

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Состав народной традиционной лирики	7
1. Сюжет в лирической песне	9
2. Классификация народных лирических песен	11
Народная лирическая песня в процессе сложения и устного бытования	17
1. Песенные варианты	19
2. Контаминации	32
3. Общие места	45
4. Лирические вступления	54
Художественный метод	59
1. Художественное обобщение	61
2. Афористические выражения	87
3. Символика	92
4. Олицетворения	118
5. Способ изображения материального быта	119
Замечания о композиции	131
1. Природа лиризма	133
2. Структура песен	137
3. «Лестница чувств»	145
4. Композиционные повторения	148
5. Параллелизмы	152
Песни о крепостничестве	155
1. Антикрепостнические мотивы в старых песнях	157
2. Песни барщинных и дворовых крестьян	160
3. Песенные памфлеты	163
Заключение	167

Татьяна Михайловна Акимова

О поэтической природе
народной лирической песни

Редактор И. А. Маврина

Технический редактор В. В. Зенин, корректор Т. Н. Молева

НГ68635. Сдано в набор 28.XII.1965 г. Подп. к печати 18.V.1966 г.

Бумага 60×84¹/₁₆. Печ. л. 10,75. Уч.-изд. л. 11,5.

Тираж 1000 экз. Заказ 1509. Цена 46 коп.

Издательство Саратовского университета, Астраханская, 83.

Типография издательства «Коммунист», пр. Ленина, 94.

Введение

«Вы не можете представить, как мне помогают в истории песни. Даже не исторические... они все дают по новой черте в мою историю, все разоблачают яснее и яснее, увы, прошедшую жизнь и, увы, прошедших людей»,¹ — так писал Гоголь известному собирателю и знатоку украинской песни М. Максимовичу. И позже ту же мысль он развил в специальной статье «О малороссийских песнях». «Это — народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа. Если его жизнь была деятельна, разнообразна, своевольна, исполнена всего поэтического и он, при всей многогранности ее, не получил высшей цивилизации, то весь пыл, все сильное, юное бытие его выливается в народных песнях»².

Действительно, внутреннюю, сокровенную историю русского народа можно проследить по его лирическим песням. В них отразились не внешние события политической, государственной жизни, а взгляды и понятия народа, его моральные и социальные суждения и оценки, его самосознание, вся сложность частной личной и семейной повседневности. Со всею достоверностью эта жизнь народа представляется нам со времени последней стадии крепостничества, т. е. начиная с конца XVII в. Только с этого времени нам становятся известны подлинные записи лирических песен.

К XVII в. песенная лирика народа не только сложилась и оформилась во всех важнейших циклах и жанрах, но и достигла полного расцвета. Об этом можно су-

¹ Н. В. Гоголь, Собрание сочинений в шести томах, т. 6, М., 1950, стр. 226.

² Там же, стр. 67.

дить не только по сохранившимся записям (их, к сожалению, слишком мало), но главным образом по многочисленным фактам воздействия народной песни на произведения письменной литературы. В XVII в. становится особенно заметно влияние фольклора на литературу и главным образом на демократическую поэзию.

XVII в. — время выдвижения на арену политической, общественной и культурной жизни широких демократических масс города и деревни, время напряженной антифеодальной борьбы, активных крестьянских выступлений против крепостничества. Экономические, социальные и культурные перемены знаменовались ломкой общественного сознания, что отразилось по-своему в литературе и в народной поэзии.

В светской литературе появляется стихотворство, в том числе и субъективно-лирической окраски. Возникают любовные песни. Рядом с виршевой лирикой сочиняются близкие к народным любовные песни, использующие фольклорную поэтическую технику. Любовные песни Квашнина-Самарина, а также песни служилых людей, найденные в бумагах Пазухина, созданы в народных традициях. Жанр лирической песни, свободной от обряда или бытовой приуроченности, утверждается не только в фольклоре, но и в литературе. Даже в эпических жанрах заметно проникновение лирической струи. Достаточно назвать «Повесть о Горе и Злочастии». О некоторых произведениях трудно говорить, на какой почве они выросли: письменное ли это творчество, воспринявшее многое из устного народного, или произведения фольклорного искусства, но не сохранившиеся в вариантах. Таковы песни, записанные в начале XVII в. для Ричарда Джемса,—песни-плачи Ксении Годуновой, историческая песня о Скопине-Шуйском. Лиризм проникает и в давно сложившиеся эпические жанры фольклора, например, в исторические песни. Цикл песен о Степане Разине отличается от исторических песен XVI в. большим лиризмом.

Литературные песни XVII в. заимствуют богатый опыт фольклорной песни, но они не могли соперничать с народной лирикой, которая во много раз их превосходила в художественном отношении. Таким же оставалось соотношение эстетических качеств литературной и народной песни и в XVIII в., когда литературная любовная

песня получила такое массовое развитие, что заполонила страницы многих объемных песенников, выходивших в то время. Народная песня продолжала господствовать не только в деревне среди крестьян, но и среди городских низов, а также мелкого и среднего усадебного дворянства. Народная лирическая песня оказалась на уровне музыкальных и поэтических запросов широких общественных кругов.

Поскольку традиционные лирические песни нам известны в большинстве случаев как произведения, отражившие общественное сознание народных масс крепостнической эпохи, казалось бы, что и поэтическая природа этих произведений должна прежде всего исследоваться в тех специфических отличиях, какие могли и должны были отвечать данному историческому времени. Однако основные исследования посвящены главным образом вопросам генезиса поэтических песенных форм, процессу первоначального их сложения в далекую, возможно, доклассовую пору. При этом не прослеживался процесс последующего развития и преобразования этих форм, что в некоторых случаях как бы заставляло предполагать сохранение их в первоначальном неизменном виде. Совершенно очевидно, что наиболее древние из известных нам песен традиционны не только в своем содержании. Может быть, даже в большей степени они устойчивы и неподвижны в своих формах. И все же не могло не изменяться песенное творчество народных масс в течение многих веков, в то время как совершались сложные процессы, изменявшие и условия народной жизни и самое сознание народных масс. Не мог оставаться неизменным и художественный метод народных лирических песен.

В задачу настоящей работы мы поставили изучение основных принципов художественного оформления народных песен XVII—XIX вв. Мы стремились выяснить, что представляет собою этот метод в единстве и взаимоотношении отдельных поэтических средств и приемов, а также наметить основные тенденции в их развитии в соответствии с идейно-тематическим развитием всей лирики. Анализ поэтики не может отрываться от содержания. Только в соотношении с содержанием можно раскрыть разнообразие и специфику поэтических средств народной лирики.

СОСТАВ НАРОДНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ЛИРИКИ

1. СЮЖЕТ В ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНЕ.

2. КЛАССИФИКАЦИЯ НАРОДНЫХ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН

Среди произведений народной лирики преобладают песни необрядовые. Число их очень велико. Только в главных сборниках—новой серии Киреевского, Шейна и Соболевского—содержится почти девять тысяч текстов (считая с вариантами). Все же количество песенных сюжетов не безгранично, особенно если считать первичные тексты без вариантов. Но мы не имеем строгого учета сюжетов и их каталога. Такая работа потребовала бы очень много времени, и добиться большой точности было бы все же очень трудно. Песенный репертуар на протяжении времени менялся, несомненно, гораздо значительнее, чем состав сказочных сюжетов или былин. Можно думать, что многие старые песни время от времени забывались, если они теряли связь с современностью и переставали удовлетворять своим содержанием. Одновременно их состав все время пополнялся новыми вещами и целыми циклами, замещавшими собою утраченное. Кроме того, в песенный репертуар все время поступали новые произведения из литературы, которые после более или менее значительной переработки в процессе бытования так изменялись, что полностью растворялись среди фольклорных текстов. Наконец, многие обрядовые песни отрывались от обряда и исполнялись в быту как произведения необрядовые, лирические, не приуроченные ни к каким определенным моментам жизни. Известный нам состав произведений песенной народной лирики, зафиксированный на протяжении с конца XVIII до начала XX в., представляет собою значительную пестроту, особенно заметную в цикле песен любовных.

Некоторые фольклористы считают, что количество

песенных сюжетов необозримо, что его трудно учесть потому, что отдельные сюжеты постоянно контаминируются, что новые тексты могут возникать из частей старых известных и т. д.¹ Однако это суждение не только спорно, но и просто неверно. В преобладающем большинстве мы легко можем определить по первым стихам или по лирическому вступлению, о какой песне идет речь. Мы хорошо ориентируемся в алфавитном указателе песен, приложенном к сборнику Киреевского и Соболевского. И это потому, что каждое произведение народной лирики представляет собою цельный монолитный текст, крепко спаянный во всех своих частях. Все подлинно художественные вещи сохраняются до настоящего времени в устойчивых текстах, со своим зачином, своей образной системой и стиливыми средствами.

В народной лирической песне вступление играет очень большую роль, несмотря на то, что оно чаще эмоционально, а не сюжетно связано с основным содержанием. Иногда песенный зачин может быть более развернут, чем главное повествование о лирическом герое, но все же основное содержание песни заключается в повествовательной части, несмотря на ее небольшой объем и эскизный характер сюжета. Казалось бы, о сюжете и сюжетном указателе лирических песен трудно говорить, потому что главное их содержание заключается в эмоциональном строе, который создается в такой же мере лирическим вступлением, как и собственно повествовательной частью, рассказывающей о внешних событиях. И все же в народной лирической песне сюжет всегда есть, как бы он ни был мал и слабо развит. Нельзя согласиться с тем, будто лирические песни представляют собою свободное сочетание различных мотивов с лирическими вступлениями, символическими образами и стиливыми оборотами, выбираемыми из громадного запаса фольклора. Каждая народная песня—результат самостоятельного творчества, законченное произведение словесно-музыкального искусства, в котором все части согласованы между собою и поэтическая форма соответствует содержанию.

¹ См.: М. П. Штокмар. Контаминация текстов в русской народной поэзии.—«Известия Академии наук, Отделение литературы и языка», т. X, 1951, вып. 2, стр. 162.

В семитомном сборнике А. И. Соболевского в приложении к каждому тому даны «Указатели песенных сюжетов». В действительности же в нем даны указатели песенных героев и некоторых тем. Во втором томе, например, такие рубрики: «Брат», «Деверь», «Девушка», «Женитьба против воли», «Замужество» и т. д. При этом перечислены далеко не все песенные темы. Каждый сюжет в этих указателях расчленен на несколько мотивов, соответственно упоминаемым в песне персонажам, и назван в рубрике об этом лице. Такой указатель не дает представления ни о числе песенных сюжетов, ни о самостоятельности их или взаимных скрещений или контаминациях. Мало того, указатели в книгах Соболевского заставляют предполагать, что составитель не придавал значения сюжету в содержании лирической песни. А между тем это не так. В расположении самих текстов в его книгах мы видим сюжетно-тематический принцип; каждая песня напечатана вместе со многими ее вариантами. И этот принцип вполне оправдал себя. Он очень удобен для пользования сборником и дает наглядное представление о богатстве сюжетного состава народной лирики.

2.

В исследовании, посвященном изучению художественного метода и поэтики, мы неизбежно подойдем к анализу отдельных жанров. А между тем вопрос о жанровой классификации произведений народной лирики до настоящего времени остается нерешенным.

Необрядовые народные песни не получили в фольклористике единой, принятой всеми классификации. Недостаток этот чувствуется каждым исследователем. Песенный фольклор очень велик, очень разнообразен по тематике, по времени возникновения и по социальной принадлежности разных произведений. Необрядовая лирика составляет главный массив народных песен. Изучать его суммарно невозможно, да и нерационально: слишком многое в своеобразии разных циклов осталось бы за пределами внимания. Сам народ очень детально разделял только обрядовые песни, поскольку этого требовала сама жизнь, прикрепленность каждого цикла к определенному обряду. Здесь путаница была недопустима.

Другое дело песни необрядовые: они не имели обяза-

тельной приуроченности к тем или другим моментам быта. Народ их не разделял. Отдельно числились только песни плясовые или шуточные с частым ритмическим строем. В сборниках же обрядовые песни распределялись по принятой народом традиции, а необрядовые группировались то в географическом порядке, то по мелодическому признаку (протяжные и частые), то по тематическому и иногда жанрово-тематическому (как в фундаментальном издании А. И. Соболевского). Для научных целей такого разделения было явно недостаточно. В монографии 1962 года о народной бытовой песне Н. П. Колпакова предлагает сохранить народную классификацию, т. е. не разделять совсем по тематике протяжные необрядовые песни¹. Однако это очень неудобно при их исследовании. А главное, разные тематические циклы песен сильно различаются не только по содержанию, но и своими жанровыми чертами. Иначе поступил В. Я. Пропп. Он сохранил народную группировку только для обрядовых песен. Необрядовые же песни он разделил на 1) крестьянские, 2) песни крестьян, оторвавшихся от земледельческого труда и 3) песни рабочих². Закономерность такого первичного деления нам представляется вполне оправданной. Требуется только дополнительная классификация внутри каждого раздела. В. Я. Пропп дает и это деление в изданном им сборнике. В песнях второй группы он выделяет солдатские, бурлацкие, разбойничьи и тюремные. И это деление не может вызвать возражений. Оно определяется не только различием социального облика лирического героя в каждом отделе, но и своеобразием художественных средств и тематикой. Спорным в системе В. Я. Проппа нам представляется только применение термина «жанр» для каждого раздела. Чаще всего это будут циклы, а не жанры, тем более что в каждом из них объединяются разные жанры: в удалых (разбойничьих)—балладные, лирико-драматические и сатирико-юмористические; в солдатских—походные (маршевые), боевые, лирические и сатирико-юмористические; в бурлацких—лирические и трудовые и т. д.

¹ См.: Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня. Изд. АН СССР, 1962, стр. 26.

² См.: В. Я. Пропп. Народные лирические песни. В сб.: «Народные лирические песни». Изд. «Библиотека поэта», большая серия, 1961.

В песенном фольклоре идейно-тематические связи в различных группах оказываются гораздо более прочными, чем жанровые. Каждый цикл сформировался в единых социально-исторических и бытовых условиях и отражал определенное явление народной действительности. В каждом цикле первое место занимала одна жанровая группа (но, кроме нее, были и другие).

В научно-популярных и хрестоматийных изданиях обычно наиболее постоянным бывает порядок размещения материала по тематическим циклам. И это естественно. В таких работах песни характеризуются главным образом по содержанию и по связи их с действительностью, и здесь не следует отменять деления на тематические циклы, но при этом необходимо в каждом цикле учитывать наличие разных жанровых групп.

Лирические, так называемые протяжные, песни содержатся и в семейных, и в любовных, и в рекрутских, солдатских, удалых и тюремных. Но и сатирические обычно встречаются и в семейных, и в удалых, и в солдатских и других. Кроме того, в некоторых циклах встречаются присущие только им жанровые группы: в солдатских—бсевые и маршевые и т. д. Наконец, рядом с лирическими встречаются во всех циклах баллады.

Соболевский поместил баллады отдельно в первом томе. Л. Майков считал, что в этом же томе надо было поместить и разбойничьи (удалые)¹. Так поступил В. И. Чернышев, включив удалые в сборник баллад². Но это вызвало законное возражение³. П. И. Якушкин в свое время справедливо указывал: «...некоторые по своему содержанию, несколько эпическому, принадлежат к области баллад, другие к роду элегий. Впрочем, баллада так легко переходит в элегию и, наоборот, элегия в балладу, что строго разграничить их невозможно, по крайней мере до времени...⁴. Балладу и лирическую песню не всегда легко разграничить. В каждой необрядовой лирической песне почти всегда присутствуют повествовательные ча-

¹ См.: «Журнал министерства народного просвещения», т. СС1, 1895, сентябрь.

² См.: Русская баллада. Изд. «Библиотека поэта», большая серия, 1936.

³ См.: Б. Н. Путилов. Русская народная песня у гребенских казаков. Грозный, 1946, стр. 30—31.

⁴ П. И. Якушкин, стр. 3.

сти и всегда имеется сюжет, хотя в некоторых случаях он слабо развернут.

Новое жанровое распределение лирических песен предложено Н. П. Колпаковой. Все протяжные необрядовые песни она делит на повествовательные и собственно лирические, типа раздумий. Основное количество песен она относит к протяжным повествовательным, включая в эту жанровую группу песни любовные, семейные, рекрутские, солдатские и тюремные. За пределами остаются почему-то только удалые и разбойничьи.

Повествовательные сюжетные песни она не считает возможным признать балладами: «...система изложения в лирической песне-повествовании существенно иная, чем в балладе: четкая сюжетность, наличие драматического конфликта, динамичность в разработке сюжета, острый трагизм тематики—все эти жанровые особенности баллады в протяжной песне-повествовании отсутствуют». Она считает, что лирические повествовательные песни спокойнее, грустнее и задушевнее, сюжеты в них менее четки, менее трагичны, характеры не индивидуализированы¹.

Различие между этими жанрами Н. П. Колпакова показала очень убедительно. Но зачем же лирические песни называть повествовательными и различать их с особыми лирическими, типа раздумий. Она считает, что Якушкин имел в виду именно эти различия, когда делил лирические песни на баллады и элегии. Но вряд ли верно трактует исследовательница мысль Якушкина. В жанр песен-раздумий Н. П. Колпакова отнесла небольшое количество вещей, совсем, по ее мнению, не имеющих сюжета. И это обстоятельство опять-таки заставляет продумать, стоит ли принимать предложенное ею деление лирических песен на повествовательные и типа раздумий. Ведь и в той и в другой группе всегда можно найти небольшой сюжет, как бы слабо он ни был развит. Других же различий между ними она не находит.

Фольклорная лирика группируется не по жанрам, а по тематическим циклам. Так принято в народе, так группируются тексты и в научных сборниках. Каждый цикл включает в себе несколько жанровых групп, объединяемых общностью проблематики и бытовой приуроченности песен.

Поскольку наша задача—изучение поэтики, то нас будут интересовать не циклы в целом их составе, а только сходные жанры в разных тематических циклах. В этой связи в настоящем анализе мы вынуждены выделить из разных циклов одинаковые в жанровом отношении произведения для параллельного рассмотрения. По народному обозначению это так называемые протяжные, или голосовые, лирические песни, имеющие общие черты в жанровом оформлении. Песни сатирико-юмористические и плясовые (частые), а также баллады остаются за пределами настоящего исследования (они отличаются особым отбором жизненного материала и методом его отражения). Не привлекаются нами и песни литературные, фольклоризовавшиеся в народном исполнении, несмотря на то, что они нередко в значительной мере усвоили фольклорную форму. Таких произведений накопилось очень много в народном репертуаре, начиная с XVIII в., особенно в любовной лирике.

Из солдатских песен мы привлекаем лирические протяжные, но исключаем сатирические, юмористические, военно-боевые, сходные во многом с историческими, и балладные.

Вместе с тем мы привлекаем к анализу песни свадебные протяжные (исключая величальные и «корильные»—сатирические), а также хороводные (исключая игровые). Выделенные для изучения свадебные и хороводные песни представляет собою древнейший вид семейной и любовной лирики. Сопоставительный их анализ с необрядовыми позволит судить о процессе развития поэтических форм в народной лирике.

Изучение названных песен из разных циклов необрядовых, а также некоторых жанровых групп из обрядовых песен не только не исключает самостоятельной характеристики каждой из групп, но и предполагает обязательное раздельное их рассмотрение.

¹ Колпакова, стр. 143.

**НАРОДНАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ
В ПРОЦЕССЕ СЛОЖЕНИЯ
И УСТНОГО БЫТОВАНИЯ**

1. ПЕСЕННЫЕ ВАРИАНТЫ. 2. КОНТАМИНАЦИИ,
3. ОБЩИЕ МЕСТА. 4. ЛИРИЧЕСКИЕ ВСТУПЛЕНИЯ

Процесс сложения традиционных произведений народной поэзии может быть восстановлен только предположительно. Мы не можем представить «творческую историю» песенного текста, начиная от первоначального замысла до окончательного его оформления в завершенное произведение. Песни, созданные в далеком прошлом, нам известны в законченном, сложившемся виде. Их «творческая история» относится к последующему периоду жизни, когда эти созданные в более или менее давнее время произведения подвергаются изменениям в процессе устного перепева, когда наиболее ранний текст становится нам известен во многих различающихся вариантах.

Встает вопрос: какой же из всей суммы вариантов подлежит первоочередному рассмотрению при изучении художественного метода народно-песенного творчества? Следует ли отыскивать наиболее канонический для каждого сюжета текст и на основе таких текстов определять главные закономерности поэтической структуры лирических песен или искать поэтические принципы в самом движении песенных сюжетов, признавая невозможным усмотреть нечто постоянное и устойчивое в народно-песенной поэтике. Решить этот вопрос можно только после того, как будет определена природа песенного варианта, как будут найдены главные принципы в изменении содержания и формы произведений.

* *

Что представляют собою песенные варианты? Этот вопрос вызывает в последнее время много споров. Варьирование произведений в условиях устного бытования

составляет главное отличие народной поэзии от литературы. Варианты свидетельствуют о степени распространённости произведения, о различном народном понимании его содержания и стремлении уточнить и углубить смысл; варианты обнаруживают творческую работу исполнителей. Варьирование произведений зависит от многих причин. Фольклор живет устно, и только память певцов закреплен каждый текст. Изменения вносятся в том случае, когда произведение прожило длительное время и перешагнуло из одной эпохи в другую. Певец может переделывать текст, приводя его в соответствие с новыми понятиями и представлениями, заменить устаревшие слова и формы языка новыми. Поступая из одной социальной среды в другую, фольклорное произведение также может изменяться, отражая взгляды новой среды. Личные творческие усилия исполнителей, их стремления внести в смысл песни свое понимание также вызывали к жизни новые варианты. Календарно-обрядовые песни меньше изменялись, чем необрядовые, так как магический смысл слов требовал более точной передачи текста. Общее содержание больше сохранялось в произведениях с развернутым сюжетом (в балладах, например), чем в чисто лирических. Наконец, меньшею способностью варьированию должны, казалось бы, обладать стихотворные, песенные тексты, а не прозаические. Однако все эти условия не являются обязательными, и каждый песенный цикл или жанр, даже отдельное произведение, обладают еще и своими специфическими чертами, способствующими или препятствующими его переделке и переосмыслению. Изменения же песен, происходящие вследствие забвения, сокращения текстов, всякого рода искажения и порча не могут учитываться при обзоре и изучении вариантов, так как такое варьирование не имеет никакого отношения к творческой жизни фольклора.

Способность фольклорных произведений изменяться не безгранична. Каждое произведение народной поэзии обладает известным постоянством содержания и художественного оформления. Первоначально созданное произведение изменяется только в том случае и до тех пор, пока не станет полностью отвечать народному сознанию и соответствовать эстетическим вкусам народа. Изменения происходят после этого только в частности и деталях. Варьирование текстов народной поэзии—это не процесс

непрерывной порчи, как и не постепенная, непрекращающаяся их шлифовка. Полные же варианты, завершённые идейно и художественно, должны рассматриваться как самостоятельные поэтические произведения, а не как отдельные звенья в цепи развития фольклорного текста. Разумеется, первоначальный, принятый и освоенный народом песенный текст изменяется в последующих вариантах уже незначительно. Произведение в его наиболее устойчивом содержании и является обычно наиболее совершенным. Переосмысление песни нередко свидетельствует о ее разрушении или забвении ее первоначального смысла, в результате утраты его связи с новой действительностью. Полуразрушенные и полузабытые тексты могут представить некоторый интерес только для исследователя, для восстановления предполагаемого первоначального их вида. Художественное значение имеют только те варианты, которые созданы одаренными певцами, владеющими мастерством исполнения. Обычно хорошие, известные певцы стремятся сохранить текст в неприкосновенности. Но только они сознательно или непроизвольно способны изменить песню, подчиняя ее новой идее, новому замыслу. Такие изменения могут быть текстуально очень незначительными, хотя содержание при этом может иногда заметно измениться.

Некоторые песни сохранились даже в ранних записях уже в большом разнообразии вариантов, так что трудно установить их первоначальный вид. Приведем различные варианты известной удалой песни о сироте.

—Сирота ль моя, ты сиротушка!
Сиротец, удалец, горе удочки сын!
Да ты спой, сирота, с горя песенку!
«Хорошо, братцы, петь да пообедавши,
А н я ль, молодец, лег не ужинал,
Поутру рано встал, не позавтракал,
Да случился, был, обед: хлеба-соли нет,
Нет ни хлеба, нет ни соли, нет ни кислых щей».
—Ты скажи, сирота, где разбой держал?
«Я держал, братцы, разбой во сыром бору,
Во сыром бору под сосною,
Под сосною, под зеленою,
Под белою под березою,
Под горькою под осиною»¹.

¹ Кир., вып. 2, ч.2, № 2055.

В вариантах этой песни меняется главным образом описание похождения сироты, его «подвигов» на большой дороге.

Я пойду ли, молодец, с горя в темный лес,
Я срублю ли, молодец, я иголочку, я дубовую,
Да я ниточку я вязовую.
Хорошо иглой шить, под дорогой жить:
Да я раз-то стегнул, да я сто рублей.
А я в другой раз стегнул, да я тысячу,
Да я в третий раз стегнул, казне сметы нет,
А считать ту казну у царя в казне¹.

В некоторых вариантах появляется рассказ сироты о том, где он держит свою казну, самое существование которой вызывает сомнение не только у «братцев», но и у самого удальца.

«И где ж эта казна-наживная?»
—При большой дороге с дубиною.
При крутой вершине с ножною².

Все варианты этой песни начинаются с просьбы незримого собеседника спеть песенку. Эта просьба наводит героя на размышления о его сиротстве и бедности, вынудивших его пойти на дорогу «с дубиною» и «с ножною».

Тема «сироты», ищущего улучшения своей участи в разбое, получила развитие в многочисленных вариантах другой песни. Главное внимание в ней уделяется эпизоду «ухода» героя на Волгу, к «своей братье» и «воспитания» его вольной рекой. Сирота рассказывает о начале своего жизненного пути:

Вскормили головушку не отец, не мать,
Не брат, не сестра, не кум, не кума.
Вспоил-вскормил молодца православный мир,
Вскормила чужая сторона, незнакомая,
Незнакомая—Волга-матушка,
Волга-матушка, легка лодочка³.

Варианты этой песни начинаются с иного обращения к сироте сочувствующих ему товарищей:

Головка, головушка победенькая,
Без отца росла, без матушки.
«Голова победенькая, молодецкая.
Кто ж тебя, головушку-молодецкую, вскормил-вспоил?»⁴

В группе сильно различающихся вариантов, которую в этой связи можно назвать особой редакцией, «воспитанной Волгой» сирота сидит в неволе и просит любушку-сударушку посочувствовать ему. Эта группа вариантов начинается с зачина о долине.

При долинушке есть калинушка, она выростала,
При калинушке есть малинушка, она расцветала.
На малинушке соловейка сидит, громко свищет...
Во неволюшке добрый молодец сидит, письмо пишет.
Не к отцу, не к матери, к любушке-сударушке:
«Растоскуйся по мне, любушка-сударушка, по мне разгорюйся!»

Уж и сам я по тебе, сам я сгоревался!
Малешенек после батюшки сын остался;
Родительницы-матушки сам я не запомню.
—Еще кто ж тебя, добрый молодец, вспоил-вскормил?
«Вспоил-вскормил меня православный мир,
Православный мир, Волга-матушка;
Снарядила молодца любушка-сударушка»¹.

В некоторых вариантах этой песни разъясняется, чего добился молодец на вольной Волге:

—И кто ж мою сиротинушку
Вспоил-вскормил?
«Вспоил-вскормил меня
Православный добрый мир».
—Еще кто тебя
Принавынежил?
«А повинычила меня
Волга-матушка,
Принавыкачала меня
Лодка легкая;
Призамучила ж меня после
Лямка твердая,
Лямка твердая и астраханская...»².

Наконец, в нескольких вариантах горюющий в неволе сирота оказывается рекрутом. Он также вспоминает свою бесталанную участь и просит возлюбленную о нем «встосковаться». На него нападают «лихие люди», куют его «во железа» и ведут «ко приему». Все эти несчастья он объясняет сиротством.

Вспоил-то, вскормил, ах, меня, сиротинушку,
Ах, да правосла... ах, православный мир,
Возлеяла меня, ах, меня, сиротинушку,
Ах, да Волга-ма... ах Волга-матушка,

¹ К и р., № 2049.

² Там же, № 1650.

³ С о б., т. III, № 234; см. также № 233 и 235 и К и р., № 1642.

⁴ С о б., т. III, № 234.

¹ С о б., т. VI, № 471.

² Там же, № 472.

Воскачала-то ли меня, ах, меня, сиротинушку,
Ах, да легка ло... ах, легка лодочка!¹

Варианты второй из приведенных песен сохраняют главное в содержании: рассказ о сиротстве героя, о том, что только волжская вольница его не отвергла, а приютила и воспитала. Но, как видно, желанная свобода была началом его последующих несчастий. Или на Волге он был пойман, закован в кандалы и сдан в рекруты как беглый, или оказался в темнице, или вынужден был идти на каторжную работу волжского бурлака. Каждый из вариантов настолько различается в финальном эпизоде жизни удальца, что их можно назвать разными редакциями (или версиями) песни о сироте (рекрутской, бурлацкой, тюремной). Различия в этих редакциях образовались путем использования общих мест из различных песенных циклов: из рекрутского—мотива о поимке и сдаче в рекруты, из тюремного—обращения к любушке-сударушке с просьбой ему посочувствовать, из бурлацкого—образа «астраханской твердой лямки», замучившей несчастного героя. При этом все же сохраняется главное не только в содержании, но и в оформлении народной песни. Остается характерный для нее эмоциональный строй и основное в облике героя-удальца, «воспитанного» Волгой и преследуемого законом. Песня, таким образом, не отрывается от цикла удалых, сохраняя основные его признаки. Каждая редакция отличается своим песенным вступлением. Есть такой общий зачин и в особой семейной редакции сироты.

Общность социального облика героя, «воспитанного Волгой», с удалцом, вынужденным скрываться в лесах и заниматься страшным «промыслом», способствовала сложению различных контаминаций. Одна из них, наиболее удачная, записана была в Саратове.

«Сиротка ты, сироточка, сиротинушка горькая,
Сиротинушка ты горькая, горемычная!
Запой-ка ты, сиротка, с горя песенку».
—Хорошо вам, братцы, петь, вы пообедали,
А я, сирота, лег не ужинавши,
Лег не ужинавши, встал не завтракавши.
У меня ли, у сироты, нет ни хлеба, ни соли,
Нет ни хлеба, ни соли, нет ни кислых щей,
Одна корочка засушенка и та летошняя.

«Ты скажи, скажи, сирота, кто тебя воспроизвел?»
—Воспроизвела меня, сиротку, родна матушка,
Воспопла, вскормила меня Волга-матушка,
Воспитала меня легка лодочка ветлянеянка.
Возлелеяли меня няньки-мамки волны быстрые,
Взрастила меня чужа дальняя сторона Астраханская,
Я со этой сторонущи на разбой пошел.
«Ты скажи, скажи, сиротка, с кем разбой держал?»
—Не один я разбой держал, с тремя товарищами:
Первый мой товарищ—ночь темная,
Другой мой товарищ—конь-добра лошадь,
Третий мой товарищ—стально ружье!¹

Образ сироты осмыслен здесь более широко. В песне совсем не упоминается о том, что герой в раннем детстве потерял родителей. Его сиротство вызвано тяжелыми условиями жизни, бесприютностью и общественной неустроенностью, что и заставило его искать себе места на «вольной» Волге, принимавшей всех бедняков. Песня получает антикрепостнический смысл. Это уже не тот сирота, который плачет и жалуется, сидя в тюрьме. Удалец-разбойник вступает на путь борьбы и мести. Сама судьба послала его на Астраханскую сторонку, чтобы бороться единственно доступными народу средствами.

Несомненно, и в приведенных выше разных редакциях этой песни сирота—такой же удалец, герой понизовой вольницы. Тексты, правда, не говорят об этом отчетливо. Может быть, в них утратились разъясняющие судьбу героя стихи. Вероятнее же всего, мотив о Волге, воспитавшей сироту и определившей его дальнейшую судьбу, был достаточно ясен каждому. Понизовая вольница как источник антикрепостнических выступлений, как среда, готовившая борцов с помещичьим гнетом,—это постоянный песенный мотив, не требовавший разъяснений. В приведенной же нами удалой песне, записанной в 50-х годах XIX в., сюжет получает полное уточнение.

Середина XIX в.—предреформенное время, когда вся умственная общественная жизнь была обращена к проблеме народного освобождения; в эти годы тема воли, борьбы за нее заполняла мысли и чувства крепостного крестьянина. Образ вольной Волги как поэтический идеал свободы и счастья зазвучал в песнях с большой силой. Постоянным он был и в удалых песнях.

Так варьировала песня о сироте. Образ героя во всех

¹ Лопатин, стр. 224—225.

¹ Костомаров, стр. 76.

вариантах один и тот же. Это обездоленный, угнетенный человек, поддержанный сочувствием и помощью народных масс, «своей братьей» — сгруппировавшейся на Волге вольницей, «добрыми людьми». Но герой и различается в разных вариантах. В редакции тюремной он потерял силу и мужество, он плачет и ищет сочувствия; в редакции бурлацкой он более самостоятелен, он не просит о помощи, хотя и измучен тяжелыми условиями жизни; в редакции удалой — это сирота, воспитанный Волгой, вступивший на путь борьбы и мести, как можно об этом догадываться по некоторым намекам. И все эти «сироты» ищут счастья и свободы, выражая страстную мечту угнетенного и поработанного народа. Каждый вариант выражает эту мечту по-своему и является совершенно законченным произведением искусства, в котором все части сочетаются органически и которое отличается соответствующей содержанию формой. При этом во всех текстах сохраняется основной поэтический образ сироты, воспитанного Волгой. Этот образ подан одинаковыми стилизованными средствами.

* *

Варьирование произведения вызывается требованием связи его содержания с действительностью. Чем больше утрачивается эта связь, тем сильнее оно изменяется, если не приходит к полному забвению.

Очень большою популярностью до самой революции пользовалась хороводная песня о девичьей воле. Только в сборнике Соболевского она приведена больше чем в сорока вариантах. В ней дается совет девушкам поиграть и поплясать, пока они еще «в своей воле», т. е. пока не вышли замуж. Такой совет дает им вольный соловей.

Из улицы в улицу,
Из ворот, ворот на улицу
Выходила красна девица-душа,
Выносила соловья на руках.
Соловеюшка рассвищется,
Красны девушки разыграются.
А молодушки расплачутся.
Вы гуляйте, красны девушки,
Покуда вы в своей волюшке!
Неравно, пора выпадет,
Жениха шут вынесет!¹

Как видно, неволей девушке представляется замужество вне зависимости от того, какой попадется ей муж.

Исследователь хороводной песни Е. В. Аничков объясняет ее смысл обрядовым магическим значением¹. Весной все должно радоваться вместе с оживающей природой. И героиня песни готова бороться со всеми, кто мешает весеннему веселью.

Главной помехой хороводной игры ей представляется будущее замужество. Девушка начинает придумывать, как она легко устранил всех, кто попытается удержать ее от участия в хороводе. Она рисует разнообразные средства воображаемой расправы с будущим мужем, когда он запретит ей уйти на улицу. Особенно достается старому мужу.

Я бы старого утешила,
Среди поля повесила,
Я на горькую осиношку,
Черным воронам на гряденье.
Добрым людям на дивованье,
Красным девкам на посмешище...²

Иногда рисуется еще более жестокая воображаемая расправа с мужем, не пускающим молодницу в хоровод.

Пойду я, млада, во торг торговать,
По обычаю товары закупать,
Что в торгу покажется.
Приглянулся мне серый камешек,
Я за камешек три денежки дала,
За золоту цепочку целый алтын,
Навяжу я старому на ворот,
Опущу его я на воду,
Пушай мой старый плавает!
А сама взойду я на гору,
Посмотрю на старого,
Как он плавает.
То рука, то нога вверху,
И буйна голова ко дну!
Старый взмолился:
«Ах, ты, душка женушка моя,
Перейми-ка меня, старика!
Уж я рад работать на тебя,
По три утра толчи и молоть,
По четвертый не завтракай,

¹ Е. В. Аничков, Весенняя обрядовая песня на западе и у славян, ч. II. — От песни к поэзии. Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук, т. LXXVIII, № 5, Спб., 1905.

² Кир., № 1118.

По пятой—обедать не хочу,
А в шестой—гулять пушу!¹

Окончание взято из другой игровой песни, Но оно вполне подчинено идее анализируемой нами хороводной песни о соловье, который советует девушкам наиграться. Расправа с мужем—разумеется, чистая условность, игра и шутка, и ее «нельзя принимать в буквальном смысле»². Когда хороводная песня выполняла роль магического обряда, картины воображаемой победы над врагом «веселья» были обязательны, хотя и нереальны.

В большинстве известных нам вариантов XVIII—XX вв. песня утратила свое первоначальное магическое значение. Изменился постепенно и мотив расправы с будущим врагом хоровода. Героиня борется не с мужем вообще, как противником хороводного веселья, а с мужем-неровней:

Я бы старого утешила,
Среди поля повесила...
Я бы молодого утешила,
Под кроватку спать положила.
Я бы ровнюшку утешила,
На кроватку спать положила,
На кроватушку тесовенькую,
На перинушку пуховенькую³.

Заметно стремление все дальше отступить от обрядовой условности и стать на реальную почву. Главная тема обязательного хороводного веселья как бы исчерпана. Развивается тема о выборе мужа. Девушка полна готовности бороться с ревнивым, старым мужем, мужем-пьяницей, чванливым и жестоким. Но в песне появляется иногда мотив шелковой плетки, которая заставляет жену покориться. Из хороводной песня как бы стремится превратиться в необрядовую семейно-бытовую, хотя полной трансформации здесь никогда не происходит.

В основной обрядовой теме—обязательности весеннего веселья—главную роль приобретает мотив девичьей «воли», которая противопоставляется неволе молодежи. В песне начинают рисоваться разнообразные картины положения женщины в семье мужа. Начальная, главная,

часть песни сокращается до небольшого эпизода, развивается же вторая часть, рисующая неволю молодежи и тщетные ее попытки бороться за свою свободу:

У молодки три заботушки:
Уж как первая заботушка,—
Чужа дальняя сторонушка.
А другая-то заботушка,—
Муж, удалая головушка.
А как третья-то заботушка—
Лиха матушка свекровушка,
Не пускает младу по воду одну¹.

То же в других вариантах:

Не пускает муж на улицу гулять,
Не велит мне ни скакать, ни плясать,
Ни с молодцами в короводы поиграть.
А все с ним, как с идолом, сиди,
День и ночь все ниточки пряди².

Песня все больше теряет обрядовое магическое значение. Совет соловья девушкам «наиграться» получает практический смысл реального противопоставления жизни девушки и замужней женщины. Неприглядность подлинной повседневности в изображении судьбы женщины—крепостной крестьянки—занимает главное содержание, вытесняя обрядовые условности, обязательные в первоначальном тексте. В некоторых вариантах уже не соловей, а молодежи рекомендуют девушкам больше веселиться, так как после замужества им это будет недоступно. Они потеряют волю.

Самое понятие воли получает более широкий смысл. Речь идет уже не о требовании «воли гулять» и «вволю наиграться». Потеря воли замужней женщиной рисуется как подавление ее человеческого достоинства.

Поиграйте вы, девушки,
Повеселитесь, голубушки,
Во свою волю у батюшки,
Что во неге у матушки,
Во прохладе у братиц,
Во наряде у сестриц.
Неравно замуж выйдется,
Неровен черт навернется,
Неровен накачается:
Либо старо-уродливое,
Либо молодо-спесивое,

¹ Якушкин, стр. 161; см. также: Соб., т. II, № 120, 125; т. III, № 133—134; Кир., № 1109.

² Аничков, Весенняя обрядовая песня и западе и у славян, стр. 123.

³ Кир., № 1118.

¹ Львов—Прэч, стр. 159.

² Соб., т. II, № 130.

Либо в ровню упрямчивое.
 У меня, младой, старый муж,
 Поперек постели лежит,
 Во супор со мной речь говорит,
 Раздевзти, разуваши велит,
 Балахон с плеч стягивати.
 Что не та в поле ягода цвела,
 Не того отца дочь была,
 Не той была матушки,
 Чтобы мне старика разувать.
 У меня руки белые,
 У него ноги грязные,
 На руках злаченные перстни,
 Что мои ручки загрязнятся,
 Перстеньки поломаются...¹

Но шелковая плетка приводит молодицу к покорности.

Песня приобретает все большую жизненную правду, отражая главную проблему крепостнической эпохи (точнее, последней ее стадии: XVIII—первой половины XIX вв.)—требование воли, личной свободы, самостоятельности и признания достоинства человека,—которая все более настойчиво звучала во всех циклах народной лирики. В вариантах нашей песни появляются заимствованные из других сюжетов мотивы все на ту же тему. От девушки требуют поднять шляпу мужа и покоряться его воле². Или песня рисует полную безвыходность и поработченность молодницы, когда она попадает в зависимость от членов семьи мужа:

Свекор-батюшка журит, так журит,
 Свекровь-матушка побить велит...³

Казалось бы, песня полностью трансформировалась из хороводной в семейную необрядовую. Однако этого не происходит. Мотив о соловье, который советует девушке наиграться вволю, обязательно сохраняется, сохраняя при этом игровой весенний хороводный строй всей песни. Замена соловья молодухами, обращающимися к девушкам с тем же советом, не меняет дела. Однако веселое игровое начало не увязывается с картинами «патриархального ада», пугающими участниц хоровода. Сталкиваются различные эмоциональные струи, ко-

торые не могут слиться. Песня разрушается. Только в вариантах, где девушка рисует воображаемую расправу со всеми врагами ее свободы, песня сохраняет игровой характер.

Разрушение продолжается и в тех случаях, когда переосмысливается мотив свободы. Он начинает трактоваться не как воля для хороводной игры, а как свобода от принуждения и порабощения. Но такие песни уже не составляют целого произведения, а лишь небольшие отрывки.

Нынче воля миновалась,
 С черной грязью перемешалась,
 С черной грязью с придорожной,
 Со дорожною, со колесною...¹

Или еще более выразительные стихи:

Ушла воля вниз по Волге,
 По широкой речке быстрой².

В хороводную игровую песню включается мотив общественного содержания: свобода возможна только на «вольной Волге»—это мотив, ставший общим местом лирической песни в конце XVIII—первой половине XIX в.

Попытки полностью переосмыслить песню привели к ее разрушению.

Мы привели в качестве примеров наиболее расходящиеся варианты. Но даже и в таком случае обнаружили, что все варианты одного сюжета не выходят за пределы единой проблематики, сохраняют главное в облике героя и в образной системе. Подтверждается высказанное ранее положение о том, что идейно-тематические связи в песенной лирике являются наиболее прочными.

Все же было бы глубокой ошибкой на основе сопоставительного анализа вариантов пытаться доказать наличие в фольклоре тенденции к жанровой трансформации. Даже сильно расходящиеся варианты не теряют, как мы видели, своих первоначальных жанровых признаков и образных средств. В поздних текстах хороводной песни происходила контаминация ее с песнями семейными. При этом или сохранялась главная мысль хороводной песни, или соединение приводило к разрушению ее, в то же время не давая и полноценного текста, характерно-

¹ Кир., № 1109.

См.: Соб., т. II, № 134—140; т. IV, № 122—134; т. V, № 773—784; Кир., № 1234, 2341.

² Соб., т. II, № 123.

¹ Костомаров, стр. 101.

² Акимов, стр. 467.

го для семейного цикла. Да и контаминации были непостоянными. Мотивы хороводной песни сочетались с мотивами не одной, а различных песен. Стремление углубить смысл песни, приблизить его к современной действительности не приводило к изменению жанра. Сохранялся весенний игровой характер песни.

..

Рассмотрение процесса развития песенных сюжетов позволяет сделать некоторые выводы о природе песенного варианта.

1. Варианты являются следствием осмысленного творческого изменения, зависящего от воли народных певцов и от многих других причин. Этот процесс изменений все же очень редко приводит к улучшению текста, если проследить жизнь народных песен с XVIII по XX в. Художественный уровень вариантов обычно одинаков.

2. Каждый вариант лирической песни представляет собою цельное художественное произведение, завершенное в идейном, сюжетном и композиционно-стилевом отношении. При этом все варианты сохраняют нечто общее для них всех не только в содержании, но и главных принципах оформления.

3. Наиболее постоянным во всех вариантах обычно остается основное содержание песни, а также ее эмоциональный строй, сообщающий всему произведению определенную лирическую тональность.

4. Варьирование текста зависит от изменения общественно-исторических условий.

5. Наряду с измененными текстами обычно сохраняется песня в своем основном виде, со своим зачином и образной системой. И этот текст является наиболее цельным и завершенным, отличающимся своей системой выразительных средств.

6. Очень значительные изменения, как правило, ведут к разрушению первоначального текста, что видно на примере хороводной песни.

7. Процесс варьирования традиционных свадебных песен иной. Они очень мало изменяются, судя по текстам, записанным с XVIII в. до середины XX в.

2

В процессе сложения лирических песен часто придается особое значение контаминации целых текстов и от

дельных частей. В контаминациях усматривают даже особый способ творчества, якобы присущий фольклору. М. А. Штокмар утверждает, что в сложении новых былинных сюжетов значительная роль принадлежит контаминациям и общим местам. «Применение «общих мест»,—говорит он,—сплошь да рядом выходит за пределы узкофразеологической значимости и становится одним из средств эпического сюжетосложения»¹. Тот же творческий процесс он видит и в контаминациях лирических песен. «Контаминация не всегда является механическим перенесением отдельных отрывков из одной песни в другую», она «опирается на тематическое родство песен, которое делает самый процесс контаминации более органическим». «Любопытно при этом наблюдать, как отдельные фразеологические элементы могут преобразовываться в самостоятельные сюжетно-тематические построения»².

Приведенное утверждение по существу сводится к отрицанию самостоятельности каждой народной песни, самостоятельности творчества в создании новой лирической вещи, в противовес чему выдвигается теория вечно-го перепева старых сюжетов. Кроме того, вносится путаница и в терминологию. Общие места и контаминации—разные вещи. Общие места присущи почти всем видам и жанрам фольклора, и использование одинаковых общих мест в разных произведениях устной поэзии—закономерное явление, не противоречащее творческой самостоятельности. Контаминации же, к каким бы результатам они ни приводили, вполне ли удачным, или, наоборот, неудачным, не могут считаться самостоятельным творчеством. Они представляют собою обычно вторичное явление, характеризующее попытку возродить забытые произведения и восстановить их в отдельных частях.

Очень верными представляются нам наблюдения Н. П. Колпаковой при ее исследовании бытовой народной лирики. Просмотрев громадное количество текстов лирических песен из разных районов страны, она приходит к выводу: «В дореволюционных песенных сборниках случаев контаминаций лирических протяжных песен вообще немного. В большинстве своем это песни, где к

¹ М. П. Штокмар, Контаминация текстов в русской народной поэзии, стр. 182.

² Там же.

основному тексту присоединены фрагменты других песен, не имеющие с ним никакой логической связи»¹. «В местностях, где традиционная лирическая протяжная песня до наших дней сохраняется особо бережно (как, например, в районах северной Карелии, на востоке Архангельской области, в областях Вятской и Вологодской), случаев контаминации вообще значительно меньше, чем в среднерусских, более проезжих районах—в Поволжье, под Ленинградом, в рабочих районах Урала, где обилие культурных влияний и скрещивание песенных традиций, занесенных из различных областей страны, способствуют как развитию мелкой вариантности, так и контаминированию целых текстов»².

Основные положения исследовательницы нам представляются совершенно верными и очень интересными. Верно и ее замечание о том, что в повествовательных песнях сюжеты не смешиваются.

Все же следует внести некоторые уточнения в суждение о том, что в контаминациях части разных песен составляют без всякой логической связи. Такие совершенно механические сочетания не могут представить никакой художественной ценности. Но даже и такие контаминации, которые, казалось бы, составлены из частей разных песен по принципу их тематической общности, как правило, не могут достичь ни поэтической цельности, ни логической убедительности и обычно ухудшают оригинальные первичные тексты.

Сводные тексты встречаются в народной лирике. Но не они характеризуют подлинное творчество народа. Да они и не могут создать подлинных произведений искусства, даже если бы процесс контаминации не был механическим. Тематическое родство соединенных текстов—первое обязательное условие для всякой контаминации. И даже при этом условии контаминация никогда не может поспорить в идейной и художественной цельности и выразительности с первоначальным оригинальным текстом. Ю. М. Соколов верно характеризует контаминации: «Появлению контаминаций часто содействуют ошибки памяти. Большое значение при контаминировании песен друг с другом имеет тождество или близость их напевов. Контаминации содействуют также совпадения образов

или отдельных песенных формул». Но Ю. М. Соколов справедливо отрицает возможность механического сложения новых текстов¹.

Создание вариантов и возникновение контаминаций всегда бывает осмысленным процессом изменений, вызванным серьезными причинами. Но приводит он к разным результатам. Замечательный знаток народной песенной лирики Н. М. Лопатин изучил варианты многих лирических песен и всегда обнаруживал внутренние творческие побуждения, приводившие к созданию новых вариантов. Разумеется, нельзя принимать в расчет тексты отрывочные, испорченные или полузабытые. Изменение содержания сопровождается изменениями и в оформлении текста, нередко приводит также и к изменению мелодии. Лопатин отмечает, что варианты словесных текстов могут настолько различаться мелодически, что сольная песня способна бывает перестроиться в хоровую.

Некоторые положения Лопатина о процессе варьирования лирических песен требуют уточнений и дополнений, с другими следует поспорить. Но большинство его наблюдений в этой области отличается большой глубиной и точностью. В своем анализе он группирует песенные сюжеты по тематической общности, усматривая в отдельных случаях как бы сюжетно-тематические гнезда, внутри которых возможны перелетения мотивов и переходы образов из одной песни в другую. Следует к его наблюдениям добавить, что при всех таких контаминациях и сюжетных сплетениях в народном репертуаре сохраняется и первоначальный оригинальный текст каждой песни, и он всегда бывает наиболее логически законченным и художественно совершенным. Наблюдения Лопатина часто неполны, так как он привлекает недостаточное количество вариантов.

Посмотрим, каковы же закономерности в процессе составления контаминаций и можно ли их признать типичным явлением в историческом развитии песенных сюжетов.

Характерный пример представляют контаминирующиеся три песни: «Вспомни, моя любезная», «Садил черемушку» и «Погодушка» (иначе «Калинушка» или

¹ Н. П. Колпакова, стр. 173.

² Там же, стр. 173—174.

¹ Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1938, стр. 389—390.

«Журушка»). Все три известны в большом количестве вариантов. Старшее поколение деревни помнит эти песни до настоящего времени. В содержании их много общего. В них говорится о расстроеном по разным причинам и несостоявшемся браке. Во всех них выражено сожаление об утраченной любви. Но сюжет каждой песни самостоятелен. Различны в них и лирические образные вступления.

Герой песни «Вспомни, моя любезная» вспоминает прежнее счастливое время и горюет о том, что его любезная нарушила обещание и вышла замуж за другого.

Вспомни, вздумай, моя любезная, нашу прежнюю любовь!
Как мы с тобой, моя любезная, погуливали,
Осенние темные ночи просиживали,
Любовные тайные речи говаривали:
Тебе, молодцу, не жениться, а мне замуж нейти.
Скорешенько младешенька передумала опять.
—Женись, женись, мой любезный, а я замуж пойду,
Выбирай, дружок, невесту, а я жениха.
В чистом поле при долине стоял нов высок терем.
В этом новом теремочке девушки песенки поют,
Знать-то, знать-то мою любезную замуж отдадут.
Сговаривши, просватавши, девушку замуж отдадут.
Против дворца стоят крыльца раскрашены хорошо,
По тем крыльцам ведут к венцу девицу-душу.
Дружка берет за рученьку, жених за другу,
Третий стоит, живот-сердце болит, любил девушку, не взял.
Досталась моя любезная иному, не мне,
Что иному, не мне, не товарищу моему.
Досталась любезная злодею моему¹.

Два последних стиха, по-видимому, добавлены позже, они принадлежат только данному варианту и не были в первоначальном тексте.

Песня любовная мужская. Она скупа в изложении внешних событий. В вариантах заметны попытки уточнить и дополнить повествование, что обычно выражается присоединением разных концовок. Таковы два стиха в приведенном примере. Однако это глубоко лирическое произведение вполне законченно, цельно и совершенно понятно без дополнений, несмотря на лаконизм и как бы некоторую недосказанность.

Лопатин неверно толкует смысл этой песни, усматривая в ней рассказ о подневольном браке, характерном для дореволюционной семьи. В действительности, эта песня о любви и измене. Она передает горе героя, вспо-

минающего измену девушки, которой он сам остался верен. Герой тяжело переживает брак девушки с другим. Мотив измены в этом сюжете является центральным. Он образует драматический конфликт.

Песня мужская. Но в некоторых вариантах изложение начинается от лица героини. Такой вариант опубликован в сборнике Прача:

«Вспомни, вспомни, мой любезный, мою прежнюю любовь:
Как мы с тобой, мой любезный, погуливали!
Осенние темные ночи просиживали,
Забавные тайные речи говаривали:
Тебе, мой дружок, не жениться, мне замуж, девке, нейти».
Скоро, скоро моя любезная передумала.
«Женись, женись, мой миленький! Я замуж пойду».
В чистом поле, поле при долине стоял нов высок терем.
В том новом термочке девушки песенки поют:
Знать-то, знать-то, мою любезную замуж отдают.
Среди двора крыльцо стоит раскрашенное,
С того крыльца ведут к венцу красну девицу-душу;
Один ведет за рученьку, а другому жаль,
Третий стоит, слезы ронит, любил, да не взял.
Постой, постой, красавица, простимся со мной!
Я рада бы проститься, жених не велит¹.

Форма изложения не выдержана. Песня начинается от лица девушки. Ее речь включается в речь героя. Она как бы представляет мысли героя или его рассказ о прошлом. Этот перебой в форме изложения не разрушает лиризма песни. В народном русском языке косвенная речь слабо разработана. Почти не встречается она и в народных лирических песнях. Песня чаще дается в монологической и диалогической форме. Но это обилие прямой речи воспринимается как художественный прием, вводящий слушателя непосредственно в мир героя. Кроме того, в лирической песне повествование легко переходит от одного лица к другому без специальных грамматических или стилистических связей и обозначений. Воспоминание героя о прежнем времени включило и слова его возлюбленной. Такой способ изложения, не соответствующий современному литературному языку, создает особый характер лиризма. Чувства героев, переданные их собственными словами, то соединяются и звучат в унисон, то резко расходятся и вступают в противоречие, подготавливая конфликтные и глубоко драматичные ситуации.

¹ Кир., № 1370; см. близкие варианты: Кир., № 1622; Соб., т. V, № 669—673.

¹ Львов—Прач, стр. 119.

По каким причинам произошла измена девушки, в песне не объясняется. Может быть, родители принудили ее выйти за другого. В некоторых вариантах говорится о легкомыслии и непостоянстве девушки:

У молоденькой девчонки ум-разум расхож:

Пошла, вышла на крыльцо, передумала опять.

«Женись, женись, раздуша моя, я замуж, девка, пойду!»¹.

Во всех вариантах первая часть песни остается почти без изменений. Она посвящена воспоминанию о прежней любви. Вторая же часть варьирует и иногда контаминируется, включая эпизоды из других песен. Анализируя варианты, Лопатин усматривает определенные причины изменений. Но он не замечает того, что контаминации почти никогда не совершенствуют текста, наоборот, вносят логические или эмоциональные несоответствия, разрушая первоначальный оригинал.

Приведем содержание песни «Садил черемушку», которая иногда контаминируется с песней «Вспомни, вспомни, моя любезная».

Не пой, не пой, соловьюшка, ты не пой весной,
Не давай тоски-назолушки сердцу моему.
Уж и так ли мое сердечушко изныло во мне.
За реченькой за быстрою зелен сад растет,
Во садике во зелегом черема цветет,
Что не спелую, не созрелую нельзя заломать,
Не сосватавши красну девицу нельзя замуж взять.
Я повысмотрю да повыгляжу, я тогда возьму.
Один ведет за рученьку, другой за другую.
Что третий стоит, слезы ронит, сам речь говорит:
Что поил, кормил сударушку, все прочил себе.
Доставалась сударушка другому — не мне.
«Красавица, забавница, взгляни на меня!»
— Радехонька я взглянула бы — закрыты глаза.
«Красавица, забавница, простися со мной!»
— Радехонька я бы простилась, кони не стоят.
Извозчики молоденьки не смогут держать!
«Красавица, забавница, платочком махни!»
— Я бы рада махнула, платка в руках нет.

Содержание этой мужской песни совсем другое. Лопатин толкует сюжет ее таким образом: «Скорее всего здесь говорится о приемыше-девочке в дом. Кто-нибудь из семейных лелеял ее, поил и кормил, рассчитывая в будущем жениться на ней; между ними была взаимная любовь, но по приказу главы семьи или барина девушка

была выдана за другого. Эти две песни («Садил черемушку» и «Вспомни, моя любезная». — Т. А.) раскрывают живо и образно цельную бытовую картину старинной русской семейной жизни»¹. Лопатин выходит за рамки того, что позволяет предположить текст. Может быть, слова «поил-кормил» говорят не о воспитании приемыша, а об обычном ухаживании парня и угощении девушки, которая ему нравилась. Мнение же о несостоявшемся браке по вине родителей или барина справедливы. В одном варианте прямо говорится о том, что женихом девушки оказался более сильный соперник.

Досталась красавица иному, не мне,

Иному ли, другому ли, лакею-свинье.

— Лакей-свинья бесчувственный, не стоишь меня!

«Я стою ли, не стою ли, беру за себя»².

В вариантах этой песни детально отделяется финальная сцена несостоявшегося прощанья, которая вырастает до таких размеров, что начинает теснить и заслонять начальный эпизод. Картина несостоявшегося прощанья доводит до кульминации любовную драму. В одном из вариантов содержание этой сцены переосмыслено. Невеста отказывается проститься с прежним возлюбленным, так как к нему охладела. В песню вносится мотив измены, меняющий ее содержание и сближающий ее с песней «Вспомни, моя любезная».

«Красавица, забавница, хошь мигни глазком!»

— Я бы рада мигнуть глазком — прикрыта платком.

«Красавица, забавница, хошь махни платком!»

— Я бы рада махнуть платком — платка в ручках нет.

«Красавица, забавница, хошь махни рукой!»

— Я рада бы махнуть рукой, — с руки перстенек спал.

«Красавица, забавница, хошь простися со мной!»

— Я рада бы проститься — кони не стоят,

Молодой ямищик Ванюшечка не может держать.

«Красавица, изменщица, хошь вздохни тяжело!»

— Я рада бы вздохнуть тяжело — мне не жаль тебя³.

В этом варианте взаимоотношения героев иные. Виновниками несостоявшегося брака являются не родители и не какие-то посторонние лица, соперничать с которыми герой бессилен, а сама его возлюбленная. Сцена прощания, точнее — отказа девушки в просьбе своему прежнему

¹ Лопатин, стр. 149.

² Соб., т. V, № 657.

³ Там же.

нему возлюбленному, стала включаться в песню «Вспомни, моя любезная», завершая ее и искажая ее смысл. Лопатин приводит большой сводный текст, считая его самым полным старинным, самым цельным и основным, с чем, однако, нельзя согласиться.

В приведенной им контаминации девушка изменила другу.

Передумала красная девица в одну темную ночь.

— Женись, женись, мой любезный, я замуж иду.

И дальше содержание передается так же, как в приведенном нами варианте песни «Вспомни, моя любезная»

...Третий стоит, слезы ронит, любил, да не взял.

Кормил, поил свою любезную, все прочил себе.

Доставалась мся любезная иному, не мне.

«Хорошая, пригожая, простися со мной!»

— Я рада бы простилась—воля не своя.

«Как жила, жила у батюшки, мне воля была.

Помнить буду, друи любезный, все ласки твои.

Как сойдемся, обоймемся, дружок, с тобой,

Расхोлившись, слезы льются, вадость, дорогой»¹.

Противоречия в содержании, возникшие благодаря соединению двух песен, даже несмотря на их тематическую общность, совершенно очевидны. Девушка изменила милому, «передумала в одну темную ночь», а вместе с тем она сожалеет о прежней любви. Изменила же она по своей воле, так как сама говорит, что «когда жила у батюшки, то ей воля была». Контаминация не создала цельности и логической законченности произведения. Недоговоренности же не уменьшились, а, наоборот, неясно-го стало больше.

Не улучшили добавления и песню «Садил черемушку». Ее контаминация с мотивами песни «Вспомни, моя любезная» совсем запутала содержание оригинала.

Садил, водил черемушку в зеленом саду,

Вырастала черемушка позади саду.

Поил, кормил красавицу и прочил себе,

Досталась красавица иному, не мне.

Среди двора стоит крыльцо раскрашенное,

С того крыльца вели к венцу красну девицу.

Один велет за рученьку, а другому жаль.

Третий стоит, слезы ронит, любил, а не взял².

Дальше идет обычная для этой песни сцена отъезда героини к венцу, просьба ее прежнего возлюбленного

проститься с ним и отказ девушки, которая, выйдя замуж, потеряла свою волю.

И рада бы простилась—воля не своя.

Когда жила я у батюшки, мне воля была...

В песне многое неясно. Контаминация не уточнила содержания. Почему девушка сожалеет о прежней привязанности, потерянной навсегда, если разрыв произошел по ее воле? Она сама говорит в заключении песни, что «когда она жила у батюшки, ей воля была». Как видно, присоединение новых мотивов вносит путаницу в содержание.

Лопатин считает, что для лирической песни некоторые логические неувязки текста особой роли играть не могут. В песне главным является ее эмоциональный и музыкальный строй, что при всяких изменениях текста остается обычно неизменным. Однако такое суждение очень спорно. Сам народ проявляет всегда заботу о сохранности текста. Если и появляются контаминации, все же цельный основной текст всегда сохраняется с характерными для него поэтическими признаками.

Иногда к песне «Садил черемушку» присоединяется начало из «Погодушки», при этом дополнительное лирическое вступление не могло существенно изменить песню. Но Лопатин отмечает, что в такой контаминации менялся музыкальный мотив. Грустный, даже несколько тоскливый и в то же время, так сказать, сдержанный мотив сольной песни «Садил черемушку» переходил, по его словам, в «могучий хоровой напев, полный энергии и силы». Такое изменение он объяснил влиянием бурлацкой мелодии, характерной для песни «Погодушка» (или «Непогодушка»). В некоторых вариантах она называется «низовенькой». В песне «Садил черемушку», говорит Лопатин, картина сада и соловья гармонически сочетается с задумчивой мелодией сольного исполнения. В контаминации же картина бурной Волги в непогоду соотносена с мелодией хорового бурлацкого напева.

Лопатин видит в изменениях народных песен закономерный творческий процесс. И он совершенно прав в таком суждении, если применить его к небольшим вариантным дополнениям или сокращениям. Контаминации же больших кусков песенных текстов чаще всего приводят к искажениям. Объясняются контаминации забвением оригинала.

¹ Лопатин, стр. 146—147.

² Собр., т. V, № 656.

Контаминация представляет собою более механический процесс, чем обычное варьирование, вносящее новый оттенок в содержание и меняющее незначительно словесно-стилевую ткань оригинала. Контаминация меняет содержание песни и в большинстве случаев его искажает. Приведем еще примеры из той же группы любовных песен о несостоявшемся браке. Песня «Садил черемушку» тоже оказала воздействие на текст замечательной песни, которую называют «Погодушкой», или «Калинушкой», или «Журушкой». Эту песню можно услышать и в наши дни в исполнении пожилых женщин.

В содержании «Погодушки» передается сложный строй чувств, вызванных стечением горестных событий в жизни девушки. Но сами события не раскрываются в подробностях. О них песня только намекает. Много в этих намеках требуется конкретизировать, уточнить и представить самим слушателям. Песня лишена внешней динамики, но полна внутреннего движения, тонких психологических переходов в душевном состоянии героини.

Три картины последовательно сменяют одна другую. В центре песни девушка, перед мысленным взором которой проходит одна сцена за другой, так как в каждой по-своему решается ее судьба. В ее доме—«смирная беседа». Там пьет отец и, по-видимому, сговаривает, «пропивает дочь». Он посылает за ней. Но девушка медлит. Она в тяжелом раздумье. Рисуется центральный эпизод. Героиня на реке. Она «замешкалась» «за утками, за гусями, за журушкой». Тревожные мысли уносят ее за реку в слободку, где живут ее подруги—«кумушки». Она просит их погадать. Развертывается сцена «семика», кумленья и гаданья. Девушки бросают в воду венки. Все венки плывут, а венок героини тонет—ее друг не вернулся.

Подуй, подуй, погодушка низовенькая,
Раздуй, раздуй, мать-погодушка, калину в саду,
Калинушку с малинушкой, лазоревый цвет!
Смирная беседа, где батюшка мой.

Он пить—не пьет, разлюбезный мой, за мной,
младой шлет.

А я, млада-младешенька, замешкалась,
За утками, за гусями, за лебедями,
За мелкою за плицею, за журавлюшкою.
Журавлюшка, мой батюшка, по бережку шел.
Он травушку-муравушку пощипывает,
Студеною водицею прихлебывает.

За реченьку за быструю поглядывает.
За реченькой за быструю слободка стоит,
Слободушка немалая—четыре двора.
Во каждом во дворке по кумушке есть.
Вы, кумушки, голубушки, подружки мои!
Кумитесь, любитесь, любите меня!
Пойдете вы, кумитесь,—возьмите меня,
Вы станете венки свивать, вы свейте и мне,
Пойдете вы на реку, зовите меня,
Вы станете венки бросать, вы бросьте вы мой!¹

Кончается песня предсказанием героине несчастья.

Как все венки поверху воды, а мой потонул,
Как все друзья домой пришли, а мой не бывал?²

В поздних записках встречаются контаминации этой песни с сюжетом «Садил черемушку». И опять контаминация приводит к разрушению содержания и поэтического строя песни. Контаминация, несомненно, относится к тому времени, когда произошли какие-то разрушения в основном тексте.

Наиболее частое изменение этой песни заключалось в замене одного только слова. Но замена разрушала смысл. Вместо «мой батюшка пьет» стали исполнять «мой миленький пьет». По-видимому, «миленький» появился здесь потому, что песня воспринималась как любовная. Но эта механическая замена искажала песню. Девушка отказывалась идти на зов «миленького» непонятно почему, тем более что «миленький» пил уже не в «смирной», а в «веселой беседе». Все же в песне девушка медлит идти на его зов, а ждет какого-то другого милого, о котором просит погадать кумушек-подружек. Забвение смысла и искажение коснулось и конечного эпизода. Утрачено представление об обряде кумления. Героиня зовет девушек не в лес завивать венки на береге, а в сад плести венки из цветов. Утрачено представление и о верности предсказаний троичных гаданий. Таковы многие поздние варианты³. Сохранилось богатство красок и разнообразие меняющихся сцен. Сохранился тонкий лиризм и замечательная мелодия песни. И все же это не может искупить ошибок и искажений текста. Полного совершенства песня достигала в своем первоначальном виде. Смысл словесного текста составлял всегда главное в песне.

¹ С об., т. II, № 263; см. также: Пальчиков, № 53.

² С об., т. II, № 262; см. также: Лопатин, № 77.

³ См.: Кир., № 1419, 1905; С об., т. II, № 262—263.

Контаминация «Погодушки» с другими песнями привела к полному ее разрушению.

Смиренная пир-беседушка, где батюшка пьет.
Он пить не пьет, расхороший мой, за мной молодой, шлет.
А я, млада-младешенька, замешкалася,
За утями, за гусями, за лебедями,
За мелкою за пташечкой, за журенькою.
Журавынька, мелка пташечка, по бережку шла,
Шелковую травульку пощипывала,
Ключевою водичкою прихлебывала.
За речушку за быструю поглядывала,
За речушкой за быстрою слободка стоит.
Слободушка немалая—четыре двора.
В каждом во дворике кум да кума.
За речушкой за быстрою цимбалики бьют.
Знать, мою разлюбезную замуж отдают.
— Красавица, забавница, вернись-ка назад!
«Я бы рада вернулась, кони не стоят,
Извозчики молоденьки не могут сдержать».
— Красавица, забавница, махни хоть платком!
«Я бы рада махнула, жених не велит.
Жених держит за рученьку, а сваха за другу,
А третий стоит, все слезы ронит, красавицу жаль».

В этой песне соединены наиболее выразительные и запоминающиеся поэтические эпизоды сходной тематики, взятые из разных песен. И все же цельности контаминация не достигла.

В цикле удалых песен изредка также встречаются контаминации. Песня о «Сироте» соединена в одном тексте с песней «Не шуми, мати, зеленая дубравушка». Песня о «Сироте» рассказывает о том, как герой в начале своей жизни был вынужден вступить в среду понизовой волжской вольницы. Вторая песня рисует драму удалца, ожидающего расплаты за свою «деятельность». Кажалось бы, соединение начального и конечного эпизода биографии героя, принадлежащего к одной и той же среде, должно бы привести к положительным результатам. Но эпического, повествовательного произведения из соединения двух лирических получиться не может. Недоговоренности остаются. Лиризм каждой вещи отличается разными оттенками тонов. Контаминация исказила две прекрасные песни². Удачные контаминации очень редки.

¹ Записана в фольклорной экспедиции Сартовского университета в 1963 году.

² См.: Кир. № 2289.

3.

При изучении народных песен нельзя обойти молчаем значения общих мест, т. е. повторяющихся формул в стиле и поэтических образах. В фольклористической литературе не раз высказывалось мнение, что употребление общих мест свидетельствует якобы о некоем автоматизме самого творческого процесса в народном искусстве. Так характеризовал Ровинский общие места народных сказок. Близкую к этому мысль высказывал о былинах А. Ф. Гильфердинг¹. То же самое говорит о лирических песнях П. Д. Ухов. Характеризуя способ создания поэтических произведений в ранние эпохи феодализма, он говорит: «...каждый певец, рассказчик, создавая, импровизируя свое произведение, пользуется уже готовыми поэтическими средствами и образами». Автор, в сущности, импровизируя, контаминирует свое произведение из готового материала. Такая форма творчества сохранилась еще и теперь у некоторых народов. Очевидно, эта форма была всеобщей и через нее прошли все народы мира. Существовала она до недавнего времени и у русского народа². И в доказательство П. Д. Ухов приводит ряд общих мест в русских лирических песнях XIX в. Наличие общих мест в произведениях является, по его мнению, показателем давности, традиционности их. «Очевидно, что чем позднее слагалась песня, тем меньше в ней общих мест, и, наоборот, чем древнее песня, тем их больше. Однако следует отметить, что вряд ли можно найти хотя бы одну традиционную песню, даже позднейшего времени, которая бы совсем обходилась без типических, формул»³. На основании приведенных суждений исследователь делает очень ответственные и совершенно неверные выводы. «Роль создателя песни сводится к умелому применению к конкретным случаям традиционных образов и, конечно, поэтических средств и приемов. Основным здесь является именно применение традиционных образов. Традиционные поэтические приемы и сред-

¹ См.: А. Ф. Гильфердинг. Олонецкая губерния и ее народные рапсоды. В сб.: «Онежские былины», т. I, Л., изд. АН СССР, 1949, стр. 57.

² П. Д. Ухов, Русское народное поэтическое творчество. Методические указания. Изд. МГУ, 1964, стр. 16—17.

³ П. Д. Ухов. О типических местах («loci communes») в русских народных традиционных песнях.—«Вестник МГУ», 1957, № 4, стр. 99.

ства используют и поэты-профессионалы, но традиционные образы применяют они крайне редко (обычно с целью стилизации)»¹.

Использование общих мест при создании народными певцами лирических песен свидетельствует, по его мнению, о народности и коллективности творческого процесса в фольклорном искусстве. Но такое суждение сводится, по существу, к отрицанию всякого творческого начала в способе создания лирических песен. Можно ли с этим согласиться? Нет, все в таком положении неверно. Автор говорит о каком-то запасе общих мест и постоянных образов, контаминируя которые, народный певец создает новое произведение. Но что же это за неиссякаемый кладезь типических формул, кто их сочинил, к какому содержанию, к какому сюжету они были первоначально применимы? Все эти вопросы и многие другие невольно встают, когда вдумаясь в теорию Ухова. Особенно характерными для постоянных художественных образов исследователь считает песенные запевы. «Можно без особого преувеличения сказать, что весь огромный репертуар русских традиционных песен, насчитывающий многие тысячи произведений, сводится к весьма ограниченному количеству запевов (исчисляемому немногими сотнями)»². Если бы мысль Ухова была верна, то мы никогда бы не смогли по начальным стихам, т. е. по запеву, определить ни одной песни. А между тем в каждом научном сборнике обычно прилагается алфавитный указатель песенных начал, по которым нетрудно найти нужную песню. Лирическое вступление органически сочетается с определенным сюжетом и соответствует эмоциональности песни. Возможно ли использование одинаковых поэтических образов в песнях с разным содержанием? Такие случаи в испорченных, полузабытых вариантах встречаются, но не они характеризуют своеобразие творческого процесса в фольклорной лирике. Перенесение лирического запева из одной песни в другую нельзя назвать самостоятельным творчеством. Повторяющиеся образы в песенных началах характерны для контаминаций, для поздних вариантов старых песен, в которых бывают заметны следы забвения первоначального текста.

¹ П. Д. Ухов. О типических местах («loci communes») в русских народных традиционных песнях, «Вестник МГУ», 1957, № 4, стр. 99.

² Там же, стр. 95.

Разумеется, одни и те же запевы будут постоянны в вариантах одних и тех же сюжетов. По-видимому, Ухов имеет в виду такие случаи, если он говорит о многих тысячах произведений.

Нельзя забывать того, что лирические песни дошли до нас не в первоначальных текстах, а во многих разнообразных вариантах, контаминациях, иногда в отрывках и более или менее значительных искажениях. Если же мы возьмем любую песню, пересмотрим все ее варианты, то обнаружим, какой текст был первоначальным; ему-то обычно и принадлежит самый постоянный для данного сюжета зачин.

П. Д. Ухов относит к общим местам повторяющиеся стилевые и фразеологические обороты и одинаковые мотивы, выраженные устойчивыми поэтическими образами. Но, к сожалению, он не анализирует условий употребления тех и других и различий в способах их использования.

Общие стилистические формулировки естественно и закономерно повторяются в разных песенных сюжетах, так как народные певцы-слагатели песен относились к ним как к языковому богатству, которое составляет общее достояние. Так же естественно используются постоянные эпитеты, стилистические повторения с некоторыми изменениями форм и т. д. Примеров слишком много, чтобы на них задерживаться (млада-младшенька, соловей-соловушка, сиротинушка горькая-горемычная, и т. д.). Такие стилистические обороты, действительно, повторяются в разных песнях. Но с их помощью невозможно создать нового песенного сюжета.

Другое дело, использование в разных песнях одинаковых образов и мотивов. Причины их употребления иные. В каждом тематическом песенном цикле создаются свои общие места, которые служат показателем популярности и разработанности цикла. Не о давности происхождения, а о длительности бытования и о распространенности песен свидетельствуют такие общие места.

На примере многих общих мест нетрудно видеть, что чаще всего они выражают главную тему и главную мысль песенного цикла, которому они принадлежат. К тому же идея цикла выражена обычно в таком художественном оформлении, что она легко запоминается и становится как бы общим достоянием. Однако это совершен-

но не значит, что такое общее место, или даже несколько общих мест, давали бы возможность построить механически новый песенный текст. Сюжет каждой песни совершенно самостоятелен, несмотря на то, что песен общей или близкой тематики может быть много. Каждый сюжет оформлен своими образными средствами.

Обратимся к примерам.

Для удалых песен общим местом является заявление героев: «Мы не воры, не разбойники». Впервые определяя общественное содержание удалых песен, трагический их характер, Белинский приводит это общее место:

Мы не воры, не разбойники,
Атамановы мы работники.

В подобных явлениях, говорит он, нет ничего унижающего для национальной чести, ибо в них виновато неустройство и шаткость общественного здания, а совсем не национальный дух¹.

Это общее место несколько различается по смыслу в разных текстах. Выражая прямое отрицание своей принадлежности к миру преступников, в одних сюжетах эта формула раскрывает психологическую драму героев, не по своей, по-видимому, вине вступивших на тернистый путь беглых удалцов. В других сюжетах эта формула выражает трагизм безнадежности этого отрицания. В-третьих — она служит попыткой героев отделить себя от подлинного мира преступников. Тогда эта формула получит уточнение:

Стеньки Разина мы помощнички.

В удалых песнях балладного характера (типа исторических баллад) обычно общее место, идеализирующее внешний облик героев.

На стружках сидят гребцы, удалые молодцы,
Удалые молодцы, все донские казаки,
Да еще же гребенские, запорожские,
На них шапочки собольи, верхи бархатные.
Еще смурые кафтаны, кумачом подложены,
Астраханские кушаки полуселковые.
Пестрядичные рубашки с золотым галуном,
Что зелен сафьян саложки, кривые каблучки,
И с зачесами чулки да все гарусные.
Они веслами гребут, сами песенки поют².

Здесь явное восхищение удалцами, потому что они смело вступают на борьбу с притеснителями. Они «бранят и клянут князя Меншикова» — взяточника и казнокрада. В другой песне также идеализируются бурлаки, убивающие астраханского губернатора.

На стружках сидят гребцы, все бурлаки-молодцы,
Все бурлаки-молодцы, все заволжски удалцы.
Хорошо братцы-молодцы переряжены сидят.
На них шапочки собольи, верхи бархатные,
Однорядочны кафтаны, все камкой подложены,
Канаватные бешметы в одну нитку строчены,
Все тафтяные рубашки, галуном обложены.
На них штаники суконны, по-старинну скроены,
Что желтой сафьян саложки, все шильцем каблучки,
Они веслами гребут, сами песенки поют...¹.

В приведенных описаниях много общего, но все же стилистически и словарно общие места различаются. Совершенно очевидно, что они не механически использованы, а варьируют, хотя и подчинены одной мысли. Народ идеализирует героев, выступающих с открытым протестом и с прямою местью социальным врагам. Такая идеализация касается прежде всего внешнего портрета героев. Этот портрет представляет собою очевидную поэтическую условность, так как герои обеих песен в действительности угнетены морально и материально. Дорогой наряд явно противоречит их нужде. Такую же цель — идеализацию героя, народного протестанта, преследует, несомненно, и внешний портрет «сынка» Степана Разина. В песне о нем дорогой наряд подчеркивает и еще одну мысль, очень важную в идейном содержании. «Сынок» носит свои роскошные одежды чрезвычайно небрежно, можно сказать, вызывая, что соответствует его дерзкому обращению с губернатором. Общее место здесь не только не применено механически, но оно и стилистически различается и выполняет другую функцию в сюжете. В громадном количестве текстов это общее место так варьирует, что сохраняется только его значение идеализации «сынка», бросающего вызов феодальному обществу. Его нарядные одежды постоянно заменяются в соответствии со временем и модой. Появляется то «цёрна шляпа с полумазом»², то «бархатный камзолчик»³ (за-

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, 1954, стр. 439.

² Чулков, ч. I, № 126.

¹ Чулков, ч. III, № 54.

² Лозанова, стр. 166, № 10.

³ Там же, № 9.

меняемый или «кафтанчиком»¹, или «халатиком»)², то «зелен сафьян сапожки на бумажных чулках»³, то «раскозловые его сапожки на резвых на ногах»⁴ и т. д.

В лирических песнях общие места не получают такого широкого распространения, как в былинах. В удалых песнях нарочитая и условная идеализация «промысла» удальцов и их быта оформлена не в виде общего места, а для каждого сюжета своими особыми образами. Общим для них средством является применение иносказания. Но эти перифразы различны в каждом случае. В одной песне о добыче разбойников говорится так:

Мы на легкой были пашенке,
На рукопашном на сраженьице.
Ничего-то мы не пошкозили.
Полонили только девицу⁵.

В песне о сироте промысел удальца идеализируется.

Уж и раз-то я стебнул, да я сто рублей,
А другой-то раз стебнул, да я тысячу,
А как третий раз стебнул,—казны сметы нет!⁶

В песне об «атамановых разбойничках» также идеализируется «легкая жизнь» удальцов.

Мы веслом махнем — корабль возьмем,
Кистенем махнем — караван собьем,
Мы рукой махнем—девицу возьмем⁷.

Идеализация «привольной» жизни отвечала настроениям дореволюционного и особенно предреформенного крестьянства, все помыслы которого были устремлены к воле, к освобождению от личной зависимости. Жизнь познизовой вольницы рисовалась закабаленному народу радужными красками. Однако эта идеализация вступала в прямое противоречие с подлинной реальностью, когда удалец не имел ни хлеба, «ни соли и ни кислых щей», когда благополучие вольных людей зависело от милостей природы, почему они и просят солнце их обогреть. Содержание удалых песен обнажает трагизм положения ге-

роев, что подчеркивается и приведенными перифразами. Для нас важно показать, что общий смысл иносказательных мотивов передается не одним типическим общим местом, а разными поэтическими средствами и различными художественными образами; всегда иносказательным и всегда по-разному рисуется в песнях самый разбойничий промысел.

То же самое нередко можно наблюдать и в женских песнях семейной тематики. Главная тема этих песен заключается в попытках женщины противостоять порабощению и унижению со стороны мужа. В свадебной песне мать невесты обращается к будущему зятю.

«Уж ты пей, зятек, не спывайся,
Над моим дитем не ломайся.
Как моя ли дочь-диче печно,
Не заставь ее разувати,
Белы рученьки измарати,
Золоты перстни изломати».
—Белы рученьки можно вымыть,
Золоты перстни можно скинуть!¹

Зять, как видно, не желает отказываться от своих прав.

В другой свадебной песне этот мотив разработан несколько иначе.

...Величается молодец
Перед женошкою,
Перед молодницею.
«—Ты, женошка, разуй,
Молодица, разобуй».

Мне стать разувать.
Белы рученьки мзати,
Золоты кольца доломать...

Муж настаивает и добивается своего.

«Белы рученьки смоятся,
Золоты кольца сольются.
А мне, молодцу, разуться!»²

Эта песенная формула стала поэтической условностью. Ее нельзя понимать буквально, но она верно отражала супружеские отношения в большой крестьянской семье дореволюционного времени.

Совсем по-другому звучит эта формула в хороводной

¹ Лозанова, № 26.

² Там же, № 31.

³ Там же, № 57.

⁴ Там же, № 26.

⁵ Чулков, ч. III, № 93.

⁶ «Современник», 1861, № 5, стр. 193.

⁷ Н. И. Костомаров. Бунт Стеньки Разина. СПб, 1859

¹ Акимов, № 117.

² Кир., № 76.

песне, героиня которой еще полна сил и уверенности в том, что она отстоит свою свободу и нравственное достоинство. О муже говорится:

Заставляет раздевать, разбоковать,
Опояску распоясывать,
Часты пуговицы расстегивать,
Золоты петли расхлестывать...
Не того я отца-матери дитя,
Чтобы стала раздевать, разбоковать,
Опояску распоясывать,
Часты пуговицы расстегивать,
Золоты петли расхлестывать!
Он подуетса—разуетса,
Поломаётся—распояшется,
Покобенится—разденется...¹.

Но все же в позднейших вариантах (и это отражало более реальные отношения) героиня хороводной песни бывает вынуждена смириться, особенно если муж приносит «шелковую плетку»:

Жена мужу покорилася,
На колени становилася,
В резвы ноги поклонилася:
—Уж я стану разувать, раздевать,
Опояску распоясывать,
Часты пуговицы расстегивать,
Золоты плетни (петли?) расхлестывать.²

В сокращенном виде этот же мотив встречается в широко известной необрядовой женской песне «Я вечер, млада, во пиру была»³.

Но мотив борьбы женщины за свою волю, самостоятельность и человеческое достоинство передается не только таким образом. В женских свадебных, хороводных и семейных необрядовых песнях он отчетливо звучит во многих других эпизодах. Жених требует расчесать ему кудри, просит перенять коня, поднять шляпу и т. д. и т. д. Общие места в лирических песнях не имеют такой обязательности и не бывают такими постоянными, как в былинах. Каждое общее место в лирических песнях встречается не больше чем в 2—3 сюжетах, не считая вариантов.

Общим местом в свадебных песнях будет символически условное изображение чужой стороны.

Сваха уговаривает невесту:

«Собирайся-ко, Машенька,
Собирайся, Григорьевна,
На чужую сторонушку,
На чужую, незнамую.
На чужой на сторонушке
Там жить весело:
Поля жемчугом сеяны,
Сытою поливаны,
Виноградом горожены».
—Не обманывай, свахынька.
Не обманывай, милая,
Я все знаю и ведаю.
На чужой на сторонушке
Жить невесело:
Поля горем посеяны,
Горючей слезой поливаны,
И кручиной горожены¹.

В песнях солдатских образ чужой стороны тоже встречается как общее место. Но там его содержание и стилизовое оформление иное.

Сторона ль моя, сторонушка,
Сторона ль моя, незнакомая,
Что не сам ли я в тебя зашел,
Что не добрый ли меня конь завез,—
Завезли меня, доброго молодца,
Прыткость, бодрость молодецкая
И хмелинушка кабацкая...²

Молодец жалуется, что мать не уберегла его от чужой стороны и государственной службы.

В песнях рекрутских этот же образ, как общее место, употреблен с иным смысловым оттенком.

Сторона ль моя, сторонушка,
Сторона ль моя, незнамая,
Незнамая незнакомая!
На сторонушку я не сам зашел,
Я не сам зашел и не конь завез,—
Завела меня неволюшка,
Неволюшка, нужда крайняя,
Нужда крайняя, служба царская...³

Дальше говорится, что по стороне идут новобранцы: охотнички поют, невольнички плачут.

Наблюдения над различными тематическими циклами песен и различными жанрами приводят нас к выво-

¹ Пальчиков, № 28.

² Соб. т. II, № 115.

³ См.: Там же, № 402, 404 и другие.

¹ Акимов, № 103.

² Кнр., № 2831.

³ Там же, № 2832.

дам, прямо противоположным тем, какие сделаны П. Д. Уховым:

1. Общие места в народной лирике встречаются сравнительно редко.

2. К тому же каждая из таких постоянных поэтических формул в песнях разных жанров и разного содержания различается по форме, и по смысловому значению, и по способу употребления.

3. Каждый идейно-тематический песенный цикл располагает своими общими местами, своими поэтически образными формулами.

4. Процесс сложения русской необрядовой народной песни в своих закономерностях определился, по-видимому, поздно, не раньше XVII в. И он не аналогичен более раннему. То же самое, хотя и со многими оговорками, приходится сказать даже и о свадебных песнях, известных нам, начиная с XVIII века.

4.

Изучая лирические народные песни, нельзя обойти молчанием особые вступления, которые играют очень важную роль в их содержании и эмоциональном строе. Во вступлении рисуется обычно живое явление природы, характерное постоянным впечатлением, производимым на человека. Внешне сюжетными нитями вступление обычно мало связано с основной частью песни, рассказывающей о героях. Но оно с первых стихов вводит слушателей в лейтмотив всего произведения.

Песенные вступления могут быть очень небольшими по объему—в 1—2 стиха. Но они могут и превосходить по величине ту часть содержания, которая посвящена герою. Вступления могут составлять как бы параллельную часть песенного повествования, внешне самостоятельную и законченную, но эмоционально органически с нею связанную. Как правило, каждая песня имеет свое постоянное вступление и песня часто даже и называется по его ведущему образу: «Погодушка», «Дубровушка», «Не белы снега» и т. д. Глубоко ошибочным представляется нам суждение, будто лирические зачины свободно сочетаются с разными песенными текстами. В действительности, каждый зачин соединен с одним определенным содержанием песни и повторяется во всех ее вариантах. Отдельные случаи сочетания одного и того же зачина с

двумя-тремя разными сюжетами не меняют общей закономерности.

Не шуми, мати, зеленая дубровушка,
Не мешай мне, доброму молодцу, думу думать...¹.

Это вступление всегда начинается песню о герое-удальце, который горестно размышляет о предстоящем допросе.

Как, бывало, мне, ясному соколу, да времечко,
Я летал, млад ясен сокол, по поднебесью.
Я бил-побивал гусей-лебедей,
Еще бил-побивал мелку пташечку,
Как, бывало, мелкой пташечке пролету нет.
И нонеча мне, ясну соколу, время нет,
Сижу я, млад ясен сокол, во поймае,
Я во той ли в золотой во клеточке,
Во клеточке, на жестяной нащесточке,
У сокола ножки спутаны,
На ножечках путники шелковые,
Занавесочки на глазыньках жемчужные!².

Образ томящегося в неволе сокола, жаждущего воли, сопровождает песню о молодце, рвущемся на свободу из заключения:

Ты воспой, воспой, млад жавороночек,
Сидючи весной на проталинке...³.

Так начинается известная песня о молодце, сидящем в тюрьме и просящем родных выкупить его из неволи. В одной из популярнейших рекрутских песен изображается девушка, она плачет в «присутствии», просит за своего милого, которого забривают в солдаты. Эта песня начинается с изображения первого снега, когда обычно происходили рекрутские наборы:

Не белы снега во чистом поле, снега забелели,
Забелели у мово любезного каменны палаты...⁴

Любовная песня, рисуя сцену расставания, начинается с лирического образа дороги. Песня обычно и называется «Дороженька».

Не одна во поле дороженька, в поле пролегала,
Частым ельничком-березничком белым зарастала.
Как нельзя-то мне к сударушке, нельзя в гости ехать...⁵.

¹ Чулков, ч. I, № 131.

² Костомаров, стр. 77.

³ Лопатин, № 59; см. также: Кир. №№ 1408, 2482 и другие.

⁴ Кир., № 2978, см. также № 1865; Костомаров, стр. 82; Лопатин, стр. 87 и другие.

⁵ Кашин, кн. I, № 20; см. также: Кир., № 1417 и другие.

В этой песне зачин непосредственно включается в повествование. Дорога заросла, и герой не может проехать к возлюбленной. Образ заросшей дороги символичен: остыло любовное чувство, забыто и вытеснено другим — молодец едет прощаться с прежней любушкой.

Не всегда одинаково содержание зачина связано с содержанием главной части песни. Зачин может быть настолько самостоятелен и завершен в своем содержании и оформлении, что, казалось бы, он легко может обособиться, оторваться и существовать как отдельная песня. В случаях забвения певцом полного текста песни иногда так и бывает. Певец исполнит только это лирическое вступление. Но все же в таком случае ясно, что песня не вся, что половина содержания забыта. Таких неполных текстов много приводит в своем сборнике Соболевский рядом с полными вариантами.

Подводя итоги, следует сказать:

1. Лирические вступления к песенным текстам очень разнообразны. Они очень неодинаковы по объему, по содержанию, по поэтическому стилю и по способу соединения с главной повествовательной частью песни. Но при этом каждому жанрово-тематическому циклу соответствуют особые вступления. Если в песнях свадебных их содержание условно-символическое, то в песнях необрядовых символической иносказательности меньше. В песнях мужских и особенно солдатских ее меньше, чем в женских необрядовых. По-видимому, это объясняется их меньшей традиционностью.

2. Вступления бывают более самостоятельными, вплоть до того, что могут быть не связанными с главным содержанием песни по сюжету (это прежде всего относится к зачинам символического характера). В песнях необрядовых и особенно мужских они сочетаются с фактическим действием органично.

3. Очень важно отметить, что лирические вступления эмоциональны, т. е. важнейшей стороной содержания так органично связаны со всем текстом песни, что если бы песня утратила свой зачин, она бы потеряла главное — глубину лиризма. Трудно согласиться с Н. П. Колпаковой, которая считает, что в процессе варьирования песен постоянным изменениям подвергается зачин. Опровергнуть это положение можно тем, что многие песни легко обозначаются словами зачина. Каждому ясно, какая

песня имеется в виду под названием «Дубровушка», или «Не одна во поле дороженька пролежала...», или «Про Волгу-матушку» и другие. Н. П. Колпакова приводит вариации зачина к песне о сватанье девушки, которая ждет возвращения своего настоящего друга. Но нетрудно заметить, что в качестве примера приводятся поздние тексты, несколько разрушенные, а также контаминации, которые она сама не признает художественно полноценными (зачины с образом соловья или черемушки)¹.

Во всех же остальных ее примерах зачин либо дан в полном виде, либо в усеченном, почему и создается впечатление разных зачинов. В действительности же, во всех примерах вступление одинаково, и в этом нетрудно убедиться.

Подуй, подуй, мать-погодушка низовенькая,
Раздуй, раздуй, мать-погодушка, калну в саду.
Калинушка с малинушкой лазоревый цвет!
Смиренная беседушка, где батюшка мой...²

Другой пример представляет собою только часть этого зачина:

Калинушка с малинушкой лазоревый цвет,
Веселая беседушка, где батюшка пьет...³

В третьем примере песня начинается с сообщения о беседушке, обозначенной синонимом: «компаньца»⁴.

4. Ведущий образ в зачинах обязательно сохраняется, если песня не искажена и не разрушена. Приведенная Н. П. Колпаковой песня обычно называется по зачину либо «Погодушкой», либо «Беседушкой».

5. Как видно, варьирует в зачинах только стилевое оформление, а не ведущий образ. Но и эти изменения не столь характерны. Вступление в виде символической картины так стилистически тщательно отделано, что переделки чаще всего могут только испортить его. Показательна в этом отношении замена всего одного слова «бе-

¹ См.: Колпакова, стр. 170. Зачины о соловье и о черемушке взяты из других песен, с которыми в последнее время иногда контаминируется «Погодушка». В главе о контаминациях мы приводили такие сводные тексты.

² Соб., т. II, № 269.

³ Там же, № 262.

⁴ Там же, № 268.

седушка» синонимом с другим оттенком смысла—«компаньонка» (сразу нарушается народный колорит древнего текста).

6. В свадебных песнях, где зачины более самостоятельны и играют большую роль в содержании песни, составляя нередко ее главную часть, они даже и стилистически очень мало изменяются. В них нельзя изменить ни одного слова. Песни с искаженными зачинами записывались от неталантливых певцов, забывших тексты.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД

1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБОБЩЕНИЕ. 2. АФОРИСТИЧЕСКИЕ ВЫРАЖЕНИЯ. 3. СИМВОЛИКА 4. ОЛИЦЕТВОРЕНИЯ.
5. СПОСОБ ИЗОБРАЖЕНИЯ МАТЕРИАЛЬНОГО БЫТА.

В самое последнее время стали выходить исследования, специально посвященные особенностям художественного метода фольклора и поэтике отдельных его жанров. Большой интерес представляет статья Вл. Я. Проппа «Фольклор и действительность», в которой он дает общую характеристику фольклорных жанров и специфические для каждого из них способы отражения жизни¹.

Различие форм и способов отражения действительности в фольклоре он объясняет разным временем сложения жанров народной поэзии, отбором разных жизненных явлений каждым жанром, различием задач, решаемых народом в каждом из них, и различием в них эстетического отношения к действительности. «Русская крестьянская развитая лирика, — говорит он, — основывается на совершенно иных предпосылках и ином отношении к действительности, чем жанры эпические, и на иных приемах ее передачи. Предметом ее является реальный человек, его жизнь и эмоции. Если говорить, что в фольклоре нарастает реалистическое искусство, оно имеет свои корни не в эпике, а в лирике»².

Он называет особенности лирической песни, отличающие ее от былин и сказок: 1) лирическая песня не скобана законами сюжетосложения; 2) все, в ней изображенное, коренится не в жизни прошлого, а в жизни настоящего, современного для певца; 3) народная песня основана на поэтизации жизни, и то, что не поддается такой поэтизации, не может стать ее предметом; 4) народная

¹ См.: В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. — «Русская литература», 1963, № 3.

² Там же, стр. 79.

лирика пользуется не прямыми высказываниями, а иносказаниями. Большой же сравнительно с эпосом реализм лирической песни В. Я. Пропп усматривает в произведениях более поздних: «...чем песня позднее, тем ближе она к реальной жизни и социальной борьбе»¹. Все указанные положения В. Я. Проппа следует принять, особенно если учесть, что он не характеризует каждый из выдвинутых им признаков как абсолютный, действующий с силою закона. Особенно важно его указание, что лирическая песня, в своем развитии не остается неподвижной, а меняется с течением времени и притом значительно. Это совершенно верное замечание объясняет причины различия в методе отражения действительности разными песенными жанрами или тематическими циклами. И причины, обуславливающие различия песенных групп, следующие: 1) лирические песни слагались далеко не в одно и то же время; 2) они различны по тематике, по отбору тех жизненных явлений, какие они отражают; 3) в каждой жанрово-тематической песенной группе решались разные жизненные задачи; 4) каждая группа при этом пользовалась соответствующими ее содержанию поэтическими средствами. Следует, однако, не упускать из виду, что при всех указанных различиях лирика во всех ее группах и циклах обладает и общими чертами, отличающими ее от жанров эпических и драматических. Эта общность всех лирических песен В. Я. Проппом определена. Но одними этими объединяющими ее характерными и ей только присущими признаками объяснить специфику разных песенных групп невозможно. Следует учесть различия внутри всего лирического рода необрядовых песен, объясняющиеся разною степенью традиционности, разною средой, в какой они слагались, различием источников, на каких они строились, и т. д. и т. п.

* *

Главное отличие лирической песни от былин и сказок заключается, по нашему мнению, в том, что в отражении действительности лирическая песня пользуется особым способом обобщения. В. Я. Пропп верно объясняет особенности былин и сказок их своеобразным методом отражения действительности². В этих эпических

жанрах внимание привлекается необычайностью изображенных событий и героев. В былине и в балладе, кроме того, повествование сосредоточивается на единственном, единичном и особенном случае из жизни человека. В лирической же песне показываются будничные, бытовые, обычные явления и повседневные рядовые люди. При этом и герои и обстоятельства их жизни рисуются в самой обобщенной форме. Метод обобщения в лирической песне еще не является типизацией, характерной для реалистической литературы. Но он значительно отличает лирическую песню от былин и сказки.

Различие между обобщением в традиционной фольклорной лирике и в литературе охарактеризовал еще Н. Г. Чернышевский в рецензии 1854 года на «Песни разных народов» Берга. Народная песня, говорил он, «принадлежит целому народу, потому чужда всякой мелочности и пустоты». «Народная песня должна прилагаться к чувствам решительно каждого человека, иначе она не нужна целому народу, а годится только для нескольких отдельных лиц...»¹. Эта особенность—обобщение до такой степени, чтобы отражать чувства решительно каждого человека,—объясняет, по словам Чернышевского, причину «тематической скудости» народных песен. «Вторая причина,—говорит он,—в патриархальном обществе действительно нет ни духовного разнообразия, ни мыслей и чувств сколько-нибудь разнообразных или многосложных»².

«Если народная песня превосходно развивает свои темы, то тем у нее слишком мало и они очень просты; то же самое надо сказать о чувствах, проникающих народные песни. Воинские воспоминания — вот вся история патриархального народа; любовь доброго молодца (без всякой определенной характеристики) к красной девице (без всякой определенной характеристики) и два-три других, столь же общих мотива,—вот все содержание лирики.

В ней (песне—Т. А.) мало индивидуальных особенностей, — говорит Чернышевский, — что мы более всего ищем»³.

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. II. М., 1949, стр. 297.

² Там же, стр. 306.

³ Там же.

¹ В. Я. Пропп. Фольклор и действительность, стр. 80.

² См.: Там же.

Как видно, Чернышевский сравнивает традиционную народную лирическую песню с современной ему литературной лирикой и не находит в ней индивидуальных черт в образах героев, сложности и разнообразия чувств и мыслей. В значительной мере он прав. Справедливы и его суждения о том, что народная песня так обобщенно рисует своих героев и обстоятельства их бытия, что это обедняет ее содержание: изображается только самое общее, присущее каждому человеку из народа. Как мы уже сказали, все же всю народную лирику, все ее виды и жанровые группы невозможно подвести под эту характеристику. В них заметно некоторое разнообразие не только в тематике и героях, но и в самом способе обобщения изображаемых явлений.

Прав Чернышевский, когда он дает объяснение ограниченности тематики народной песни. Но и это суждение требует уточнений. Чернышевский относит сложение всех народных песен — и эпических и лирических — к патриархальному обществу. А между тем необрядовая песенная лирика сформировалась в главном своем содержании и основных жанровых чертах значительно позже. Необрядовые песни менее древние, чем песни обрядовые и чем эпические героические. Каждый из этих жанров отражает время, различающееся не меньше чем 3—4 веками, и отражает различные ступени народного сознания. И если народная лирика почти совсем не рисует человеческих характеров, то былины изображают каждого богатыря, наделенного определенным характером, хотя и недостаточно еще развернутым и сложным. Различаются и песни обрядовые (свадебные) с необрядовыми. В необрядовой лирике мы найдем некоторую индивидуализацию в изображении героев и обстоятельств жизни, в то время как в песнях свадебных мы этого совсем не усмотрим. Чем объясняются эти различия? По-видимому, разным временем сложения каждого жанра. Но все же не только этим, но и другими причинами.

Обратимся к наиболее традиционным, свадебным песням. Есть основание признать эту лирику наиболее древней. Ее образная система, стиль и язык отличаются более архаическими чертами, чем другие циклы песенной лирики. Первоначальные формы этих произведений

нам не известны и восстановить их не представляется возможным. Нам известны тексты конца феодальной эпохи, т. е. начиная с XVIII в. и более поздние. Свадебный обряд жил в крестьянской среде в XVIII и XIX в. полнокровно жизнью. Песен, исполнявшихся на свадьбах, сохранилось громадное количество. Может быть, только любовная лирика превосходит их количественно.

Содержание свадебных песен отличается своеобразным взаимоотношением черт традиционно-устойчивого, издавна сложившегося ритуала с показом обстоятельств подлинной жизни крепостного крестьянства. Обряд со всеми его условностями и действительность как бы сталкивались здесь. В поведении каждого персонажа мы видим и исполняемую им роль, изменить которую не может участник обряда, и одновременно живое лицо в бытовой, социальной и психологической обусловленности. Не всегда возможно бывает различить, что в песенном содержании составляет непременную условность и что, наоборот, представляет собою правду жизни и истинные душевные переживания героев.

В настоящем анализе мы совсем не будем касаться песен величальных и так называемых «корильных» (саатирических), содержание и оформление которых условно-традиционно и полностью принадлежит ритуалу.

Нас интересуют только песни голосовые, протяжные, которые тематически близки к песням семейным. С семейными песнями свадебные связаны многими чертами содержания и традиционной формы.

Казалось бы, главной темой протяжных свадебных песен должна быть любовная тема. Действительно, среди свадебных есть песни, которые представляют собою описание любовных чувств жениха к невесте или невесты к жениху. Одну из них приводит Белинский, находя ее «прелестною». Приведем ее вариант из сборника Киреевского.

На горе стоит елочка,
Под горою светелочка.
Во светелочке Натальюшка,
Во новой Ивановна.
Приходил-то к ней батюшка
И он звал ее с собой домой:
«Ты пойдем, Натальюшка, домой!
Ты пойдем, Ивановна, домой!»
— Нейду я, не слушаю,
Ночь темная, не месячина,

Реки быстры, перевозу нет,
 Леса темны, караулов нет.
 На горе стоит елочка,
 Под горою светелочка,
 Во светелочке Натальюшка,
 Во новой Ивановна.
 Приходила-то к ней матушка,
 И сна звала ее с собой домой:
 «Ты пойдем, Натальюшка, домой,
 Ты пойдем, Ивановна, домой!»
 — Нейду я, не слушаю,
 Ночь темная, не месячна,
 Реки быстры, перевозу нет,
 Леса темны, караулов нет.
 На горе стоит елочка,
 Под горою светелочка,
 Во светелочке Натальюшка,
 Во новой Ивановна.
 Приходил-то к ней Василий,
 Приходил-то к ней Николаевич,
 И он звал ее с собой домой:
 «Ты пойдем, Натальюшка, домой,
 Ты пойдем, Ивановна, домой!»
 — Иду я, сударь, слушаюсь,
 Ночь светла и месячна,
 Реки быстры, перевозки есть,
 Леса темны, караулы есть!¹

По мнению Белинского, эта песня служит примером того, что «любовь на Руси могла быть не только поэтической, но даже грациозно-поэтической»². Суждение великого критика верно. Только подлинное чувство любви, красота этого чувства могли подсказать создателям этой песни нужные слова и выражения. Но эта свадебная песня отражает не только подлинную действительность, она принадлежит обряду и требованиям его, она была обязательна при исполнении определенного момента обряда, т. е. могла исполняться и в таком случае, когда например, невеста еще не испытывала никаких чувств к жениху, когда она его еще не знала и любить не могла. Прекрасная любовная песня характеризовала то, что должно было быть нормой, что казалось естественным для девушки, выходящей замуж. В песне говорилось не только о подлинных чувствах, но и о том, что требовал обряд, требовала традиция.

В наших старинных песнях еще не был выработан

¹ Кир., № 272, см. также № 294.

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. т. V, стр. 445.

язык для выражения любовных чувств. Да это было и невозможно по обычаям тех времен. «Любовь до того изгнана у нас из тесного круга народного созерцания жизни, что в самом браке является каким-то чуждым, греховным элементом, враждебным святости союза, освящаемого религией...»,—говорит Белинский¹. Действительно, значительная часть свадебных песен, которая может быть признана древнейшим видом любовной лирики, выражает очень робко и односложно любовное признание. В некоторых песнях отмечается нарочитое стремление скрыть или даже отрицать героем (героиней) свои любовные чувства. Песня, например, начинается такими словами невесты:

...«Я сего году нейду замуж,
 На новый год не думаю ити.

...Я пойду млада в келейку,
 Постригусь я во старицы.
 Уж я вас, милых подруженек,
 Я к себе возьму во ключницы».
 Как пошла, пошла, Аннушка
 Не за князя-боярина,
 Не за гостя торгового,
 Не за купца здешнего города
 А за мещаннина богатого,
 За молодца тароватого.
 Ты на что прельстилася?
 На орешки ли, на прянички,
 На изюмные ли ягоды?
 «Я прельстилася, красная девица,
 На дорожна добра молодца,
 На его же на русы кудри»².

В других песнях невеста противопоставляет свое отношение к родителям отношению к жениху или привязанность к девушкам-подружкам—чувству к жениху. При этом сами чувства или обозначаются одним словом («прельстилася красна девица») или характеризуются намеком, какой-то особенностью поведения невесты: она не идет к батюшке, а идет к жениху и т. д. Основной текст песни передает не столько выражение чувств героев, сколько изображает внешнюю обстановку, в какой происходит объяснение, или чаще символические картины природы, помогающие раскрыть душевные состояния

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 363.

² Кир., № 29.

героев. Вся эта образная и стилевая условность полностью соответствует условности содержания этих песен, в которых изображаются не столько подлинные индивидуальные лица с их истинными психологическими переживаниями, сколько обобщенные душевные состояния, какие должны быть обязательны в определенных обстоятельствах по законам древнего обряда. Требования ритуала так устойчивы и консервативны, что свадебные песни очень мало изменяются в своих вариантах.

В некоторых песнях жених требует от невесты любовного признания. Содержание их также условно и принадлежит прежде всего определенному моменту официального ритуала, хотя психологическое состояние жениха и невесты рисуется в этих произведениях, казалось бы, очень точно, с большою тонкостью и изяществом. Оно может быть и верным отражением действительных отношений героев, а может и вовсе не совпадать с их истинными чувствами и отвечать только требованиям старых обычаев.

Недолго веночку
На стеночке висеть,
Недолго Марьюшке
В девушках сидеть.
Шелковая ленточка
К стенке льнет
Петруша к сердечку
Машеньку жмет.
К сердечку жмет
И спрашивает:
«Скажи, скажи, Машенька,
Кто тебе в роду мил?»
— А мне мил-милешенек
Батюшка родной.
«Неправда и, Машенька,
Неправда твоя,
Неправда твоя.—
Не истинная.

А еще милешенек
Кто тебе в роду?»
— А еще милешенек
Петр Васильевич.
«Это все правда,
Правда твоя»¹.

Чувства героини передаются здесь с типичной для не-

весты сдержанной скромностью и производят впечатление большой непосредственности и искренности.

В настоящий момент нам важно указать на то, что обрядовая условность требовала от песни самого обобщенного содержания, т. е. показа таких чувств, какие должны быть обязательными и постоянными для невесты в тот момент, когда ее собирают к венцу. Ничего индивидуального, относящегося к конкретному случаю определенной свадьбы песня изображать не могла. Не вносили какой-либо индивидуализации и собственные имена, обозначавшие, казалось бы, конкретных лиц, изображенных в этих песнях. Да эти имена к тому же каждый раз заменялись применительно к новым лицам. Чаще же персонажи, действующие в песне, обозначались не по их собственным именам, а по той роли, какую они исполняли в обряде. Магическая функция обряда требовала идеализации внешней обстановки. Невеста могла в песне называться княгиней, жених—князем, поезжане—боярами и т. д.² И здесь опять превалировала условность и устойчивая традиция.

Свадебный обряд сводится к борьбе двух семей (а в древности—к борьбе двух родов) за невесту. Отдельные моменты обряда изображают разные стадии этой борьбы. Обряд строго регламентировал все действия участников и определял содержание песен для каждого эпизода, для каждой сцены. Условность свадебных песен выработалась веками.

Наибольшее количество свадебных песен посвящено трагическим переживаниям девушки-невесты, покидающей родной дом, уходящей в чужую семью, где она будет подчинена, решительно каждому. Невесту пугает приезд жениха, сговор, на котором ее «пропивают» и продают. Очень искренна и выразительна песня на эту тему «Матушка, что во поле пыльно»...».

— Матушка, что во поле пыльно,
Сударыня моя, что во поле пыльно?
«Дитятко, кони разыгрались,
Свет милое мое, кони разыгрались».
— Матушка, на двор гости едут,
Сударыня моя, на двор гости едут.
«Дитятко, небось, не выдам,
Свет милое мое, небось, не пужайся!»
— Матушка, на крылечко гости идут,
Сударыня моя, на крылечко гости идут,
«Дитятко, небось, не выдам,

¹ Акимов, № 109.

Свет милое мое, небось, не пужайся».
— Матушка, в нову горницу идут...
— Матушка, за стол садятся,
Сударыня моя, за стол садятся!—
«Дитятко, небось, не выдам,
Свет милое мое, небось, не пужайся!»
— Матушка, со стены образ снимают

Матушка, меня благословляют...
«Дитятко, господь бог с тобою!»¹.

Песня так живо передает душевное состояние девушки, которую без ее согласия, без ее ведома отдают замуж в неизвестную ей семью, что мы не в состоянии видеть в ней условное содержание, какое определялось традиционной обрядностью. Но вместе с тем девушка должна была при любых обстоятельствах заключаемого брака показать, что она страшится будущего и не желает расставаться с родным домом. Так пелось в свадебных песнях, даже если невеста охотно выходила замуж, даже если ей нелегко и нерадостно было жить в родной семье. Обряд требовал от невесты выражения любви к родителям и оплакивания своей девичьей жизни вне зависимости от того, совпадали ли выраженные в песне чувства с подлинными. Все же в гораздо большей степени здесь отражались истинные чувства, разворачивалась подлинная драма. Так было чаще. Так было обычно. И песня передавала самое общее, самое типичное. Песня рисует не индивидуальный случай, а то, что было закономерно, типично и пользуется обобщением без всякой индивидуализации.

Страх перед неизвестностью, боязнь новых людей, в полную зависимость к которым попадала девушка, выходя замуж, сулили больше горя, чем радостей. Содержание песни воспринималось как отражение подлинной жизни, точнее—общего закона этой действительности. Песня сохраняет такую художественную выразительность, что условно-обрядовая сторона ее содержания не воспринимается.

В широко известной песне на ту же тему «Не от ветра, не от вихря, верей пошатились...» отчетливее проступает обрядово-условная сторона содержания. При этом отчетливее обнаруживается зависимость обобщенного

метода изображения лиц и событий от требований обряда.

Не от ветра, не от вихоря,
Не от божьей от милости
Верей пошатились,
Ворота отворились,
Широки размахнулись.
Не слыхала младшенька,
Как бояре на двор въехали,
С широка двора в новые сени,
С новых сеней в нову горницу.
Уж я столько услышала
Уж я столько увидела,
Как Григорий взшел в горницу,
Свет Мосеевич во светлицу.
Тут и я испугалась,
Тут и я перепалась,
Придрогло ретиво сердце,
Приосмякло лицо белое,
Резвы ножки подломилась,
Белы ручки опустились,
Из глаз слезы покатились.
Во слезах я слово молвила,
В возрыданье речь говорила:
«Вот идет погубитель мой,
Вот идет разоритель мой,
Вст идет расплети-косу,
Вот идет потеряй-красу!»¹.

В некоторых вариантах иначе передается испуг девушки.

Перепалась Аниушка-душа,
По новым сням забегала,
Что из горницы в горницу,
Что из сенюшек в сенюшки.
Забегала душа Аннушка,
Забегала душа красная
Ко милым своим подруженькам:
«Сберегите меня, девушки,
Сберегите меня, красные!
Вон идет разоритель мой»².

Варианты свидетельствуют о развитии содержания в направлении усиления подлинного психологизма. Однако обрядовая условность сохраняется, сохраняется и традиционно-обобщенный метод изображения действительности и героев: свадьба—борьба за невесту, которую сильно берут из родного дома, что характеризуется как

¹ Кир., № 3; № 62 и другие.

² Кир., № 44; № 55.

нечто общее, закономерное и постоянное. Обобщенно рисуется и жених отвлеченно-условными наименованиями: «погубитель, разоритель, расплети-косу, потеряй-красу». Самое общее, приложимое решительно к каждому в данных обстоятельствах, рисует песня; ничего конкретно-частного, индивидуального. Такое обобщенное изображение диктовалось обрядом и одновременно самими обстоятельствами жизни. Будущее страшило, и девушка не могла не плакать. Но даже если девушка и охотно выходила замуж, обрядовый «этикет» требовал, чтобы она выражала испуг перед новой жизнью и сожаление о родительском доме. До венца она обязана была только плакать. После, вступив в семью мужа, т. е. в последний этап свадебного обряда, она не имела права плакать, чтобы не обидеть новых родственников.

Замечательны разнообразные песни, в которых жених выступает с требованием выдать ему невесту. В них сочетается и любовное отношение жениха к невесте и требовательность мужа, главы семьи, обладателя полной власти над женой. Замечательно, что такая песня в варианте нашего времени, записанном в Саратовской области, исполнялась с необычайно грустной прекрасной мелодией.

Вьюн над водой увивается,
Жених у ворот улещается,
Он просит свое, свое сужено,
Он просит свое, свое ряжено.
Вывели ему доброго коня.
«Это не мое и не сужено,
Это не мое и не ряжено».
Вьюн над водой увивается,
Жених у крыльца улещается,
Он просит свое, свое сужено,
Он просит свое, свое ряжено.
Вынесли ему чго ясного сокола,
Вынесли ему на правой на руке.
«Это не мое и не сужено,
Это не мое и не ряжено».
Вьюн над водой увивается,
Жених у стола дожидается,
Просит он свое, свое сужено,
Просит он свое, свое ряжено.
«Вы подайте мне мою сужену!»
Вывели ему красну девицу-душу.
«Это вот мое сужено,
Это вот мое, мое ряжено»¹

¹ Акимова, № 112.

Все варианты, начиная с XVIII в., очень близки между собою. Иногда жених обещает невесте создать для нее все то, что она имела в родительском доме и о чем она с грустью вспоминает.

Растужилась Парасковья-душа,
Расплакалась свет Ивановна:
«Нет у меня сеней новеньких,
Не по чему будет похаживати.
Нет у меня золотой чары,
Золотой чары со финистами,
Не из чего мне да покушавати;
Нет у меня соловья во саду,
Некому будет рано будить,
Раным-рано да ранешенько!»
Возговорит да Василий господин,
Василий господин да Иванович:
— Душенька Парасковьюшка,
Сердце-душа, свет Ивановна!
Построю я сеии новые,
Новые сеии с переходами.
Золоту чару я слити велю,
Вместо соловья тебя сам побужу:
«Встань, проснись, Парасковья-душа,
Парасковья-свет да Ивановна!»¹.

В этой песне все содержание передано в обрядово-условной форме. Не реальна обстановка, в какой действуют персонажи песни, не реальны сами герои, которым приданы черты, характерные для господствующей среды. Подлинной действительности соответствуют только чувства действующих лиц—испуг невесты и желание жениха ее успокоить. Но и эта возможная правдивость содержания оборачивалась требованиями обряда, т. е. опять-таки условностью. Отсюда доведенное до предела обобщение в изображении лиц и обстоятельств жизни. Отсюда и многие приемы изображения: идеализация материального быта и героев, иносказание, символика и устойчивые поэтические обороты (представление о счастливой жизни, переданное символическим образом соловья в саду, золотой чары и т. д.).

В вариантах этой песни прием условности и символика распространяется на образ жениха, который сам называет себя соловьем:

— Не плачь, не тужи, Ольга-душа,
Слѣз не рони, Ивановна!
Я у тебя — соловей во саду,

¹ Кир., № 40; см.: № 63 и другие.

Я у тебя — молодой в зеленом,
Я тебя буду поутру будить,
Я тебя буду со сна веселить...¹

Группа свадебных песен объясняет страх невесты перед замужеством боязнью чужой стороны. Невеста не жалуется на отца с матерью, но жалуется на сваху:

На лукавую, вилавую,
На змею семиглавую,
Семиглаву, семихвостую,
Как ходила подхаживала
Не путем, не дорогою,
А все улками, заулкамн,
Все тропами собачьими;
Все ходила почастешеньку,
Говорила помадешеньку,
Говорила, все обманывала,
Чужу сторону нахваливала:
«Как чужая дальняя сторона
Она сахаром насыщенная,
Она медом поливанная,
Виноградом гороженная,
Да тафтою покрыванная.
Я сама про то ведаю,
Молода догадалася;
Что чужа дальняя сторона
И чужа, незнакомая,
Она горем насыщенная,
И слезами поливанная,
И тоскою покрыванная
И печалью гороженная»².

Опять органически слиты черты подлинной реальности с условностью в изображении обстоятельств жизни и действующих лиц. При этом то и другое дается обобщенно, без присущего данному случаю своеобразия. Подлинно реальными чертами песни передает только чувства и поведение персонажей—восхваление свахой чужой стороны и недоверие невесты к ее словам, что вполне соответствовало действительности: сваха по самому своему положению должна была хвалить «чужую сторону», невеста же боится и «чужой стороны» и семьи будущего мужа. В самой обобщенной форме передаются эти мысли и чувства с помощью условно-символических поэтических образов. Замечательно нарисованный образ свахи также сочетает и черты обрядово-условные и черты

верно отраженной жизни. Слова невесты, обращенные к свахе, являются общим местом, устойчивым поэтическим оборотом. Образ свахи дан обобщенно, но все же он нарисован так живо и выразительно, что как бы предвосхищает реалистическое изображение свах А. Н. Островским в его драмах из народной и купеческой жизни. Обобщение в народной песне не приводит к отвлечению, к абстракции. Образ воспроизведен в песне чрезвычайно художественно, хотя и без индивидуальных черт.

В других песнях реалистически передаются состояния героев.

Невеста задумывается о родных мужа, в зависимости от которых ей придется прожить всю жизнь. Невеста не хочет называть свекра батюшкой, свекровь—матушкой и т. д. и горюет, что ей этого не избежать.

Не знай, с матушкой думу думати,
С подружками речь говорить?
Уж я как буду отставати
От родимой своей сторонки,
Уж как же буду я приставати
К чужой дальней ко сторонке?
Уж как же буду взведичати
Я родителей своих богоданных?
Мне свекра-то как будет звати,
Как свекровушку называтьи,
Как деверьщев почитати?

Только мужа она готова звать «другом сердечным»¹. Но ее преследует более страшная мысль. Она боится недоброжелательства всей семьи мужа. Замечательна на эту тему всем известная песня «Отставала лебедушка»². В ней так же, как и в других, в самом обобщенном плане рисуются будущие взаимоотношения невесты с родными мужа. Типичный характер этих взаимоотношений передается в песне образом лебедушки, отставшей от своего стада и приставшей к стаду гусей, которые начали ее щипать.

Во многих свадебных песнях невеста не скрывает своего недовольства будущей родней. Появляются критические ноты, казалось бы, не согласованные с обрядовым этикетом, но подсказанные самой жизнью.

¹ Кир., № 63.

² Кир., № 2, см. также № 12

¹ Кир., № 17.

² См.: там же, № 20, 698, 758, 759 и другие.

Невеста видит сон:

Что на нашей на улице
Есть пустая хоромина,
Есть пустая, не крыгая,
Углы прочь отвалилися,
По бревну раскатилися.
На печи котище лежит
По полу ходит гусыня...

Этот сон разгадывается:

Что пустая хоромина —
Чужа дальная сторона,
Углы прочь отвалилися,
Отец-мать отступилися,
По бревну раскатилися —
Род-племя отказалися.
На печи котище лежит.
Богоданный свекор батюшка,
По полу ходит гусыня —
То свекровушка матушка

«Страшный» сон невесты представляет собой только символическую картину, а не подлинную действительность. Но символические образы, взятые из конкретного вещественного мира, так выразительны, что они воспринимаются как живая действительность. Расшифровка же этих образов и раскрытие символов: «Отец-мать отступилися», «Род-племя отказалися» не оставляют особого впечатления, они не живописны, не конкретны.

Изображению будущих взаимоотношений невесты с ее новыми родными посвящены многие свадебные песни, каждая из которых распространена в различных вариантах. И все же, несмотря на разнообразное раскрытие этой темы, песни не передают деталей этих взаимоотношений в их экономической, юридической, моральной и бытовой специфике.

Так же обобщенно передается и самая тяжелая сторона драмы невесты и новобрачной — потеря воли и самостоятельности. Невеста плачет, понимая, что, несмотря на все обещания жениха, ее ждет полная потеря свободы. Коротенький диалог происходит в условно-идеализированной обстановке: по мосту бежит золотая карета, запряженная парой вороных коней, в карете новобрачная вспоминает прежнюю жизнь:

«Я у батюшки в воле,
Я у матушки в неге,

Я у братицей в прохладе,
Я у сестрицей в снаряде.
Я куда пойду — сряжают,
Я отколь иду — встречают».

Молодец ее утешает:

«Ты не плачь, не плачь, девица,
И че тужи, душа красная!
Я из воли везу в волю,
Я из неги везу в негу,
Из прохлады в прохладу,
Из снарядов в снаряды».

Но новобрачная этому не верит.

— У тебя черт будет, не нега,
Водяной — не веселье,
Не святой — не прохлады;
У тебя та будет нега,
У тебя то будет веселье,
У тебя те будут прохлады:
Полутру рано вставати,
И огонь добыватьи,
И печь затопляти,
Щи-кашу варити.
Тебя старого кормити¹.

Обрядово-поэтические условности в этой песне удивительно сплетаются с реальными бытовыми картинами, в которых наряду с обобщенным изображением включаются частные конкретные детали, подчеркивающие условность обрядово-пышных аксессуаров обстановки (золотая карета и добывание огня, приготовление щей и т. д.). Живая действительность врывается в песенное содержание, стремясь разорвать условность художественной ткани. И все же за пределы обобщения песни не выходит в методе изображения жизни.

Та же драма — потери невестой воли — передается в известной песне об «узорчатой камочке»:

Крестьянский-то сын он волюшку взял,
Взял он волюшку не маленькую².

Эта главная и единственная мысль песни обобщена настолько, что живые действующие лица заменяются отвлеченно-символическими обозначениями: волю взял не жених, а сама узорная «камочка».

Дорогая штофа волюшки взяла,
Да взяла волюшку не маленькую...³

¹ Кир., № 26, см. также № 58.

² Там же, № 46, см. также № 53.

³ Там же, № 53.

В большинстве песен на эту тему жених уже во время свадебного обряда требует от невесты покорности. Он велит расчесать ему кудри, и невеста вынуждена быть покорной, она называет себя его слугою¹.

Потеря воли, понимание невестой необходимости покориться мужу и его родне, попытка бороться за свою волю и самостоятельность — таковы постоянные темы и идеи разных сюжетов. Тема воли была главной во всех песенных жанрах крепостнической эпохи (особенно последнего периода). В свадебных песнях эта тема понималась узко — как освобождение от семейного порабощения. Но и в этих песнях отражались общественные настроения закрепощенного народа.

Сюжеты свадебных песен разнообразны: жених требует выдать ему невесту, добывает ее силой, требует от нее любовного признания, мать невесты просит жениха не ломаться над ее дочерью и т. д.² Социально-бытовые явления жизни в их конкретных формах и деталях проникали в содержание свадебных песен с трудом. Обрядовое значение всей этой лирики не позволяло изменять содержание. Обряд требовал строгой регламентации действий и словесного текста, устойчивости традиционного содержания. Обобщенное изображение действительности в ее обрядово-консервативной сущности органической сочеталось с условностями стиля и смысла, чем с подлинным отражением живых лиц и явлений. Не изменялась и традиционная условность форм, особенно символические образы, выработанные веками. Ни один жанр народно-песенной лирики не сохранился в таких неизменно-первозданных формах, как свадебные песни. В наши дни свадебные песни записываются в вариантах, очень незначительно различающихся с самыми ранними текстами.

Прочно сохраняются в свадебных песнях и все обрядовые, бытовые и стилевые условности, узаконенные давними традициями. Песни изображают не конкретных людей — жениха, невесту, сваху и т. д., а условные лица и их чувства, обязательные и постоянные в данных ситуациях. Обобщенно рисуется психологическое состояние, вызванное реально-бытовыми обстоятельствами, и

¹ См.: там же, № 59, 15, 23, 26, 27, 49, 56, 53, 63, 43, 50, 78 и другие.

² См.: Кир., № 15, 23, 26, 27 и т. д.

еще более обобщенно показывается то условно-ритуальное психологическое состояние, какое требуется обрядовым этикетом и ролью каждого участника.

••

Хороводных песен сохранилось меньше, чем свадебных, да и сам обряд весенних хороводов раньше вышел из употребления, чем старинная свадьба. В наиболее ранних текстах герои хороводных песен изображались так же условно и также обобщенно, как и в свадебных. Участники весенней игры показывались в тех обязательных ролях, какие требовались обрядом. Главный персонаж хоровода — девушка. Она должна была играть, петь и веселиться, чем якобы могла воздействовать на силы природы и свою будущую судьбу в благоприятном для себя смысле. Она утверждала свое право на борьбу с противниками хороводного веселья — этого магического ритуала. И в песне рисовались разнообразные способы расправы, особенно жестокие с будущим мужем. В наиболее старых песнях девушка первенствовала во всем. В некоторых сюжетах ставился вопрос о «цене» девушки и «цене» молодца. И решался он обязательно в пользу девушки.

Вылетал соловей из нова города,
Выносил он весть, весть нерадостну:
Как у нас на Руси мальцы дешевы —
Первый молодец хоть бы дров костер,
Другой молодец хоть бы лык пучок,
Третий молодец хоть бы легтю кувшин.
Вылетал соловей из нова города,
Выносил он весть, весть нерадостну:
Как у нас на Руси девки дороги, —
Первая девка во сто рублей,
Друга девка во тысячу,
А третьей девке цены нетути¹.

Девушка ценилась высоко не только в прямом смысле, потому, что за каждую невесту полагался большой выкуп — «кладка». В некоторых очень древних сюжетах она во многом, даже в физической силе, не уступает молодцу:

Пошел молодец на гулянье,
К красным девушкам на свиданье.
«Мир вам, девушки, на гулянье,

¹ Шейн, № 377.

Мир вам, красные, на свиданье».
 Входит молодец в круг к девицам,
 Ходит молодец по кружалу,
 Просит молодец побороться.
 Все тут девицы приутихли,
 Все тут красные приумолкли.
 Одна девица всех смелее,
 Всех смелее, всех веселее.
 Девка к молодцу выходила,
 Выходила девка, — с молодцем говорила.
 «Изволь, молодец, побороться!»
 Девка молодца споборола,
 Черну шляпу с кудер сшибла,
 На нем синь кафтан изорвала,
 Алу ленточку в грязь втоптала,
 Кушак шелковый исципала,
 За русы кудри теребила.
 Во право плечо колотила,
 Лицо белое пристыдила.
 Пошел молодец, сам заплакал,
 Пришел к матери с жалобою:
 «Уж ты, матушка, мать родная!
 Меня девушки не злюбили,
 Все-то красные меня не любят,
 Одна девица сполюбила,
 Меня молодца споборола,
 Черну шляпу с кудер сшибла,
 Алу ленточку в грязь втоптала,
 Кушак шелковый исципала,
 На мне синь кафтан изорвала,
 За русы кудри теребила,
 Во право плечо колотила,
 Лицо белое пристыдила».
 Просит девица помириться,
 Просит красная распротиться!

В песне рассказывается о необычном происшествии. Но оно типично для хороводной игры, где господствуют девушки, где всегда показывалось первенство девушки. Если же ценность человека определялась его физической силой, то надо было и здесь отдать предпочтение девушке. Этого требовал магический смысл обряда. Но, по видимому, магическое значение песни утратилось давно, и ее содержание сохранило интерес любопытного происшествия. В некоторых же текстах появился социальный мотив, придавший сюжету более значительную остроту конфликта.

За язей деревней,
 За большим селеньем

¹ Шейн, Великорусс, № 371.

Тут ехал боярин,
 Молодой, богатый,
 Холост ие женатый.
 Как все ему девушки
 Низко поклонились.
 Одна ему девушка
 Низко не кланялась.
 Пригрозил боярин
 Молодой, богатый,
 «Доро ж ты, девка,
 Добро ж ты, красная!
 Ты будешь стоять
 У моеи кровати,
 Горючи слезы роинти
 Резвы ноженьки знобити!
 Поиди, выиди, девушка,
 Выиди за ворота,
 Со мной, с молодцем,
 Со мной побороться».
 — Не хвались, молодец,
 Своей красотою,
 Силою большою.
 Вот я теоя, молодец,
 Сейчас обесечу
 При всем я при миру,
 При всем при народе,
 При большом корогоде!

И девушка действительно бесчестит молодца-боярина: она поборола его. В содержании этого варианта утрачивается обрядовая значимость. Утрачивается и обобщенный метод изображения героев и событий. Здесь участники хоровода более живые лица в их подлинном, а не воображаемом столкновении. Законы обрядовой игры как бы уступили место реальности. Чаше же всего в хороводных песнях речь идет о борьбе девушки или невестки со старшими в семье, не пускающими ее в хоровод:

Во горнице, во светлице
 Лежат доски тонки, хлестки.
 По тем доскам я ходила;
 На одну доску я ступила,
 Тое доску переломила,
 По которой свекор ходит,
 Журит, бранит, побить хочет.
 Его журьба вековая,
 Моя игра часовая.
 Ой, дурно жить во чужих людях:
 Там бьют больно, не жалеют.

¹ Шейн, № 365.

Не то тошно, что бьют больно,
Тошней того переговоры,
Переговоры девичьи.
«Ой, брось волю девичью!»
— Уж я сгину, не покину,
Я в гроб пойду, с собой возьму!¹

Песен на эту тему до последнего времени встречается очень много.

Позднейшие варианты хороводных песен не сохранились в таком первоначальном виде, как песни свадебные². В процессе устного перепева они приобретали черты все большего соответствия современной действительности, теряя магический смысл и превращаясь в обрядовые игровые. Если в старых хороводных песнях изображалось психологическое состояние девушки, ее ощущение молодых нерастрченных сил, юного задора и уверенности в своей победе над любым противником, то в позднейших вариантах девушка вела борьбу за свою самостоятельность и человеческое достоинство, борьбу за волю в более широком смысле, чем только за «волю гулять». И эти песни изображали не индивидуальных героинь и не частные случаи из их жизни, а типичные состояния, обусловленные их семейным и общественным положением. В большинстве хороводных, в том числе и игровых, песен показывается реальный конфликт невестки с членами семьи.

Как пол белою под березою,
Под грушею под садовою
Девки сеют, рассевают конопелышко.
Еще сами к коноплю
Приговаривают:
«Взойди, взрасти,
Конопелышко,
Ты не низко, не высоко—
В саду с вишеню равно;
В саду с вишеню равно,
Со тыном высоко!»
Все кумы подруженьки
На игрище ушли,
А меня младу-младшеньку
Не отпустили.
Заставил свекор-батюшка
Работу, работать, овин сушить.
Я во сердце-то войду.

¹ «Воронежские губернские ведомости», 1853, № 31.

² Примеры приведены в главе второй, где проанализированы варианты наиболее популярных сюжетов.

Весь овин сожгу;
Во ретивое войду, —
Сама на игрище уйду!

Заставила свекровушка
Работу работать,
Трой красна сновать.
Трой тоненькие,
Волоконненькие.
Я во сердце-то войду —
Все кросенцы нзорву;
Во ретивое войду —
Сама на игрище уйду! и т. д.¹

В поздних вариантах устранялись обрядовые условности, и метод типизации получал другое значение. Если же при этом начинали появляться черты конкретной действительности, они обнаруживались не в обрисовке характеров, а в изображении внешней обстановки, деталей быта и в показе взаимоотношений персонажей. При этом происходил противоречивый процесс. Закреплялись устойчивые формулировки в обобщенном изображении психологических состояний героев, но одновременно появлялись конкретные реалии действительности, бытовой обстановки. Отступая от обрядовых условностей и от некоторых черт обобщенного способа изображения жизни, песня приобретала элементы реалистического метода.

* *

В песнях необрядовых метод изображения героев и событий значительно отличается и получает свои специфические черты. Но сохранился он не во всем и, главное, уже не мог объясняться только консервативностью поэтических форм.

При этом песни женские — семейные — отличаются от мужских. Женские лирические песни древнее и консервативнее по своим поэтическим формам, чем песни мужские. Они старше мужских и в прямом смысле. Многие из женских семейных песен представляют собою старые хороводные или свадебные, исполняемые как самостоятельные бытовые произведения. Из мужских же песен многие сформировались не раньше конца XVII в. Таковы солдатские, восходящие к самому концу XVII в. и главным образом к XVIII в. То же приходится

¹ Собр. т. II, № 616.

сказать о песнях рекрутских. Песни удалые, по-видимому, сложились тоже в XVIII в. В лирических песнях рисуются не индивидуальные качества и поступки людей, а психологические состояния их. И это преимущественная особенность лирической поэзии, в том числе и литературной. Но в отличие от реалистической поэзии традиционная фольклорная лирика раскрывает душевные состояния героев только самые общие и постоянные в определенных социальных условиях. По сравнению со свадебными и хороводными песнями в семейно-бытовом цикле больше социально-исторической конкретности. Все же у нас нет оснований считать, что народная необрядовая песня овладевает реалистическим методом. В песнях показывается общее, но мало рисуется индивидуального и сложного, в них нет многосторонности в отражении действительности. Только то, что является постоянным и закономерным в определенных социально-бытовых условиях, только это общее рисуется народной лирикой в героях и их жизни.

В песне раскрывается душевное состояние вдовы или горе падчерицы, которую притесняет мачеха, или передаются жалобы женщины на то, что ее не любит муж, что он гуляет с другой и т. д. Чаще всего семейные женские песни говорят о тяжелом положении невестки, притесняемой свекром, свекровью или мужем и всеми членами его семьи. Словом, песня не изображает определенную невестку, страдающую от определенных тяжелых условий жизни, а невестку вообще, каждую женщину-крестьянку крепостного времени и типичные для нее душевные переживания.

Сосенка, сосенушка зелененькая!
Чего ж ты, сосенушка, не зеленая?
«Отчего мне, сосенушке, зеленой-то быть?»
Роса на меня пала полуночная,
Печет меня солнышко полуденное!
— Молодка, молодушка молоденькая!
Чего ж ты, молодушка, не веселая?
«Отчего же мне, молодушке, веселой-то быть?»
Свекор называет медведицею,
Свекровь чазывает лютою змеей,
Деверья называют доможилкою,
Невестки называют расточиною,
Золовки называют щеголихою.
А я с милым другом в совете жила;
Научил меня милый друг,
Как свекру сказать, свекровье отказать:

— Медведица, батюшка, во темных лесах,
Люта змея, матушка, во чистых полях,
Доможилка, деверьюшки, собака во дворе,
Расточица, невестушки, томышь в закроме,
Щеголиха, золовушка, то утка на воде!¹

В содержании этой песни все обобщено, все отвечает общим закономерностям жизни. Даже в том случае, когда молодая женщина «с мужем в совете жила», это не спасало ее от нареканий и попреков старших в семье, вызванных, в свою очередь, тяжелыми условиями их собственного существования. Самые обобщенные характеристики применены и для определения явлений природы: утка на воде — щеголиха,мышь в закроме — расточица, сосенка не зелена летом, когда ее жжет солнце, и т. д. Но вместе с тем обобщения не приводят к абстрагированию в определении этих явлений, так как в них суммируются суждения о живой природе и ее полнокровной жизни, постоянной и закономерной в своей устойчивости.

То же самое мы видим в другой песне. Невестка гонит домой гусей, приговаривая:

— Привыкайте, гуси серые,
Ко осоке, ко траве;
Ко осоке, ко траве,
Ко болотной ко воде!
Так и мне, молодце,
Ко чужой стороне,
Ко чужой стороне,
К свекру-батюшке,
Ко свекрови-матушке!
Уж я свекру угождала —
По утру рано вставала,
Я свекрови угождала —
Часто в сеничках мела,
Я золовкам угождала, —
Буйны головы чесала.
Я деверьям угождала —
Ворона коня седлала,
В чисто поле провсжала².

Реальные картины патриархальных взаимоотношений даны опять-таки методом большого обобщения. Невестка не только перечисляет разнообразные и многочисленные работы, какие она должна выполнять в новой семье, но и характеризует эти обязанности как унижающие ее человеческие чувства, подчеркивающие ее неравноправ-

¹ Собр., т. II, № 589.

² Собр., т. II, № 607.

ность и приниженность. Отчетливо выражено и авторское отношение к такому положению, так же невыносимому для каждой молодой женщины, как плавание для гусей в болотной воде, поросшей осокой.

Сторона ль моя, дальняя сторонка!
На тебе ли, сторона, живу, горе мычу!
Горе мычу я, живу, горьки слезы роню.
Свекор-багюшка, он меня не любит,
Свекровь-матушка снзху ненавидит,
Деверья-братья долзи с двора гонят,
Две золовущи все в доме смущают,
Две-то тетушки с милым разлучают.
Я со милым дружкой не в люсви живу,
С милым не в совете.
С вечера милой головушку чешет,
При светлом огне кудри завивает,
Со полуночи мил гулять уходит
На белой заре мил домой приходит,
Он стучит-гремит под красным окошком:
«Ты вставай, жена, отворяй ворота,
Ты встречай, жена, мужа со гулянья,
Со гуляньица мужа, со добычей,
Со красной девицей!»¹.

В некоторых песнях обобщенные характеристики психологических состояний героев и их семейных взаимоотношений даются с помощью сравнений с явлениями из реальной бытовой действительности и достигают тем удивительной выразительности в изображении крестьянских условий жизни. Метод обобщения в таких случаях становится почти реалистическим.

Обобщенно изображается в песне и психологическое состояние мужа, недовольного жизнью с нелюбимой женой, на которой его женили насильно. Но подневольное, зависимое положение мужа от старших членов своей семьи рисуется очень редко. В народной песне внимание сосредоточено на самом главном и самом типичном. Наибольшему порабощению подвергался не он, а его жена (невестка), и она-то является главной героиней семейных песен.

В песнях рекрутских также показываются новобранцы не в индивидуальном своеобразии каждого лица, а рекруты вообще, точнее сказать, показывается психологическое состояние рекрута, когда его ловили, заковывали в кандалы и забривали в солдаты. Обобщение дости-

гается также изображением коллективных героев. Солдаты, бурлаки, вольные казаки, разбойники выступают в песнях как общая сплоченная масса с характерными общими признаками их социального положения. В таких случаях, естественно, личные, особые черты отдельных людей отсутствуют. Песни показывают то психологическое ощущение, какое обусловлено социальным положением героев в определенную историческую эпоху.

2.

В наиболее традиционных песнях очень часто встречаются такие формулировки, которые в виде афористических, пословичных выражений определяют закономерность жизненных явлений, раскрытых песенным содержанием.

В одной из популярнейших хороводных песен главная проблема этого жанра формулируется в виде общего положения:

Красным девушкам своя воля гулять,
А молодущам мужья не велят.
Гулять волюшка у батюшки,
У родимыя у матушки...¹

...У молодой у молодущи
Три великие заботушки:
Уж как первая заботушка —
Чужа дальняя сторонушка;
А другая-то заботушка —
Что лиха больно свекровушка;
А третья-то заботушка —
Муж удалая головушка!²

В другой, также постоянной теме хороводных песен героиня обобщенно формулирует мысль о том, как неодинакова для молодой женщины жизнь «за старым мужем», «за малолетком» и «за ровней».

...«Каково тебе, сестрица, за старым мужем жить?»
— Мне за старым мужем жить — только стариться!..

...«Каково тебе, сестра, за младшим жить?»
— Мне за младшим жить — только плакаться!

...«Каково тебе, сестра, за ровнею жить?»
— Мне за ровнею жить — только радоваться!³

¹ Львов—Прач, стр. 89.

² Молодчик с молодкою, стр. 42.

³ Акимов, № 78.

В трюичной песне высказывается мысль о жизни девушек:

Голько у девушки и праздничку:
Семик да и Троица,
Греть батюшка Кузьма — Демьян.¹

Стилевая форма таких суждений может изменяться, смысл же их — попытокить и понять закономерности типичных и постоянных жизненных ситуаций — сохраняется. Песня не только обобщает факты жизни, но и дает им общую оценку.

Постоянны пословично-афористические формулировки и в свадебных песнях. И они также дают общую оценку тем жизненным явлениям, какие в них изображаются.

Не гореть тебе, свече.
Против солнечного луча!
Уж не быть свекру против батюшки,
Уж не быть тебе, свекрови, лучше матушки!²

В некоторых случаях критическое изображение чужой семьи, в которую собирается вступить невеста, дано так выразительно, что характерный для фальклора метод обобщения мало отличается от реалистической типизации. Невеста старается представить обычную обстановку и взаимоотношения в будущей семье мужа, тот «патриархальный ад», который особенно пугает каждую девушку:

Ступишь ли ногою —
Поглядят все за тобой,
Махнешь ты рукой —
Засмеются над тобой,
Сядешь ли за стол —
Все куски во рту сочтут,
Станешь ли молчать —
Станут дурочкой величать.³

Картина так жива и выразительна, так верно схвачены черты подлинного быта, что представляется совершенно реалистической, хотя здесь и не показаны конкретные взаимоотношения всех родственников, а отношения постоянные, типичные для каждой большой семьи. Метод изображения, включающий показ частных, де-

талей быта, характерен для народных юмористических и сатирических песен. В песне свадебной эта сатирическая картина несколько необычна.

Чаще описание чужой семьи, сохраняя ту же оценку, передается в виде психологического параллелизма и сравнения с миром природы.

Чужие-то люди, как тучи грозные,
Леса темные, зверя лютые,
Без ветру сушат-крушат,
Без солнышка глаза пекут...
Чужая сторонуща
Без ветра сушит,
Чужой свекор-батюшка
Без плетки учит,
Чужая свекровь-матушка
Без вины журит!
На чужой на сторонущке
Жить невесело:
Поля горем посеяны,
Горючей слезой поливаны
И кручиной горожены.⁴

Такие характеристики стали общим местом свадебных песен.

В некоторых вариантах итоговые наблюдения передаются отвлеченно, обобщенными формулировками, которыми заключается песенный текст. Жених дает наказ невесте:

Привыкай, душа-свет Верынька,
К моему ли уму-разуму:
Спеси-гордости убавити,
Уму-разуму прибавити,
Резвым ноженькам быть походчивым,
Головущке быть поклончивой,
Ретиву сердцу покорчивому.⁵

Необрядовые лирические песни часто включают такого же рода обобщенные концовки.

Не с богатством жить, батюшка, — с человеком,
Не с высокими хоромами — с советом,
Не с частыми переходами жить — с любовью.⁶

В замечательной семейной песне «Полоса ль моя да полосынька» заключение дано в виде двух пословичных формулировок, как бы исключаящих друг друга. В пер-

¹ Акимов, № 82.

² Кир., № 269.

³ И. П. Сахаров. Сказания русского народа, ч. I, кн. 3. СПб., 1841, стр. 149, № 161.

¹ Акимов, № 154.

² Акимов, № 103.

³ Там же, № 115.

⁴ Соб., т. III, № 17.

вой выражено суждение матери, которая руководствуется домоостроевскими требованиями смирения и молчаливой покорности; во второй — настроение дочери, которая не в силах переносить свою тяжкую долю и не считает это справедливым:

«Ты, родимое мое дитяtko,
Ты носи платье, да не складывай,
Ты терпи горе, да не сказывай!»
— Ты родимая моя матушка,
Понося платье, да сложить будет,
Потерпя горе, да сказать будет!¹

В некоторых случаях такого рода общие положения приводятся вначале, при этом жизнь героини противопоставляется общим закономерностям жизни:

Хорошо тому жить на сем свете,
У кого как есть отец и мать,
И отец, и мать, и брат-сестра,
Ах брат-сестра, что и род-племя!²

И дальше говорится о том, что жизнь героини совсем другая.

Обобщенные формулировки встречаются и в любовных песнях, придавая их содержанию более глубокий смысл.

Не в каждом камне есть огонь-искра,
Не в каждом молодце есть любовь-правда.
Любил меня мил сердечный друг, да покинул³.

В другой песне девушка говорит изменившему ей милтому, чтобы он не женился на вдове.

Хоть женися, душа моя, не ошибися,
Не женися, мой милый друг, на удивке!
У вдовушки обычай не девичий:
Постелюшку стелет — сама плачет,
Узголовье воскладает — возрыдает,
Свою прежнего друга вспоминает...⁴

В замечательной песне «Горы Воробьевские» подытоживающая жизненные наблюдения концовка характеризует разную степень привязанности близких людей — отца, матери и молодой жены — к умирающему или убитому на чужбине герою. Мать плачет — «как река бьет

ся», отец плачет, «как ручьи бегут», молодая жена плачет, что «роса падет, роса утренняя»¹.

Прекрасна обобщающая концовка известной песни «Не одна во поле дороженька пролежала». Молодец прощается с возлюбленной:

Ах, ты прости, прощай, мил сердечный друг,
Прощай, будь здорова!
Коли лучше ты меня найдешь, меня позабудешь!
Коли хуже ты меня найдешь, меня вспомнешь!²

В приведенных любовных песнях обобщающие формулировки морального содержания имеют общечеловеческое значение. В песнях же женских семейных они отражают социальные взгляды крепостных крестьян определенного исторического времени. Так же социально уточнены обобщенные суждения, встречающиеся в песнях рекрутских и солдатских. В них выразились и недовольство и горестные раздумья о каторжной царской военной службе.

Солдатское житье разнесчастно,
Ни в чем счастья судьба не дала...³
Нет тебя, полынушки, горче в поле нет!
Горчее тебя, полынушка, служба царская,
Наша солдатская⁴.

Солдатские боевые песни, посвященные описаниям определенных походов и сражений, не содержат, как правило, обобщающих формулировок. Да и в остальных солдатских песнях их значительно меньше, чем в традиционных женских. В песнях же рекрутских, слагавшихся, по видимому, чаще женщинами на основе традиционной поэтики, обобщения сохраняют значение постоянного художественного метода. Как и в женских песнях, здесь оплакивается потерянная воля.

Ах, ты воля, наша волюшка,
От весны воля до осени!
А на осень воля окажется,
Будет большое солдатство...⁵

Содержание рекрутских песен переносит слушателей в те времена, когда рекрут забрывали насильно и вели к

¹ См.: С о б., т. I, № 361—369; К и р., № 1266, 1282, 1293, 1354 и другие.

² С о б., т. V, № 460.

³ Там же, т. VI, № 243.

⁴ Там же, № 192.

⁵ Там же, № 30—32.

¹ С о б., т. III, № 61.

² Там же, т. II, № I; см. так же: Чулков, ч. IV, стр. 161.

³ С о б., т. V, № 495.

⁴ С о б., т. III, № 206.

месту сбора закованными в кандалах. Так было в течение всего XVIII в., продолжалось и в первой половине XIX в.:

Не поймавши добра молодца, как же
в рекруты отдать?¹

Так поется в рекрутской саратовской песне начала XIX в. Горестные же чувства рекрута передаются в обобщенно-образной форме.

Как не бел гребень головушку чешет, —
чешет пора-время,

Чешет пора-времечко, гульба-воля;
Удаль молодецкая, вольное раздолье².

Ах, что со радости, со весельица
Хмелем кудри выются,
Ах со тоски, со кручинушки
Кудерьки секутся...³

Некоторые обобщенные песенные формулировки вошли в фонд пословиц. Даль в своем сборнике приводит такие пословицы в специальном разделе⁴. Но, к сожалению, наиболее типичных, ставших постоянным общим местом песен (например, о чужой стороне, о покорности невестки свекору и свекрови и т. д.), он в этом разделе не дает. Такие афоризмы попали в разные главы сборника, соответственно их тематике. Некоторые даны в разделе «Свадьба».

Попадая в разные песни сходной тематики, обобщенные суждения становятся иногда общими местами песен данного жанра или цикла, или даже общим местом нескольких циклов. В песнях удалых характерно общее место, выражающее отрицание преступности удальцов, отождествления их с ворами и разбойниками. Многие обобщенные суждения свадебных песен стали общим местом не только для этого цикла, но и для других женских песен сходной тематики. Такие примеры были приведены в главе, посвященной общим местам.

3.

Большинство исследователей обычно считают важнейшей поэтической особенностью народной лирики

¹ Леопольдов, стр. 76.

² Там же.

³ Соб., т. VI, № 51.

⁴ С.: В. Даль. Пословицы русского народа. М., 1862, стр. 1087.

символическую образность. Изучением народной символики как одного из древнейших средств поэтической выразительности занимались крупнейшие ученые дореволюционного времени. Обширные исследования этой научной проблеме посвятили Н. И. Костомаров, А. А. Потебня, А. Н. Веселовский и их ученики и последователи. В советское время к вопросу о поэтической природе народной символики, о ее происхождении и значении фольклористы вернулись только в самые последние дни. Вопросы эти исключительно важны для понимания народной лирической песни, для уяснения народных взглядов, отраженных в лирике, для понимания художественной специфики традиционной лирической песни и для целого ряда других научных проблем.

В работах дореволюционного времени решались в основном две задачи: 1) о происхождении народной символики и 2) о ее поэтической природе и реальном содержании. Если по первому вопросу пока еще убедительных результатов не получено, то в части описания символических образов и расшифровки их смысла сделано очень много.

Первая большая работа в этой области принадлежит Н. И. Костомарову. Она относится к 1843 году.

Костомаров пытается вывести символическую образность из религиозного чувства народа. «Физическая природа, — говорит он, — проникнута творческою идеею, согрета божественною любовью, облечена в формы совершенства. Каждое явление в ней не случайно, но имеет свой закон, открываемый духом...». Изображая природу, народ «...оживляет ее, она получает в его глазах разумное бытие»¹. «...предмет телесный, входя в произведение народной поэзии, получает в ней духовное значение, которое является в форме применения к быту нравственного существа: это называется в обширном смысле символом. Понятие о символике не должно смешивать ни с образом, ни с аллегориею, ни со сравнением; все это формы, в которых выказывается символ. Всякое поэтическое сравнение необходимо должно опираться на символ: иначе будет только игрою слов, обманчивым видением и пролетит мимо нас бесплодно, не западая ни на

¹ Н. И. Костомаров. Об историческом значении русской народной поэзии, Харьков, 1843, стр. 25.

минуту на сердце»¹. И так, по Костомарову, источником прекрасного является «творец» — «сознание духовного в телесном и составляет основу всего прекрасного в искусстве. Оно есть признак гармонии и любви, существующей между творцом и его творениями». Религиозное чувство является основой искусства. Этим чувством якобы руководствуется человек, обращаясь к миру природы и изображая ее поэтически. Образы материального мира, по Костомарову, одухотворены божественной идеей; эти образы, примененные к нравственным понятиям, и составляют символы.

Такое объяснение не имеет ничего общего с наукой. «Одна и та же идея,— говорит Н. И. Костомаров,— проявляется и в мире природы и в мире человеческом. Если народ имеет определенное понятие о духовном значении какого-нибудь предмета физического мира, то это значит, что этот предмет заключает символ для народа. Народные символы, расположенные в системе, составляют символику народа, которая служит важным источником для уразумения его духовной жизни. В общем смысле символика природы есть продолжение естественной религии»².

Костомаров видит в народно-песенной символике не особую поэтическую систему, а выражение религиозных чувств народа, «продолжение его естественной религии». Но если в определении и генезисе символики Костомаров не пошел дальше идеалистических и мифологических толкований, то в описании символических образов он сделал много интересных наблюдений. Он выделяет три различных вида символических образов: 1) из области природы; 2) из области исторических представлений; 3) символы, основанные на старинных мифических сказаниях и верованиях. В первой категории образов он выделяет пять групп: 1) символы небесных светил и стихий; 2) символы местности; 3) символы из царства ископаемого; 4) из царства растительного; 5) из царства животного. И в дальнейшем, в работе 70-х годов, он детально рассматривает содержание каждого символического образа в соответствии с предметом, к которому он относится.

¹ Н. И. Костомаров. Об историческом значении русской народной поэзии, Харьков, 1843, стр. 26.

² Там же.

Костомаров относит символику к области содержания, а не чистой формы. И это утверждение очень важно.

Работы Костомарова впоследствии широко использовали А. А. Потебня и А. Н. Веселовский. Кроме того, его историко-этнографический метод анализа символических образов был продолжен А. Терещенкой, Н. Ф. Сумцовым и другими.

Изучению народно-песенной символики очень интересные работы посвятил А. А. Потебня. В известном исследовании 1862 года «Мысль и язык» он справедливо утверждал, что главным содержанием народной поэзии является человек, который постигает себя с помощью первоначального познания явлений внешнего мира. Образы природы играют в народной песне подсобную роль. «Человек обращается внутрь себя только от внешних предметов, познает себя сначала только вне себя; внутренняя жизнь всегда имеет для человека непосредственную цену, но сознается и уясняется исподволь и посредственно»¹. Верно и другое указание Потебни, что человек первоначально черпает сравнения для сопоставлений со своим внутренним миром из наиболее близкой ему области окружающего.

Вместе с тем происхождение народнопесенной символики исследователь связывает с мифологическими представлениями. Самый же процесс сложения символических образов он уподобляет процессу формирования языка, возводя таким образом начало образования поэтической символики к тому же периоду, когда создавалась человеческая речь. Все это очень спорно. Верно другое суждение о символике: Потебня справедливо признает ее одним из главных эстетических достижений народной песни. «Эстетическое достоинство произведений народной поэзии падает вместе с символизмом и от тех же причин: между прочим — от уменьшения числа людей, для коих язык и произведения народной словесности главные средства развития»².

Нельзя не согласиться и с тем, как характеризует ученый процесс развития и отмирания символики. «Так

¹ А. А. Потебня. Мысль и язык, изд. 4. Одесса, 1922, стр. 174.

² Потебня. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914, стр. 5—6.

как символизм есть остаток незапамятной старины, то встретить его можно преимущественно там... куда медленнее проникает новое. Как ни стары иные былины, песни юнацкие, все же они, с немногими исключениями, всем своим содержанием относятся к временам историческим. Жизнь, в них изображенная, есть жизнь столкновения и борьбы народов, жизнь процесса, быстро приводящая в забвение старину и воссоздающая ее в новых формах. Вообще мысль мужчины шире, подвижней, изменчивее в силу новых, входящих в нее стихий, чем мысль женщины, заключенной в кругу медленно изменяющегося домашнего быта, более близкой к природе и неподвижному разнообразию ее явлений. Женщина — преимущественно хранительница обрядов и поверьев давно застывшего и уже непонятого язычества. Оттого связь с языком и символизмом, характеризующие женские песни, встречаются в мужских в гораздо меньшей степени»¹. Сопоставление символической образности мужских песен с женскими свадебными подтверждает положение Потебни.

Потебня усматривает три типа соотношений символа с определяемым им образом: 1) сравнение, 2) противопоставление, 3) отношение причинное. Эти виды соотношений он различает как разные исторические стадии (от первого к третьему).

В суждениях Потебни о символике содержатся не только замечательные и для нашего времени мысли, но и неприемлемые противоречивые утверждения. Относя формирование символики как поэтического средства выразительности к доисторической древности, он слишком усложняет психологический процесс творчества древних авторов — слагателей песен. «Столь любимые, особенно в малорусских песнях, начала с символа, который может находиться в тройном отношении к означаемому, первоначально вытекают не из каких-либо артистических соображений, не из умысла действовать на слушателя, а из внутренней потребности певца: это разбег, делаемый мыслью для того, чтобы перейти к предмету, недоступному сразу. Первоначально и здесь певец начинает с того, что теперь он видит и слышит; толкование восприня-

того совершается под влиянием, с одной стороны, — господствующего настроения, с другой, — предания»¹.

Невозможно допустить, чтобы символика сразу сложилась как поэтический прием, а не возникла на основе древних взглядов на природу, очень длительное время сохранявшихся в феодальном обществе. Надо сказать, что Потебня указывает на вторичность поэтической символики, но четких разграничений между поэтическою образностью и древними представлениями он все же не делает². Сопоставляя поэтические образы и выражения «Слова о полку Игореве» с песенной символикой, он не указывает на то, что в «Слове» многие из образов природы были для автора не поэтической условностью и художественным приемом, но делом непосредственных суверенно-поэтических представлений, чего мы в песнях XVIII—XIX вв. не наблюдаем.

А. Н. Веселовский исследует народно-поэтическую символику в статье «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля». Формула Веселовского открыто субъективно-идеалистическая: «Человек усваивает образы внешнего мира в формах своего самосознания». Веселовский считает, что первобытный человек сознавал себя слитым, единым с природой, что составляло его анимистическое мироощущение. Позже «уравнения» сменились «сравнениями». На этих представлениях и возник, по Веселовскому, важнейший поэтический прием народно-песенного языка — психологический параллелизм. А символ Веселовский рассматривает как разложение психологического параллелизма, приходя, таким образом, к выводу обратному, чем Потебня, который считал, что сравнение само возникает на основе символа. Не приходится сомневаться в том, что основные теоретические положения Потебни гораздо ближе к истине, чем субъективно-идеалистические философские суждения Веселовского. «Объектом, естественно, являлись животные; они всего более напоминали человека: здесь далекие психологические основы животного аполога; но растения указывали на такое же сход-

¹ А. А. Потебня. Малорусская народная песня по списку XVI века. Текст и примечания (оттиск из «Филологических записок»). Воронеж, 1877, стр. 18.

² Там же, стр. 17.

¹ Потебня. О некоторых символах в славянской народной поэзии, Харьков, 1914, стр. 5.

ство: и они рождались и отцветали, зеленели и клонились от силы ветра. Солнце, казалось, также двигалось, восходило, садилось; ветер гнал тучи, молния мчалась, огонь охватывал, пожирал сучья и т. п. Неорганический недвижущийся мир невольно втягивался в эту вереницу параллелизмов: он также жил»¹.

Веселовский предупреждает, что надо «осторожнее относиться к обычному приему анализа, усматривающего в поэтических образах продукт разложения первичных анимистических сопоставлений, отложившихся в метафорах языка и рамках мифа. В общем это верно, но необходимо иметь в виду и возможность новообразований по присущему человеку стремлению заполнить собою природу по мере того, как она раскрывается перед ним, вызывая все новые аналогии с его внутренним миром»².

По Веселовскому получается так, что собственный внутренний мир первобытному человеку был более знаком, чем внешний мир природы. Эта мысль нам представляется очень спорной. Самые старые лирические песни показывают другое: закономерные явления природы, сопоставляемые с чувствами героев, помогали раскрыть и понять эти чувства; при этом и сами чувства понимались как результат развития биологического, чувственного в человеке.

Веселовский дал исчерпывающую характеристику видов параллелизма. Происхождение символики он объяснял анимистическими представлениями и психологическим процессом самопознания³.

Во всех указанных работах заметны одни и те же спорные суждения. Опираясь на примеры песен, сохранившихся от XVIII—XIX вв., ученые делают выводы о песнях доклассового периода, при этом не выдвигают никаких предположений, о том, как же звучали эти песни в те далекие времена? Не ставится ими и такой вопрос: что же, символические образы сохранились в неизменном виде до тех пор, когда песни были записаны? И возможно ли ответить положительно на этот вопрос? А если песни изменились в связи с изменением обществен-

ного создания народа за время пройденного им пути от доклассового общества до развитого феодального, то как это изменение отразилось на характере символики? Все эти вопросы не получали ответа.

Наблюдения над содержанием и формой лирической песни XVIII—XIX вв. убеждают в том, что система ее поэтических средств сформировалась в условиях классового феодального общества и держалась очень устойчиво на всем его протяжении. Эта очень сложная своеобразная система слагалась на протяжении длительного времени и при значительной общности всех жанров отличалась все же некоторыми особенностями в каждом из них.

Символические образы в фольклоре свидетельствуют о стихийно-материалистических представлениях народа, о больших и глубоких наблюдениях в области явлений природы. Характерно, что элическая поэзия почти не пользуется символикой¹.

Народ как создатель поэтических произведений прежде всего постигал изображение внешнего мира и событий, происходящих во внешнем мире; обращаясь к изображению внутренних движений души, он первоначально осознавал их во внешних проявлениях, уподобляя их хорошо известным ему процессам в мире природы. Внутренний мир человека понимался им упрощенно в движениях и изменениях, знакомых по явлениям природы. Вряд ли вся символическая образная система сложилась на основе религиозных представлений. Слишком предметно, вещественно содержание символических образов, употребляемых в фольклоре.

Оставляя вопрос о происхождении народной символики до разрешения его современными исследователями, мы считаем возможным утверждать, что сложилась эта поэтическая система в феодальном обществе.

Нельзя понять народно-песенную символику, если не учесть ее важную особенность, указанную Добролюбовым². Символические образы в фольклоре не абстраги-

¹ Очень интересные наблюдения в этом плане сделаны В. Я. Проппом в его статье «Язык былин как средство художественной изобразительности» («Ученые записки Ленинградского госуниверситета», 1954, № 173).

² Н. А. Добролюбов. О поэтических особенностях великорусской народной поэзии в выражениях и оборотах.—Полное собрание сочинений, т. I, 1934.

¹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 126.

² Там же, стр. 129.

³ См.: Там же, стр. 125.

руют изображаемое явление, не переводят его из чувственного мира в сферу абстрактных понятий. Наоборот, они вводят изображаемое явление внутренней и внешней жизни человека в область конкретно-чувственной, определенной и точно обозначаемой внешней жизни, что и способствует исключительной убедительности и живости показанного в песне психологического мира героя. Таким образом, с одной стороны, символические образы служат тем же целям показа явлений жизни в большом художественном обобщении, вместе с тем эти явления живой жизни чувственно-конкретны, полны движения и борьбы. А. Веселовский особенно подчеркивал, что психологический параллелизм — это сопоставление по признаку действия, движения «как признака волевой жизнедеятельности»¹.

Таким образом символический способ изображения человека не только не абстрагировал, но, наоборот, способствовал показу его психологического состояния в живой физиологической обусловленности и в непосредственной связи с окружающим миром. Вместе с тем символические образы, взятые из области устойчивых законов природы, примененные к изображению человека, способствуют тому же обобщению, какое является основным особенностью художественного метода народной лирики эпохи феодализма. Все совершающееся с человеком так же закономерно, как постоянны все явления природы, как непреложны ее законы.

В последние годы опять возник интерес к происхождению и сущности народной символики. Содержательные наблюдения сделаны в разных работах В. П. Адрианова-Перетца. Изучая стилевые средства средневековой литературы, она указала на близкую их связь с народным творчеством: «...в первые века существования — XI—XIII — образность этой литературы особенно последовательно продолжала устную традицию или создавалась в ее духе»². При этом, говорит Андрианова-Перетц, метафоры-символы характеризовали «не индивидуальное восприятие объекта автором, а тот общий подход, общую оценку, которая была свойственна опре-

деленным социальным слоям в данный исторический момент и которая опиралась на их мировоззрение, чем и упорочивалось постоянство образов»¹. В еще большей степени высказанное суждение можно отнести к коллективному творчеству народных масс, к фольклору. В. П. Адрианова-Перетц признает большую древность символической образности, о чем косвенно свидетельствует средневековая книжная литература. Все же происхождение символики как особой системы поэтической образности она справедливо относит не к доклассовому, а к феодальному периоду. «Образ природы, сочувствующей человеку, возник, видимо, уже в феодальной Руси»². Отражая мировосприятие народных масс, их понимание взаимоотношений человека с внешним миром природы, символические образы получают различное конкретно-смысловое наполнение. Образы природы, помогающей человеку, могли быть подсказаны чувством любви к Родине, как это видно в «Слове о полку Игореве», а также в песнях XVII в. об умирающем на чужбине воине. Возникши первоначально в доклассовую пору как магические иносказания, символические обозначения должны были предупреждать от возможности посторонних внешних влияний на результаты труда человека³. В феодальном же обществе символические иносказания, несомненно, потеряли магический смысл. Первостепенное значение в них получила эстетическая функция. Символика в необрядовой лирике стала выразительным средством поэтического изображения природы и человека.

Какое же заключение можно сделать, рассмотрев различные точки зрения на природу символической образности народной песни? Прежде всего необходимо признать, что символика как своеобразный и постоянный художественный прием народной песни возникла в условиях классового феодального общества и получила в поэ-

¹ В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси, изд. АН СССР, 1947, стр. 117.

² В. П. Адрианова-Перетц. Социально-бытовая народная поэзия XVII века.—В кн. «Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII веков», т. I. Изд. АН СССР, 1953, стр. 466.

³ См.: В. П. Адрианова-Перетц. Социально-бытовая народная поэзия, стр. 465.

¹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, 1940 стр. 125—126.

² В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. Изд. АН СССР, 1947, стр. 118.

зии этого периода исключительное развитие. Непосредственное общение человека феодального общества с природой, знакомство с ее общими явлениями и личные наблюдения давали богатый материал для сопоставления их с жизнью человека, наталкивали на поэтические сравнения. Этот художественный прием был отличительной чертой богатого эмоционального языка и содержания песенной лирики. Система символических образов была способна выразить сложную и разнообразную гамму чувств человека, осознавшего себя частью большого мира природы, подчиняющегося ее законам. Отличаясь большим постоянством, символические образы вместе с некоторыми устойчивыми стилистическими формулами составляют характерную для фольклорного искусства систему общих мест («loci communes»). Следует при этом отметить, что каждый жанр народной песни пользуется своей системой общих мест, причем каждый песенный сюжет оформляется во всех вариантах с помощью одних и тех же символов, общих мест и других поэтических средств.

* *

Символические образы особенно широко применяются в свадебных песнях, что согласуется с условностью их содержания и стиля и объясняется наибольшей древностью происхождения. Реальный смысл свадебных песен иногда заключен в 2—3 стихах. Основной же текст составляет символическая картина, соотнесенная с жизнью героя. Явления природы своей регулярной повторяемостью как бы напоминают общие закономерности биологической и социальной жизни человека. Сопоставленные с душевными переживаниями песенного героя, художественные образы из жизни природы помогают понять психические состояния человека в том о язательном постоянстве, какое обусловлено социально-бытовыми причинами, возрастом и семейным его положением. Художественная символика, таким образом, составляет один из дополнительных способов обобщенного изображения героя.

Белая лебедушка попала в стадо серых гусей, которые начинали ее щипать; невеста попала в чужую семью, где ее начали журить-бранить. Лебедушка не сама пристала к гусям, ее занесло «погодой». Нерестка стала плакать:

Не журите вы, чужи лю,
И богоданные родители!
Не сама я к вам на двор пришла,
Не своею я охотою:
Что завез меня сам молод князь
На своих да на добрых конях,
На добрых конях наступчивых¹.

Сокол искал соколиночку «златокрильчатую», Федор искал суженую². Белая рыба мечется, когда ее ловят,— девушка плачет, волнуется, когда ее сватают:

Бела рыбица, не мечися,
Жива в руки не давайся³.

Быстрая река разлучила селезня и утушку; изменница разлучила мужа с женой.

Анализу символических образов посвящено немало работ⁴. Наша задача — определить их эстетическую природу.

Символические образы очень устойчивы. Они стали настолько привычны и выразительны, что в некоторых случаях могут подменять реальный образ. Еще раз напомним, что художественная полноценность символических образов объясняется тем, что они никогда не превращаются в абстракцию, так как изображают явления природы, полные жизни и движения. Это же обстоятельство лишний раз свидетельствует о значительной самостоятельности символических картин в песенных текстах. Было бы неправильно признать символические образы из жизни природы обычными сравнениями и отнести их только к области поэтической формы. В свадебном и хороводном циклах они составляют содержание произведений, отражая народный взгляд на закономерности жизни.

¹ Кир., № 20, см. также № 68, 217.

² См. там же, № 64.

³ Там же.

⁴ Помимо работ Потебни и Костомарова, см.: Я. А. Аванюнов, Символика растений в великорусских песнях.—«Журнал Министерства народного просвещения», 1902, № 8, 11, 12; В. А. Водарский, Символика великорусских народных песен.—«Русский филологический вестник», 1914, № 1; 1915, № 1, 2; 1916, № 1, 2, 3, 4; С. Г. Лазутин, Вопросы поэтики русской народной песни (Изучение поэтической символики народной песни в русской фольклористике XIX века).—«Славянский сборник», 11, выпуск филологический. Воронеж, Изд. Воронежского госуниверситета, 1953, стр. 185; его же. Некоторые вопросы содержания и формы традиционной русской лирической песни.—«Труды Воронежского госуниверситета», т. 59, Воронеж, 1957; Н. П. Колпакова, Русская народная бытовая песня. М.-Л., Изд. АН СССР, 1962.

ни, на естественный круговорот в развитии всего живого. Таким образом, явления природы, показанные в обрядовых песнях рядом с человеком, составляют очень важную часть их содержания. Живые картины природы даются в свадебных песнях самостоятельно; между ними и повествованием о человеке не ставится никаких сравнительных союзов или других каких-либо грамматических связей. Природа и человек показываются отдельно, обособленно и параллельно, составляя как бы замкнутые в себе части содержания. Связь между ними внутренняя, смысловая. При этом первая часть параллели, в которой показывается живая картина природы, производит нередко большее впечатление своею поэтичностью, конкретною образностью. Она живописней, внешне изобразительней, чем рассказ о психологическом состоянии героев, хотя и в этой первой части встречаются и условности стили, и идеализация и другие отступления от принципа правдоподобия.

Как летал, летал сокол,
Ой, рано, рано!
Как летал, летал ясен
Он по темным по лесам.
По высоким по горам.
Как искал, искал сокол
Соколиное гнездо,
Соколиночку себе,
Златокрильчатую.
Как нашел, нашел сокол
Соколиное гнездо,
Соколиночку себе,
Златокрильчатую,
Сизоперчатую.
Как пресилась соколинка:
— Отпусти меня, сокол,
Отпусти меня, ясен,
На свою волю летать,
К своему теплу гнезду,
К малым деточкам!¹

Во второй части песни, рассказывающей о том, как Федор искал «суженую себе, ряженую»; уже нет той живописности, как в символической картине. Если сокол летал «по темным лесам, по высоким горам», то Федор ездил «по всем городам, по разным деревням»; сокол находит «соколиночку златокрильчатую, сизоперчатую», и Федор — «красну девицу душу, Лизавету хорошу». Как

видно, в рассказе о реальных героях принцип внешней изобразительности теряет свое значение.

Приведем еще пример:

Чья это нива, нива без огорода?
Чей это терем, у терема верх не покрыт?
Чьи это сени, сени без подволоки?
Чья это шуба, шуба без паволоки?

Вторая часть песни состоит не из образных ярких картин, а передает как бы деловую часть содержания о реальных героях, опять-таки теряя при этом живописность и только называя явления:

Как воспроговорит, промолвит
(имя) вдова бедная:
«Это мои дети без батюшки остались»¹.

Еще пример:

«Береза белая,
Береза кудрявая!
Куда ты клонишься,
Куда поклоняешься?»
— Я туда клонюсь,
Туда поклоняюсь,
Куда ветер повеет.
«Княгиня-душенька!
Куда ты ладишься?»
— Туда я лажусь,
Куда батюшка отдает
С родимой матушкой»².

Такой же принцип поэтического оформления в песне о сироте.

«Ты, река ли, моя реченька,
Ты, река ли, моя быстрая,
Течешь, речка, не колыжнешься
На крутой берег не взольнешься,
Желтым песком не возмудишься!
— Отчего же мне возмутится?
Ни дождя нету, ни вихорю.
«Ах ты, умная девица,
Что сидишь ты, не улыбнешься?
Говоришь речи, не усмехнешься?»
— Что чему же мне смеяться?
На что глядя радоваться?
Полон двор у нас подвод стоит,
Полна горница гостей сидит.
Уж как все гости собрались,
Одного-то гостя нет как нет,
Уж как нет гостя милого,
Моего батюшки родного.

¹ Кир., № 21.

² Там же, № 139 (запись Пушкина).

Снарядить-то меня есть кому,
Благословить-то меня некому,
Что снарядит меня родна матушка,
Благословит меня чужой отец¹.

Психологический рисунок в народных свадебных песнях еще не был, как видно, так разработан, как красочность живописи в изображении явлений природы и быта. Наибольшая сила впечатления нередко создается символическими картинками. Вот почему иногда весь текст передается только через символические образы, полностью заменяя собою повествование о реальных лицах и событиях. Было бы неправильно вместе с тем признать указанные принципы символической образности за единственные и универсальные в свадебной лирике. В этом цикле встречается немало песен, совсем лишенных символизма, а также таких, где символические образы занимают значительно меньшее место. Но все же своеобразная символика является одним из очень важных и наиболее употребительных методов в раскрытии песенного содержания. Это, пожалуй, самое замечательное завоевание традиционной песенной поэтики народа. Символический образ может полностью сливаться с реальным:

Павою по морю плыла,
Белою лебедушкою да воскликнула:
— Есть ли у великой реки перевозчики,
Перевезли бы меня, молодешеньку, на ту сторону!
Никто на тот голосок ответа не дал.
Только ответ держит Михайло-князь.
«Я по тебе соколом прилечу,
Соколом прилечу, под крылом унесу!»
— Я с соколом и сама полечу!²

Еще пример:

Ты, трава ль моя,
Ты шелковая,
Ты весной росла,
Летом выросла.
Под осень трава
Засыхать стала.
Про меня дружка
Забывать стала³.

О ком идет речь в этих песнях? О паве и о траве или о невесте и об изменившей возлюбленной? По-видимому,

¹ К и р., № 163 (запись Пушкина).

² Шейн, № 1756.

³ Там же, № 703.

о том и о другом. Символический и реалистический образы в этих песнях слились. Но содержание понятно. В жизни героев показываются только такие обобщенные душевные состояния, которые вполне объяснимы соответствующими символическими образами и картинками.

В одной свадебной песне метонимические образы полностью заменили реальных героев:

Черные кудри, черные кудри
За стол пошли.
Русую косу, русую косу
За собой повели.
Черные кудри, черные кудри
Косу спрашивали:
«Русая коса, русая коса,
Али ты не моя?»
— Я не твоя, еще батюшкина,
Еще батюшкина,
Еще матушкина¹.

Замечательна такого же типа хороводная песня на широко распространенную тему о «цене» девушки и «цене» молодца.

Гнилая-то солома
По за гуменью лежит,
Маков-то цвет
В огороде цвел.
Гнилая-то солома
Пошла сеятаться,
Маков-то цвет
Спрятался.
Гнилая-то солома
Венчаться пошла,
Маков-то цвет
За ней же вослед.
Гнилая-то солома
Лежит да грешит,
Маков-то цвет
Стоит да дрожит.
Гнилая-то солома
Поворотится,
Маков-то цвет
Поклонится².

В некоторых песнях символ раскрывается, чем разрушается нарочитая условность содержания. Жених хвалит невесту:

— Вот идет, идет боярышня,
Вот летит, летит ласточка,

¹ К и р., № 319. Песня поется, когда жених ведет невесту за стол.

² Шейн, № 376.

Вот идет яблонь садовая моя,
Вот идет, светит алмазная искра,
Как ответ да держит девица
Удалому добру молодцу:
«Кабы я была ласточка,
Я летала бы по-воздуху.
Кабы я была боярышня,
За мной были бы служаночки.
Кабы я была алмазная искра,
То у вас была бы в золотом кольце,
Что на правой я на рученьке.
Кабы яблонь я садовая была,
То росла бы я во зеленом саду
У удала добра молодца»¹.

И еще пример:

— Еще чье это чадо милое,
Хорошо больно испрожено?
Спородило его красно солнышко,
Воспоил-воскормил свет светел месяц,
Возлеяли звезды частые!
«Ах вы глупые, князя-бояре,
Неразумные ваши головы!
Спородила меня родна матушка,
Воспоил-скормил родной батюшка,
Возлеяли няньки-матушки,
Няньки-матушки, сenny девушки»².

В наиболее традиционных песнях картины природы в реальном и самостоятельном значении никогда не даются, но только рядом с жизнью человека, только в виде символов. Пейзаж не может составлять предмета изображения в свадебной лирике.

В песнях необрядовых преодолевается та условность содержания и формы, какая отличает свадебную лирику. Символические образы нередко сводятся в них к небольшим сравнениям, имеющим в большей мере значение формально-стилевое, чем тематическое.

Цвели, цвели цветики, да поблекли;
Любил, любил милый друг, да покинул...³

Тонешенька, малешенька, ей, береза!
Не тонкая, не высокая, москлявая,
Спротив буйного ветра сусояла...⁴

¹ Кир., № 79.

² Соб., т. III, № 238.

³ Соб., т. II, № 272.

⁴ Там же, № 386.

В других случаях символ почти утрачивает свою первичную роль, и картина природы воспринимается в реальном содержании.

Травушка, муравушка, зеленая моя!
Знать-то, мне по травушке не хаживати,
Травки-муравки не таптывати,
На свою любезную не сматривати!¹

В необрядовой лирике символ утрачивал прежний смысл, одновременно с преодолением условности содержания и формы. Однако преодоление старого метода и старой поэтики происходило очень медленно, и эти изменения не сводились к коренной ломке старых средств. Характерна в этом отношении замечательная семейная песня «Ивушка», известная в многочисленных записях, начиная с XVIII в.

Ивушка, ивушка, зеленая моя.
Что же ты, ивушка, не зелена стоишь?
Или те, ивушку, солнышком печет,
Солнышком печет, частым дождиком сечет,
Под корешок ключева вода течет?

В песне говорится о трагедии девушки, родители которой не отдали ее в свое время замуж, а отдали младшую дочь, по-видимому, любимую.

— Девица, девица, красавица моя!
Что же ты, девушка, невесела сидишь?
Али ты, красная, думаешь о чем?
«Как же мне, девушке, веселой быть,
Веселой быть, еще радбшной!
Что это у батюшки пзвудумано?
У родимой матушки повыгадано:
Меньшую сестру наперед замуж дают!
Меньшая сестра чем же лучше меня,
Лучше меня али вежливей?
Меньшая сестра ведь ни ткать, ни прясть,
Ни ткать, ни прясть, только по воду ходить,
По воду ходить, с горы ведра катити!
Качу я, покачу с горы ведра;
Станьте вы, ведерочки, полным полны,
Полным полны, со краям равны!»².

В песне как будто рассказывается не о постоянном и обычном в жизни крестьянской семьи, а о явном нарушении установившихся бытовых норм. И символический образ ивушки тоже показан не в нормальных и естест-

¹ Соб., № 46.

² Соб., т. II, № 37; см. также: Чулков, ч. I, № 169.

венных условиях жизни природы, а в отступлениях от этих условий. Вместе с тем эти отступления по-своему закономерны и объяснимы. Так же понятны и объяснимы причины обиды героини. Ее судьбой распоряжаются родители, которые считают себя вправе нарушить обычай и поступить по своей воле. Символическая картина, вполне соответствует содержанию песни, как бы убеждая, что отступления от нормальных условий жизни тоже по-своему нормальны и возможны¹.

В песнях мужских символические картины играют меньшую роль. Они встречаются в этих диалках реже и не занимают такого большого места. Они более органично подчинены повествованию о главном герое и, таким образом, играют менее самостоятельную роль в содержании и композиционной структуре произведений. Поэтические образы из явлений природы рисуются такими же одушевленными, но они уже не могут иметь значения в сюжете вне сравнения с героем и не могут обособиться и составить самостоятельное произведение, как это возможно было в песнях свадебных. Характерное для всех фольклорных песен народное понимание природы как живого, объективного мира, существующего рядом с человеком, получает более отчетливое выражение в содержании обрядовых песен. Как видно, поэтическое изображение явлений природы в необрядовых песнях является скорее художественной формой, поэтическим средством, сознательно используемым для изображения человека.

Не белы-то снежки, снежки во чистом полюшке,
Снежки забелели, забелели,
Забелели-то снежки;
Забелели-то у дружка любезного каменны палаты,²

Так начинается широко известная рекрутская песня.

Не кукушечка во сыром бору
Скуковала, скуковала;

¹ В песне говорится, по-видимому, о том, что младшую сестру выдали за жениха, который нравился старшей. Вот почему в одном из вариантов муж старшей сестры ей выговаривает:

Я ведь тебя, девушка, не силой взял,
Свата посылал, свату кланялся,
Спину гнул до кафтан изорвал,
Скляница вина на столе стояла...

(Вологодский сборник, т. IV, стр. 73)

² Соб т. VI, № 19.

Не в высок терем раскукушечка
Вестку подавала, вестку подавала, —
То родная матушка
Слезю причнтала...¹

Таких отрицательных сравнений приводится иногда несколько:

Не кукушечка во сыром бору куковала,
Не соловушка в зеленом саду громко свищет;
Добрый молодец во неволюшке сидя плачет,
Обливается горячими слезами².

В таких сравнениях пейзажные образы не составляют особого раздела в сюжете, но являются стилизованным средством для изображения горящего молодца. При этом использованы в сравнениях традиционные символические образы: кукушечка — плачущий герой, соловей — образ вольного или расстающегося со своей волей человека.

Рекрутские и солдатские песни сложились позднее многих женских и особенно свадебных, и их поэтические средства значительно отличаются. В них пейзаж может использоваться не в символическом, а реальном значении, как фон, на котором развивается действие.

Из-за лесу-то было, леснику,
Из-за лесу-то было темного
Катилося знамя царское...³

То же самое в женской песне семейного цикла:

Как у ключика у гремучего,
У колодезя у студеного
Добрый молодец сам коня поил,
Красна девица воду черпала...⁴

Такую роль играют обычно пейзажные картины в зачинах исторических песен и баллад.

* * *

Особенно большое место занимают живые картины природы в песнях удалых. Здесь они могут быть не только внешней экспозицией сюжетного действия, но и персонализированной силой, составляющей важное звено в судьбе героя. Герои удалых песен живут в тесном сопри-

¹ Соб., № 68.

² Там же, т. VI, № 70.

³ Там же, № 120.

⁴ Там же, т. II, № 1.

косновении с природой; от ее «милостей» зависит их благополучие. Они обращаются к силам природы, ища покровительства и защиты. Удачные песни полностью лишены бытовых описаний, природа же в их содержании занимает большое место. При этом она составляет часто не пассивную часть сюжета, а действенную составную его часть.

Ты взойди, взойди, красно солнышко,
Над горою взойди над высокою,
Над долиной взойди над широкою,
Обогрей ты нас, добрых молодцев...¹

Это типичное вступление удачной песни. Герои-удальцы «разбойнички» обращаются к солнцу, прося его о помощи. Силы природы полностью включены в содержание. Они представлены не в рядоположенности с событиями в жизни человека, как в свадебных песнях, но активно участвуют в судьбе героев, способны активно им помогать, т. е. составляют органическую часть сюжетного действия.

Иногда явления природы представлены в удачных песнях как бы в двойном плане: они одновременно и символы и реальная обстановка действия. Например, герой встревожен, он погружен в думу о неизбежности расплаты за свою «деятельность»:

Не шуми, мати, зеленая дубровушка,
Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати!
Что завтра мне, доброму молодцу, на доброе итти...²

Символичен образ дубровы в этом обращении героя или реалистичен? По-видимому, и то и другое. Может быть, этот образ символизирует взволнованное состояние героя, но скорее возможно предположить, что он встревожен и шумящая дуброва увеличивает тяжесть его раздумий, поэтому он и просит ее успокоиться и не шуметь.

Как светил, да светил месяц во полуночи,
Светил вполвину;
Как скакал, да скакал один добрый молодец
Без верной дружины.
А гнались, да гнались за тем добрым молодцем
Ветры полевые;
Уж свистят, да свистят в уши разудалому
Про его разбой...³

¹ Соб., т. VI, № 418.
² Чулков, ч. I, № 131.
³ Соб., т. VI, № 398.

И в этом примере стихии природы изображены в двойном смысле. Может быть, полевые ветры показаны как символ нечистой и неспокойной совести молодца, а может быть, это реальный востер, свист которого пугает встревоженного беглеца.

В таком же двойном плане дана картина порубленных лесов в песне о переловленных молодцах.

Вы, леса наши, лесочки, леса наши темные,
Вы, кусты ли наши, кусточки, кусты наши великие,
Вы, станы ли наши, станочки, станы наши теплые,
Вы, друзья ли наши, братцы-товарищи!
Леса наши все порублены,
А кусты наши все поломаны.
Все станы наши разорены,
Все друзья наши, товарищи печеловлены!¹

Песня о молодцах, бежавших из тюрьмы, начинается с описания туманов, символизирующих тяжелое настроение героев:

Ах, туманы, вы мои туманушки,
Вы, туманы мои непроглядные,
Как печаль-тоска ненавистные.
Не подыаться вам, туманушки, со синя моря долой,
Не отстать тебе, кручинушка, от ретива сердца прочь!

Во второй части зачина образ туманов играет не только роль поэтического сравнения, но и вводит в реальную обстановку жизни героев. Они не только жалуются на туманы, но и радуются такой погоде. Туманы принесут тучу, а туча может размыть тюрьму:

Ты возмой, возмой, туча грозная,
Ты пролей, пролей, част крупен дождик,
Ты размой, размой земляну тюрьму,
Чтоб тюремнички братцы разбежались...²

Казалось бы, эти пейзажные зарисовки представляют собою те же символические образы, как и в традиционных, в том числе и женских, старинных песнях. Но смысл их все же иной. Вспомним, как они употребляются в других песнях:

Как во поле, полечке, во поле сильный туман,
На меня, на девушку, есть горе, большая печаль...³

¹ Соб., т. VI, № 402.

² Лозанова, № 81.

³ А. Маслов. Песни Поволжья.—«Труды музыкально-этнографической комиссии об-ва Любителей естествознания, антропологии и этнографии». т. I, 1910, № 12.

Другой пример из любовного цикла:

Вы, туманы, вы, туманы.
Часты мелкие дожди...
Не пора ли вам, туманы,
Со синя моря долой?
Вам не время ли, ребята,
Со гуляница домой?¹

Символические зачины в этих песнях не составляют обязательного мотива в сюжете, в его внешнем действии. Они связаны с содержанием песни внутренне, эмоциональным строем. И в этом отношении играют очень важную роль в лирическом произведении.

Такое же значение имеет зачин с символическим образом туманов в балладе об одинокой смерти молодца на чужбине.

Вы, туманы, вы, туманушки, разосенные туманы мои!
Ты, печаль ли, кручинушка, зла мучительна тоска!
Не подняться вам, туманушки, со синя моря долой!
Не отстать тебе, кручинушка, от ретива сердца прочь!

Значение символического образа здесь опять-таки эмоциональное и эстетическое; для внешней фабулы этот символ не обязателен. Настранивая слушателя на определенные переживания, зачин подводит к тем чувствам, какие выражены более глубоко и определенно всем последующим повествованием. В удалой песне смысл образа туманов иной, иное и значение зачина и его сюжетная роль. Герои радуются тому, что туманы принесут с собой дождь, который размочет земляную тюрьму, дадут возможность заключенным бежать и скрыться. Зачин органически связан не только с эмоциональной стороной содержания песни, но и с внешним движением сюжета, составляя его завязку.

Такое же различие можно наблюдать и в других символических образах удалых песен, сравнительно с их ролью в других жанрах. Символические образы удалых песен свидетельствуют о стремлении дать им более реальный смысл.

Следует вспомнить к тому же справедливое указание Потебни, что мужским песням меньше свойственна символическая образность, чем женским. Было бы все же неверно признавать такое различие абсолютным для всех текстов. Есть и среди удалых песен такие, где символ или

психологический параллелизм употреблен в традиционной роли. Достаточно указать на прекрасную саратовскую песню предреформенного времени (о соколе в неволе), вся композиция которой представляет собою два соответствующих по содержанию члена параллелизма: образ сокола в клетке, рвущегося к воле, и образ молодца в темнице, вспоминающего о прежней свободной жизни. Нередко и в традиционных старых женских песнях символические образы бывают связаны сюжетно с основным содержанием. Все же обозначенное нами различие не теряет своего принципиального и общего значения.

В разных песенных сюжетах встречаются упоминания о том, что силы природы «помогают» героям удалцам и беглым. У терских казаков этот мотив развит в целый сюжет, действующими лицами которого показаны солнце и месяц:

Матушка, красно солнышко.
Со светлым месяцем оно порассорилось,
Называло его, светлого месяца,
Вот его измеником:
«Ты изменщик, батюшка светел месяц,
Светишь ты со вечера, светел месяц,
Ко полуночи да ты примеркаешь.
Потакаешь ты, батюшка, светел месяц,
По ворам, по плутам,
Да по разбейничкам...»¹.

В удалых песнях природа «покровительствует» героям. А. А. Макаренко приводит очень показательный пример. Сибирское предание о Разине, записанное в начале XX в., гласит: «Вот как не стало Сеньки, евонные товарищи пели:

Не спасибо тебе, матушка Волга-река.
Исподела часты гордочки,
Испоставила крепки караулы»².

Вольные казаки, беглые крестьяне и все бывшие участники разинского восстания в ограничении вольной жизни в низовом Поволжье упрекали будто бы не правительство, а Волгу, которая до того времени была для них матушкой покровительницей и кормилицей.

Примеры поэтических олицетворений явлений природы, находившихся как бы в особых дружественных отношениях с удалцами понизовой вольницы, говорят об

¹ Соб., т. V, № 305—306.

¹ Сборник материалов, стр. 97.

² Макаренко, вып. II, стр. 57.

иных методах изображения природы, чем в женских лирических песнях. В олицетворениях удалых песен много реального, претворенного в художественные метафоры.

Сохраняя традиционную устойчивость, символические образы не могли не подвергаться творческой переработке, если они включались в новые сюжеты. Художественные результаты их переосмысления зависели от талантности авторов, создателей новых песен. На способе применения устойчивых поэтических символов можно лишний раз убедиться в творческой жизни устной народной поэзии. Например, образ дороги не характерен для удалых песен. Пути героев-удальцов чаще всего проходят по Волге; «дорога», «дороженька» является постоянным образом рекрутских и солдатских песен, а также любовных на темы о разлуке, расставании и прощании. Но вот один вариант солдатской песни идейно столкнулся с содержанием удалой лирики, и образ дороги в этом тексте существенно изменился. Песня рассказывает о беглом солдате, который дошел в конце концов до разбойничества.

Ах ты, дороженька да дороженька,
Путь широкая да Московская,
Потаковщица вора да разбойникам,
Добрым молодцам проходу нет...¹

В удалых песнях часто очень своеобразно показаны как бы естественные, простые отношения героев с природой, что вместе с тем способствует большой живости в изображении человека. Волга воспитала сироту. Это и символ и реально показанная действительность. Кусты и леса порублены и станы разорены — здесь тоже больше реального, чем символического. Шумящая дуброва усиливает тревогу человека, находящегося в состоянии душевного смятения. Что это? Символ или живая реальность? И то и другое. В песнях традиционных женских символические образы не играют такой сюжетообразующей роли, они более самостоятельны и даются более обособленно, отдельно от героя, вне реальной внешней с ним связи. Эта связь там угадывается. В песнях удалых связь образов природы с героем является и внешней и внутренней, психологической.

В удалых песнях встречаются символы, присущие

только этому циклу. В песне о «Сироте» символична картина «шитья дубовой иглой и вязовой ниткой»:

Хорошо иглой шить, под дорогой жить:
Уж и раз-то я стебнул, — да я сто рублей,
А другой-то раз стебнул, — да я тысячу,
А как третий раз стебнул, — казны сметы нет...¹

Символичен образ виселицы в песне «Дубровушка»: царь жалует удалца «хоромами высокими, тремя столбами с перекладиной». В песне «разинцев» символически рисуется сказочная добыча удальцов:

Мы веслом махнем — корабль возьмем,
Кистенем махнем — караван собьем,
Мы рукой махнем — возьмем девицу².

Также без символического сопоставления жизни удалца с вольным полетом сокола невозможна поэтическая структура песни о «Соколе в безвременье» (о молодце в тюрьме). Каждый сюжет удалой лирики оформляется с помощью только ему присущих символических образов.

В итоге наших наблюдений можно сказать следующее:

1. Символические образы в народной лирике, несомненно, очень древнего происхождения. Они возникли как отражение миропонимания человека, его анимистических представлений. Но в народных песнях анализируемого времени они постепенно оформились как поэтическое средство песенной лирики, способствующее замечательной эмоциональной выразительности.

2. Применение символики для изображения героев органически связано с представлением народа о связи общих закономерностей в жизни человека с законами развития природы.

3. Символические образы, служа целям обобщенного изображения мира чувств человека, исключают возможность абстрагирования, поскольку они берутся не из области отвлеченных понятий, а из мира живой природы; они вещественны и чувственно-конкретны как силы природы.

¹ С об., т. VI, № 393.

² Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 7, стр. 153.

4. В наиболее древних песнях природа не бывает самостоятельным предметом изображения, а дается либо в виде символа, либо в виде параллелизма, соотносенного с жизнью человека. Все же это чувство природы никогда не дает слияния человека с ней.

5. Первоначально в песнях свадебных, хороводных и других наиболее традиционных символические образы входили в содержание как самостоятельная параллельная часть сюжета. В песнях необрядовых они даются в плане сравнений с жизнью героя и становятся поэтической формой. В песнях удалых образы из жизни природы составляют органическую часть сюжета о герое.

6. Песни необрядовые, особенно мужские, постепенно утрачивают древнюю символику.

4.

«Народная мудрость высказывается обыкновенно афористически и никогда не прибегает к форме силлогизма, столь любимой книжниками. В ее речи замечаем также более живости и образности, нередко она выражает свою мысль намеком или удачным приношением. Самые отвлеченные понятия обрисовываются нередко по впечатлению и представляются в образе» — говорит Добролюбов, характеризуя отличия народной речи от книжной в статье «Замечания о слоге и мерности народного языка»¹. Многие в этой характеристике можно отнести к языку и стилю лирической песни.

В свадебных и хороводных песнях нередко встречается олицетворение отвлеченных понятий, что связано с особым способом обобщенного изображения жизненных явлений.

Нынче воля миновалася,
С черной грязью перемешалася, —

поется в хороводной песне. И там же:

Ушла воля вниз по Волге²

В свадебных песнях говорится, что девушка «позабыла волю батюшкину, негу матушкину»³, или она «про-

играла свою волю»¹, или «крестьянский сын волюшку взял, взял он волюшку немаленькую»². У невесты «ноги спутаны кручинушкой, глаза смочены горячими слезами»³.

Олицетворения встречаются и в необрядовых песнях, хотя значительно реже, и притом олицетворенные образы входят обычно в самостоятельное песенное введение обобщенного характера.

Ах ты, молодость, моя молодость,
Красота моя, молодецкая,
Истаскал я тебя, молодость,
По чужим сторонам незнакомым...⁴

Ты, талан ли мой, талан худой,
Уж ты, участь моя горькая:
На роду ты мне, участь, досталася,
Что от молодости вплоть до старости,
До седого бела волоса!
Ты, талан ли мой, талан худой,
Уж ты, участь моя горькая!⁵

Ах ты, долюшка, ты невзгодушка,
Сокрушила ты добра молодца...⁶

После такого обобщающего суждения, выраженного в глубоко эмоциональной форме, начинается повествование, конкретизирующее общее положение, выраженное во вступительной части.

5.

В разных песенных циклах по-разному изображается бытовая обстановка, в которой действуют герои.

В песнях свадебных реальный крестьянский быт с его нищетой и убожеством не изображается совсем. (Мы не имеем в виду песен сатирических, которые оформляются иначе). Бытовая обстановка в протяжных свадебных песнях, как и в календарно-обрядовых, рисуется идеализированно. Идеализация требовалась первоначально магической функцией обряда, уверенностью в том, что содержание песен, как и самих действий, поможет дости-

¹ Кир., № 27; см. там же № 200 и другие.

² Там же, № 401; см. там же № 53 и другие.

³ Там же, № 145.

⁴ Соб., т. III, № 424, см. также № 517, 518, 519.

⁵ Там же, т. VI, № 85.

⁶ Там же, № 169.

¹ Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений, т. I, 1934, стр. 525.

² Акимов, стр. 467.

³ Кир., № 660, см. там же, № 83 и другие.

жению того благополучия, какое в этих песнях изображается. Но в XVIII и XIX вв. представление о магическом значении песен в значительной мере утратилось. И все же сохранялась праздничная, торжественно-приподнятая настроенность обряда, с чем гармонировало и содержание песен, в которых рисовался богатый расцветченный быт, часто даже сказочно-фантастический. В свадьбе принимали участие не только семьи жениха и невесты, но и все родственники их, так что обряд получал размах большого празднества. Сохраняла свою силу и поэтическая традиция идеализации изображаемой обстановки.

В песнях действовали князья и бояре, которые жили в богатых теремах с сениями, светелками и переходами. Они ездили в золотых каретах. В белокаменных палатах стояли дубовые столы, покрытые браными щитыми скатертями, на них «изнаставлены яства сахарные и питья медвяные»¹

По меду, по меду по паточному
Плавала чарочка серебряная.
Кто эту чарочку перенял?
Перенял, перенял князь-государь².

Казалось бы, что весь этот быт списан с боярской обстановки XVII в. Так и считают некоторые исследователи, доказывая, что народные песни были первоначально созданы в господствующей среде и позже перешли в крестьянский обиход. В. Миллер писал по этому поводу следующее: «...Свадебные песни с орника Киреевского сохраняют еще много поэтической старины XVIII и даже XVII века. Как многие черты простонародной и мещанской свадебной обрядности были перенесены в эту среду из высшего класса, который всюду и всегда влиял на низший, как вся, по-видимому, пышная обстановка свадьбы с ее князьями, боярами, старшими и младшими тысяцкими и дружками представляет копию княжеских и боярских свадеб, так и некоторые, сопровождающие обряды песни были сложены когда-то в боярских хоромах и теремах и с течением времени перешли в крестьянскую среду, которая оставалась и после петровской реформы верной хранительницей старины, отжившей»

высшем классе, и продолжала перепевать и развивать старые свадебные песни»¹.

С такой характеристикой нельзя согласиться. Нетрудно заметить, что народу нужен был самый принцип идеализации, а не верный сколок с быта господствующего класса. Возможно, что некоторые песни характеризовали черты жизни господствующей среды, однако это еще не доказывает, что они в этой среде и создавались. Между тем, такие, например, описания:

Что по сениям, по сеничкам,
По частым переходикам
Тут и ходила, гуляла
Молодая боярыня.
Свет су Ольга Ивановна,
Приходила, пригуляла
Ко кроватке тесовой,
Ко перине пуховой,
К одеялу соболиному
Ко парчовой к подушечке,
К своему другу милому...²—

давали повод Вс. Миллеру, а вслед за ним В. И. Чернышеву доказывать, что песни и возникли «в привилегированных слоях населения». «Мы находим множество указаний,—говорит Чернышев,—что народная песня первоначально появилась среди высшего, грамотного сословия народа в населенных центрах русской исторической жизни»³. Прямолинейное сопоставление изображенных в песне бытовых признаков с действительностью не позволило Чернышеву понять художественный смысл бытовых зарисовок, заключающийся в условной их идеализации. Черты боярского быта могли списываться народом с натуры, но не это было главное. В идеализации жизни, в стремлении изобразить ее лучше, чем она была в действительности, народ мог обращаться не только к примерам из быта господствующей среды, но и к фантастическим описаниям. Так обычно и бывало. И песни вовсе не свидетельствуют о том, что они были сложены в господствующей среде, а потом перешли к народу. Да к тому же идеализированная обстановка никогда не воспроизводила в точности быт бояр или дворянской верхушки

¹ Кир., стр. 5.

² Там же, № 72.

³ В. И. Чернышев. Сведения о говорах Московского, Клинского и Тверского уездов.—«Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук», т. 75.

¹ Кир., № 78.
² Там же, № 169.

XVIII в. Бытовые картины в свадебных песнях слишком условны и нереальны.

Среди двора широкого
Стояли палатушки грановитые,
Покрыты палатушки черным бархатом,
Убиты палаты по бархату частыми звездами¹

Или:

На стуле, на бархате,
На ковре, на красном золоте
Против зеркала хрустального,
Против чистого заморского
Иван чесал кудри².

Не столько княжеский и боярский быт изображен в свадебной песне, сколько условно-идеализированный. И эта бытовая условность характерна для свадебной лирики, реальная жизнь в которой изображается в переплетении с условностью. В свадебных песнях обрядовая, бытовая и психологическая условность содержания так тесно сплетена с реальной действительностью, что не всегда их возможно разграничить, тем более, что условность в содержании этих песен соответствует условностям и их стилизовому оформлению. Разумеется, источником всех этих условностей когда-то была вера в магическую силу слова.

Н. Ф. Сумцов в исследовании о колядках очень верно характеризует значение идеализации в народных обрядовых песнях: «Этот песенный идеализм чего-нибудь да стоит! Вековая личная и имущественная зависимость, понижающаяся иногда до степени рабства, сокрушила бы в духовном отношении темного бесправного мужика, если бы его не поддерживала постоянно чародейка песня, уносящая мысли и чувства куда-то далеко, далеко, где и светло, и тепло, и уютно... Горе, вылившееся в песне, делается полугорем, и мир, представленный через призму поэзии, получает новую привлекательность». Как видно, Сумцов и в позднейших вариантах видит большой смысл в песенной идеализации, что глубоко справедливо. В текстах же обрядовых идеализация имела магическое значение. «Чем дальше в старину, — говорит он, — тем обычнее и крепче вера в способность слова одним своим

появлением производить то, что им означено. На такой вере основаны все поздравления и проклятия»¹.

Не точное изображение быта господствующих классов давалось в песне, а вообще самый лучший, богатый и нарядный, как он представлялся народу. Вот почему в изображении условий жизни часто встречаются чисто сказочные черты:

Вился, вился яровой хмель
Около тычинки серебряной,
Так бы вились бояре-князья
Около князя великого².

У вдовушки столбы точеные,
Вереюшки позолоченные,
Ворота у ней из чистого стекла,
Подворотенка серебряная,
Подворотенка на камешке лежит,
Из-под камешка быстра речка бежит...³

Не приходится сомневаться, что в этих текстах нет точного изображения быта какой-либо социальной среды определенного исторического времени. Это сказочно-фантастическая обстановка. И такую она часто изображается в свадебных песнях.

Нельзя упускать из виду еще одной особенности, характерной для изображения бытового фона. Трезвый, реальный взгляд на жизнь, на будущее, на материальные условия крестьянской жизни прорывается, как бы разрывая традиционную условность и идеализацию.

Вполне реально рисуются, например, народные трудовые идеалы женщины-работницы:

Уж мы станем учить, переучивать:
У нас будет ткаха,
У нас будет пряха,
Шелковица, полушелковица,
По воду хэжайка,
Щей варя, хлеба печя.
Испечет — не сожжет,
Сварит — не прольет,
На стол принесет —
Поклонится,
Поклонится — не отвернется⁴.

¹ Н. Ф. Сумцов. Научное изучение колядок и щедривок. — «Киевская старина», 1886, № 2.

² Кир., № 1061.

³ Колосов, стр. 178.

⁴ Шейн, № 385.

¹ Кир., № 708.

² Там же, № 59.

Так без специфической идеализации просто и верно показаны в хороводной песне требования, предъявляемые к женщине-хозяйке.

Картины подлинной действительности нет-нет да и проглянут сквозь расцвеченно-сказочную живописность и свадебной обрядовой лирики.

Так, в одной песне рисуется золотая карета, едущая по калиновому мосту; везет карету пара вороных коней, молодые кучера в голубых кафтанах. В карете сидит «девица зарученная, княгиня новобрачная». Она плачет, вспоминая прежнюю свободу. Молодец обещает ей дать волю. Но она хорошо понимает, какова будет ее жизнь:

Путру рано вставати,
И огонь добывати,
И печь затопляти,
Щи, кашу варити,
Тебя, старого, кормити¹.

Можно ли признать, что «золотая карета» и «княгиня новобрачная» отражают подлинный реальный быт? Ясно, что это обрядовая условность.

И такие примеры в свадебных песнях нередки. Вот как начинается одна из свадебных песен:

Во чистом поле беседочка серебряная,
Во той ли беседочке серебряной
Тут сидела молодая госпожа,
Молодая госпожа, свет Настасья-душа.
Говорила Настасья таковы словеса:
«Уж я без гуся, без лебедя обедать не хочу,
Я без серой малой утицы за стол неиду!»
Затужился Егор, запечалился:
— Уж мне как будет жить, чем жена кормить?—
Молодая жена разговаривала:
«Не тужи, муженек, не печалуйся,
Ты бери-ка, муженек, твои золоты ключи,
Отпирай ты ими окованы сундуки,
Да бери себе золоту казну».

Однако дело кончается не так, как хочет «госпожа» Муж принимается учить жену:

В темном лесе дуга да не высечена,
Хоть и высечена, да не вытесана.
Хоть и вытесана, да не выкрашена.
У Егора жена да не выучена.
Хоть и выучена, да не вышколаена.
Я учил да учил, целый день проучил.

¹ Кир., № 26.

Уж я той бы порой трои лапты сплел,
Я себе да жене, малым деточкам,
Малым деточкам по лапоточкам¹.

Что же в этой песне реального, что условного в изображении внешней обстановки? «Серебряная беседка», «золотые ключи и окованные сундуки» или лапти себе, жене и детям? Не приходится сомневаться в том, что сказочность обстановки условна, она относится к обрядовой идеализации, а не к живой реальности. Верное изображение быта встречается и в тех случаях, когда в обрядовую песню проникают критические ноты. Один из таких примеров был приведен в предшествующей главе.

* *

В лирике необрядовой мы не встретим такой идеализации в изображении жизни. Но все же народная лирическая песня никогда не рисует убожества крестьянского быта — ни курной закопченной избы, ни бедности утвари и одежды и т. д. Показ положительных сторон действительности характерен и для необрядовых песен. Песня верно рисует человеческие отношения. Это составляет ее главную тему. В изображении же бытовой обстановки песня чаще отступает от жизненной правды. Герои народной песни показываются так, будто бы они не испытывают нужды, трудностей имущественных отношений или крепостнического порабощения. Традиционные лирические песни, особенно песни женские, семейные и любовные, совсем обходят эту, казалось бы, самую главную, трагическую сторону жизни. Отсутствие бытовых зарисовок, например барщинных работ, не говорит о том, что лирические песни были лишены основных черт современной им действительности. Настроения закрепощенного крестьянства пронизывали всю народную лирику. Но они отражались не в критике, а в обращенности к общественному идеалу, к воле — главному мотиву лирических песен. Лишь песни антикрепостнические, известные в очень небольшом количестве и притом возникшие, несомненно, значительно позже свадебных, семейных и других, говорят о барщине, о притеснениях крестьян помещиками и т. д. Но художественный метод показа действительности в них совсем иной, и они требуют отдельного анализа.

¹ Кир., № 37.

Расцвеченность и приукрашенность бытовой обстановки в традиционных женских песнях не достигает той степени идеализации, как в свадебном цикле, но все же крестьянский быт в них подается более праздничным и богатым, чем этого бы требовало необходимое правдоподобие. Горница всегда с дубовым полом, кирпичной печью, дымовой трубой, «колодными или косячатыми окошками», пуховыми перинами на тесовых кроватях с высокими изголовьями. Детальнее рисуется костюм героев (тоже всегда праздничный, нарядный, а не повседневный, рабочий): на молодцах пуховые шляпы, гарнитуровые кафтаны, козловые сапоги и т. д. На девицах и женщинах башмачки, зеленые шали, тафтяные платки, сапожки со скобочками, шелковый платочек и т. д.¹ В старых песнях милый приносит возлюбленной кокошник, в более новых — розовую шляпу; на молодце же появляются калоши, сюртуки, шляпа с пером, «рантовы сапоги» и т. д.²

Песенный быт в новейших вариантах легко заменяется; отбрасываются устаревшие его признаки, включаются современные. Так происходит с описанием жилища, кушаний и напитков, одежды и т. д. Но и новый быт рисуется со стороны парадной, а не будничной.

Вместе с тем в некоторых вариантах вдруг появляется совершенно реальная бытовая зарисовка. В популярной песне «Выдала меня матушка далече замуж» мать встречает замужнюю дочь и не узнает ее. Дочь рассказывает, что ее красота пропала от мужниных побоев:

— Белое тело — на шелковой плетке,
Алый румянец — на правой на ручке.
Плеткой ударит — тела убавит,
В щеку ударит — румянца не станет.³

В одном из вариантов женщина жалуется не только на дурное к ней отношение, но и на нищету:

— Дитятко, доченька, где цветно платье?
Где златы перстни, где тело бело?
«Платье цветно на хлеб проела,
Златы перстни на соли прела,
По щеке ударят — белилец убавят...
По другой ударят — другой убавят...»⁴

Герой мечтает о покупке хлеба-соли¹. В жалобах героини иногда отражаются и подлинные условия тяжелой крестьянской жизни:

Ни в кладу кладушечки,
Ни в столе краюшечки,
Ни в мошне полушечки...²

Но такие примеры очень редки. Очень редко в песне крестьянская изба реально изображается³.

Вся обстановка, как правило, рисуется праздничной, парадной, иногда несколько идеализированной. Но если говорится о занятиях героев, то здесь песня не отступает от истины. Девушки и женщины ставят хлебы, прядут при свете лучины; невестку посылают на реку по воду иногда разутую; женщины ухаживают за скотом и птицей, моют платье, толкут и мелют, ткнут полотно; мужчины пашут, сеют рожь, пшеницу, хмель, косят сено и выполняют все крестьянские работы⁴.

В песнях мужских, например солдатских, обстановка рисуется точнее, реальнее. В них называется характерное для XVIII — начала XIX вв. обмундирование, вооружение и условия военной службы. В статье о народной поэзии 1841 года Белинский указал на то, что солдатские песни восприняли официальную терминологию для обозначения военного быта, введенного реформой Петра. «Солдатские песни, — говорит он, — образуют собою особый цикл народной поэзии. По форме своей они ничем не отличаются от других русских песен, но содержание их оригинально по русско-простонародному пониманию европейских вещей и по смеси чисто русских выражений с терминами и словами из сферы регулярно-военного их быта»⁵.

Народные песни обычно называются бытовыми. Это название не может вызвать возражений. Но оно дано не на основе верного изображения материальных условий жизни крестьян, а по верному отражению бытовых взаимоотношений членов патриархальной крестьянской

¹ См.: С о б., № 148.

² Там же, № 69.

³ См.: там же, № 222.

⁴ См.: С о б., т. III, № 5, 57, 69, 70, 71, 92; 133; 506; 511.

⁵ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, 1954, стр. 437.

¹ См.: С о б., т. III, № 528—530, 86, 285, 240, 521, 534, 575.

² См.: Там же, № 111, 521, 233, 244.

³ С о б., т. III, № 44.

⁴ Там же, № 45.

семьи, отношений представителей разных социальных прослоек между собою и т. д. Материальный быт не был специальной темой этих песен. Песенные сюжеты были при этом более традиционны, чем бытовые картины в них. Черты быта могли изменяться в связи с изменением самой жизни. Старые военные песни, песни служивых людей допетровского времени решительно отличаются от более поздних солдатских по изображению военного быта. В песнях женских традиционных — в позднейших вариантах одного и того же сюжета — могли меняться бытовые картины, принимая более современный вид.

Если сравнить песни свадебные с женскими необрядовыми, а затем с более поздними мужскими солдатскими, то нетрудно заметить, как изменился способ изображения внешнего быта, все больше и больше отказываясь от условной идеализации и достигая правдоподобия. Но при этом ни один из циклов традиционных протяжных песен не давал все же точного реалистически изображенного бытового фона. Все то, что было позорно-убогого в крестьянском быту, показывали песни сатирические¹.

Чем могло объясняться такое своеобразие изображения бытовых условий жизни? Только традицией, сохранившейся от более ранних обрядовых песен? Или просто тем, что народ в своей поэзии первоначально не владел реалистическим методом изображения бытовой обстановки? Все крупные наиболее ранние эпические жанры по самой своей природе должны были изображать бытовую обстановку исключительную, необыкновенную. Этого требовала волшебная сказка, богатырская героическая песня, песня календарно-обрядовая и баллада. Законы жанра в каждом случае неизменно сохранялись.

Жанр лирической песни останавливает внимание на том, что составляет главную проблему в существовании народа определенной исторической эпохи, но не исключительном, не выходящем за пределы живой действительности. Лирическая песня говорит о самом важном в жизни обычной, повседневной. При этом песня обращается скорее к положительным идеалам жизни, чем к

осуждению ее общих пороков и недостатков — и это составляет одну из важнейших особенностей народной лирической песни, ее жанровой природы.

Надо сказать, что в песнях сатирических народ дает великолепные реальные картины крестьянского быта, сатирические характеристики осмеиваемых людей и т. д. Даже и в других песнях, в том числе и свадебных (как уже было сказано) могли включаться в содержание критические мотивы, показываться истинные картины бытовой обстановки во всей их неприглядности. Но такие картины встречались редко и выглядели как случайные и неожиданные на праздничном фоне.

В поздних жанрах можно наблюдать большее жизненное правдоподобие в изображении социальной и бытовой среды, например, в песнях солдатских:

Как на чужой дальней сторонушке
Что ложился я, добрый молодец,
На голых досках без постелюшки,
Умывался я, добрый молодец,
Что своими горючими слезами,
Утирался я, добрый молодец,
Я своею полою правую...¹

Традиционные лирические песни не дают конкретных реальных характеристик социальных отношений. Можно сказать, что старые лирические песни лишены критики социальных отношений. Совсем не получают в них отражения и проблемы классовой борьбы. В песнях обрядовых такие проблемы не ставятся. В лирике необрядовой они получают ретроспективное отражение. Темой народной песенной лирики является показ душевного состояния героя или героини как постоянное и характерное для его социального положения или биологической его природы и бытовых взаимоотношений с окружающими. При этом социальное положение только называется в самом общем плане. В лирической песне не всегда о наруживаются реальные противники или враги героя; обвиняются же в его несчастьях то «талан-участь судьба», то «чужая сторона», то ближайшие недоброжелатели (свекор и свекровь) и т. д., а не более глубокие социальные условия и противоречия. В песнях мужских социальная проблематика решается более отчетливо и в более широком плане.

¹ Об этом см.: Т. М. Акимов а. Народные удалые песни сатирико-юмористического характера. — «Ученые записки Саратовского гос. университета», т. 67, 1959.

¹ Собр., т. VI, № 176.

Композиция фольклорных песен непосредственно связана с их жанровой спецификой, с их тематикой, и характером лиризма. К сожалению, о природе лиризма традиционных народных песен у нас нет не только специальных работ, но даже и более или менее значительных высказываний: точнее говоря, вопрос этот еще и не поставлен. А. А. Потебня, А. Н. Веселовский исследовали происхождение народных лирических песен, происхождение лирики; этих вопросов настоящее исследование не касается. Мы ограничиваемся изучением народных песен XVII—XVIII и XIX вв., т. е. временем сложившейся лирики, когда она бытовала в народе как живое творческое искусство, отвечавшее внутренним духовным и эстетическим потребностям закрепощенного крестьянства.

Народная лирическая песня существенно отличается от литературной стихотворной лирики природой своего лиризма. Песня говорит не о психологических переживаниях автора, не о субъективном мире его индивидуальных чувств, но об объективном герое, существующем отдельно, самостоятельно от автора. И в этом смысле старинная песня гораздо менее субъективна и «лирична», чем литературная лирика. Она еще менее индивидуальна и «лична» в том случае, когда в ней представлен коллективный лирический герой, от лица которого ведется повествование. В таком случае в песне раскрывается внутренний мир целой социальной группы, что исключает возможность изображения всего индивидуального, сугубо личного. И все же присутствие автора-народа мы всегда чувствуем в содержании народных песен. Это присутствие выражено разными способами.

Обратим внимание на один из композиционных приемов, как бы обнажающих это авторское «я». Герой традиционных песен никогда не изображается человеком, замкнутым в себе и изолированным от внешнего мира, от окружения близких людей. В песне заметно бывает присутствие какого-то незримого собеседника, который участливо расспрашивает героя о его настроениях, его чувствах и его судьбе. Или сам герой или героиня обращаются к кому-то со своими горестями и сомнениями. Словом, герой песни почти никогда не показывается совершенно одиноким, оторванным от народа.

Народное отношение к герою выражается в лирических песнях, как и в эпосе, особой лексикой и системой суффиксов эмоциональной оценки. Герой называется «добрым молодцем», «сиротиной, сиротинушкой, сироточкой» и другими словами в ласкательной форме: «братцы», «ребятушки», «солдатушки» и т. д. и т. п. Сочувствие к герою выражается иногда тем, что и окружающие его предметы называются ласкательными и уменьшительными словами, и эта теплота чувств переносится через них на самого героя. Но кроме этого, в лирической песне обнаруживается непосредственное постоянное присутствие автора-народа рядом с героем и близкое участливое к нему отношение.

Это присутствие коллектива, связанного с героем жизненными интересами, выражается часто непосредственным обращением к нему. Герой и героиня беседуют с людьми своей среды, хотя в песне и не указывается на присутствие этих людей. Песня строится в монологической форме, но монолог прерывается обращением к незримому собеседнику:

Ах вы, кумушки, голубушки подружки!
Вы которому святителю молились,
Вы которым чудотворцам обещались,
Что у вас мужья молодые?

И дальше идет рассказ о собственной семейной жизни героини:

У меня ли, у младеньки, старичище...¹

И еще пример:

Ах вы, девушки, сударушки мои,
Вы не знаете кручинушки моей...²

¹ Костомаров, стр. 105.

² Чулков, ч III, № 132.

А дальше опять рассказ о своей личной жизни:

Ах ты, Ванюшка-Иван,
Ваня, братец мой!
Полюбился разум твой...³

В последующем рассказе о Ване нет речи. Но можно предполагать, что этот Ваня сыграл какую-то роль в прежней жизни героини.

В таких вступлениях то герой обращается к близким людям с риторическими вопросами, то эти сочувствующие герою и героине лица сами обращаются к нему. Так начинаются широко известные песни: «Не сиди, Дуня, поздно вечером...»⁴. «Что ты, Ванюшка, невесел...»⁵. «Размолодчики, вы молоденьки, дружки вы мои!»⁶ и многие другие.

С таких вопросов, восклицаний и обращений чаще всего песня начинается.

«Сиротка, ты сироточка, сиротинушка горькая,
Сиротинушка ты горькая, горемычная!
Запой-ка ты, сиротка, с горя песенку».
— Хорошо вам, братцы, петь, вы пообедали,
А я, сирота, лег не ужинавши...⁷

В песнях мужских незримые собеседники — «братцы», «товарищи», ребятушки»; в женских — «подружки», «кумушки», «голубушки», «сударушки» и т. д. Обращения к друзьям-товарищам или подружкам даются обычно во вступлениях к песням с монологическим изложением.

В других же случаях обращение героя к друзьям или, наоборот, друзей к нему организует композицию всей песни, вся повествовательная часть которой строится, таким образом, в виде диалога. Диалог и монолог — вот две постоянные формы изложения в традиционных лирических песнях.

Авторское присутствие создает напряженность эмоций в песенном изложении. Психологические переживания героев переплетаются с размышлениями, сомнениями и особенно часто с обобщающими суждениями самого

¹ Соб., т. II, № 494.

² См.: там же, т. III, № 386.

³ См.: там же, № 564.

⁴ См.: там же, № 78.

⁵ Н. И. Костомаров, стр. 76.

народа — создателя песен, что придает значительность чувствам героев. Личные судьбы персонажей так глубоко и непосредственно сопереживаются авторами песен, как бы сопровождающими героев, оценивающими их поступки и дружески помогающими им своим участием, что содержание лирических песен, в которых действует единственный герой, воспринимается как повествование о чувствах и настроениях всего народа. Отсюда эта подлинная народность традиционных крестьянских песен. Индивидуальное в них сливается с народным. Народное в социальном смысле (т. е. крестьянское в эпоху феодализма) сливается с общенародным и нередко с общечеловеческим.

Особенность лиризма традиционных песен объясняется значительностью их тематики, верно охарактеризованной Чернышевским, который подчеркнул, что содержание народной песни всегда очень важно и серьезно: «Она принадлежит целому народу и потому чужда всякой мелочности и пустоты»¹.

Герой показывается органически связанным не только с близкой ему социальной средой, но и с широким миром природы. Он разговаривает с птицами, животными и растениями, обращается к ним с вопросами, с просьбами о помощи или сочувствии. Герой понимает мир природы, воспринимает каждое явление как близкое себе живое и хорошо к нему расположенное. У живых сил природы ищет герой ответа на свои сомнения и размышления.

Луговая коростель!
Не кричи рано на заре,
Не буди меня рано на заре!
У меня матушка — мачеха,
Она меня поздно спать кладет,
Она меня рано возбуждает,
К «легкому» делу — к жерновам...²

— Соловей мой, соловеюшка,
Соловеюшка, вольна птищечка!
Полетай, мой соловеюшка,
На мою ли на сторонку...
Ты проведай, соловеюшка,
Кому воля, кому нет воли гулять?

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 297.

² Собр., т. II, № 2.

«Только воля красивым девушкам.
Была воля и молодущкам,
Нынче воля миновалася»...¹

Но и сами герои проявляют к силам природы такое же участливое внимание. Они видят в них как бы живые существа сходной судьбы и в аналогичном состоянии.

«Тут, утушка луговая,
Где ты спала ночевала?»
— Спала ночку во лесочке,
Под малиновым кусточком...²
«Ох, хмелюшка, хмелюшка,
Веселая головушка!
Завейся, мой хмелюшка,
На мою сторонушку...»³

В песнях свадебных, семейных, любовных и некоторых хороводных действует один герой, хотя, как было сказано, он и не остается одиноким. В песнях же солдатских и многих удалых показан коллектив определенной социальной среды, выступающий в полном единодушии. Народная песня совсем лишена, как видно, индивидуальных характеров.

2.

Большинство традиционных песен имеет двуплановую композицию. Вступительная и главная части бывают неодинаковыми по содержанию и стилю. Вступление отличается очень важной особенностью: его содержание всегда носит более обобщенный характер, чем вторая часть песни, повествующая о событиях и судьбе героя.

В песнях свадебных вступление чаще всего состоит из картины природы символического значения. Явления природы в этих вступлениях показываются постоянными в своих непреложных закономерностях, т. е. в самом обобщенном виде, что должно соответствовать обобщенному изображению персонажей песни и обстоятельств их жизни. Лебедушку, отставшую от своего стада, щиплют серые гуси; невестку, отставшую от своего рода, обижают чужие люди — родные мужа⁴.

Чем традиционнее песня, тем обязательнее в ней за-

¹ Собр., т. II, № 131.

² Там же, т. III, № 183.

³ Там же, № 285.

⁴ О значении лирических зачинов в творческом процессе создания народных песен см. вторую главу.

чин, тем он более самостоятелен и внешне мало связан с главным содержанием и тем он символичнее. Таковы вступления в свадебных песнях:

«Белая лебедушка,
Боишься ли ты морозу?»
— Я морозу боюсь.
Я за белый снег схоронюсь!
«Ты, Маланюшка-душа,
Маланюшка, свет Перфильева,
Боишься ли ты свекра?»
— Я свекра-то боюсь,
Да за батюшку схоронюсь!»¹

Или:

Как у сырова дуба
Много ветвей, много отрасей,
Отрасей да вершиночка;
Еще нет одной отрасли,
Одной отрасли — родной матушки,
Родной матушки — Татьяны Ивановны.
Тут вьется, увивается
Катерина над гробницею...²

В этой песне дается объяснение символическому содержанию зачина (хотя в традиционных песнях это далеко не обязательно).

В свадебных песнях лирический зачин может занимать весь почти текст, оставляя главному повествованию очень небольшое место.

Из бору, бору
Из зеленого
Шумела, гремела
Быстрая речка,
По той, по той реченьке,
Калина, малина,
Калиновый мостик;
На том на мосточке
Лежит мостовина;
На той мостовине
Сидит голубина.
Сидит голубина,
Резвы ножки моет;
Мыла, мыла ноженьки
Перемывала,
Свои сизы перышки
Перебирала.

¹ Кир., № 973.

² Там же, № 789.

Перебравши перышки,
Сама взворковала:
«Завтра доутру
Радость будет.
Радость будет,
Веселья прибудет.
Веселья прибудет,
Батюшка будет».

Девушка-невеста отвечает голубине:

— Не воркуй, не воркуй,
Сиза голубина,
Это мне не радость,
Это не веселье!»

Тогда «голубина» сообщает о другой радости — приезде матушки. И так же невеста отказывается признать этот приезд радостью. В третьей части песни говорится о прибытии милого. И невеста соглашается, что это для нее и радость и веселье.

Символическая сцена, изображающая голубку, охорашивающуюся на мосточке перед приездом гостей, занимает почти все содержание песни. Повествованию о невесте и ее чувствах отведено всего по четыре стиха в каждой из повторяющихся частей. В свадебных песнях такое построение обычное. Символика, аллегория, метафоры в сценах из явлений природы, соотнесенных с жизнью и чувствами героев, занимают в них очень большое место. Часто символическая картина составляет не только основную часть песни, но и главное ее содержание, как бы подчиняя себе реальное изображение живых людей и заменяя реальное символическим. Замена оказалась допустимой потому, что состояние героев в свадебной песне рисуется в самом обобщенном плане, как обязательное и постоянное для определенного момента жизни и развития, т. е. не только как состояние психологическое, но и как естественное, биологическое и потому вполне соответствующее аналогичному моменту в жизни природы. В песне говорится о том, как охорашивается голубка, но этот образ в равной мере характеризует и невесту, ожидающую жениха. Вот почему в описании невесты подробностей уже не дается.

В песнях необрядовых лирическое вступление играет более подчиненную роль и оно не имеет такой обязательности. Содержание необрядовой лирики отходит от

¹ Кир., № 790.

символизма. В их повествовании больше реально бытового и жизненно правдоподобного. Символический зачин в этих песнях встречается реже, особенно в позднейших мужских песнях — удалых, солдатских.

Вступления оформляются нередко в виде афористических выражений:

Ах, как нонешние люди,
Они молоды, лукавы.
Сызмаленька вороваты!
Не видавши, они видят!
Не слыхавши, много слышат¹.

Не вызревшей рябинушки
Нельзя заломать.
Не выросшей девушки
Нельзя замуж взять².

А. А. Потебня назвал символические вступления «разбегом», от которого певец переходит к главному сюжету. Таким же «разбегом» являются приведенные обобщенные вступления. «...это разбег, — говорит Потебня, — делаемый мыслью для того, чтобы перейти к предмету, недоступному сразу»³. Он видит в таких вступлениях выражение внутренних творческих потребностей певца. Следует, по-видимому, добавить, что обобщенные суждения, приводимые в параллель к фактам жизни песенного героя, говорят о народном понимании значительности песенного содержания.

Создатели песен исходят от общих положений, которые являются результатом большого жизненного опыта и длительных наблюдений народа над действительностью. Эти обобщающие зачины типа пословиц позволяют понять и оценить то жизненное явление, какое составляет содержание основного повествования о герое.

Иногда вступительная часть может представлять собою как бы небольшой сюжет, едва намеченный, но законченный с отчетливым повествовательным стержнем

На улике дождь поливает,
Во деревне девок прибывает,
Девушки, поиграйте,
Молоды молодки, не плошайте!
Вы, молодежь, не глядите,

¹ Соб., т. II, № 47.

² Там же, № 353.

³ А. А. Потебня. Малорусская песня по списку XVI в. Воронеж, 1877, стр. 18.

Гляженьем девушек не возьмешь,
Взять, не взять сплюбови,
С батюшкова дозволения,
С матушкина позволения!¹

Это начало хороводной песни служит вступлением к любовному сюжету.

Молодость, молодость, девичья красота!
Я не думала, молодость, измыкати тебя.
Измыкала молодость чужая сторона,
Чужа дальняя сторонка,
Во чужих людях живучись,
Много горя видючись;
Путру рано встают, да долго есть не дают...²

(во второй части — тоже любовный сюжет).

Молодость и девичья красота представляются героине олицетворенными; они ушли в прошлое, как бы отделились от нее и кажутся живыми существами, как-то противопоставленными ее теперешнему существованию. В таком же осмыслении дается овеществленный и олицетворенный образ воли в первой части хороводной женской песни. Воля — это обобщенный образ прошлого периода жизни героини, отделившейся от современного ее положения; это прошлое, о котором она сожалеет и которое помогает ей осмыслить настоящую ее судьбу. В рекрутской песне свободное и веселое существование до того, как молодца сковали цепями и взяли в солдаты, представляется в образе олицетворенного «гулянья», которое довело молодца до страшной солдатчины.

Иногда повествовательная часть песни, рассказывающая о настоящем положении героя, осмысливается с помощью сопоставления с его общей судьбой, представлявшейся когда-то счастливой. Во вступительной части рисуется олицетворенный образ таланта-участи, отдельно от героя существующей его судьбы, распоряжающейся его жизнью. Упрекая свою участь или жалуясь ей, герой высказывает свое разочарование в несбывшихся надеждах.

Гораздо реже во вступительной части лирических песен дается картина природы в качестве обозначения места действия, без внутренней соотнесенности с психологическим миром героя.

¹ Соб., т. II, № 185.

² Там же, № 160.

За долом, долом,
За батюшкиным двором,
Два луга, луга зеленые,
На травах цветы лазоревые¹.

Каждый тематический песенный цикл пользуется обычно своими лирическими вступлениями с характерными для этого цикла образами из явлений природы. Песни с развернутым сюжетом нередко начинаются с величественной картины больших просторов русской природы, которая сменяется последовательно все более конкретными сценами, вплоть до изображения места действия главного героя. Этот поэтический прием был отмечен Н. А. Добролюбовым, затем А. А. Потебней и подробно проанализирован Б. М. Соколовым, давшим ему название «ступенчатого сужения образов»². В песнях Нижнего Поволжья в таком зачине рисуются волжские просторы, либо саратовские или царицынские степи. Такие зачины лишены символики.

Разливалась Воложка, во крутые бережки не убиралась,
Потопляла все горы и доли, доломки, луга зеленые,
Как во этих во лужках не оставалось ничего,
Как остался и остался один част ракитов куст.
Как на этом на кусточке свито гнездышко,
Гнездо соловьиное и ремезиное.
Как во этом за гнездышке млад соловушек сидит,
Высоко сидит, далеко глядит,
Жалобно поет и посвистывает,
Подает он голосочек всему городу Москве,
Как в Москву-то с Питерочком, отцу с матерью...³

Дальше идет повествование об отце с матерью, которые не спят ночь и думают, какого им сына отдать в солдаты.

Другая песня, тоже балладного типа, начинается с широкой картины волжских просторов.

Ой, вы, грязи мои, грязи, черные, разосеянные,
Ой, вы, осенние грязи, самые последние,
Ой, вы, горы мои, горы крутые, высокие,
Ничего-то вы, горы, не породили:
Нет ни травушки в горах, ни муравушки,
Ни муравушки, ни алых цветочков лазоревых.
Только видна из-под гор степь Саратовска.

¹ Соб., т. II, № 357.

² См.: А. А. Потебня. Малорусская песня по списку XVI в. Воронеж, 1877; Н. А. Добролюбов. Замечания о слоге и мере стиха народного языка.—Полное собрание сочинений, т. I, 1934, стр. 526; Б. М. Соколов. Эскурсы в область поэтики русского фольклора.—Художественный фольклор, вып. I, М., 1926.

³ Акимова, № 36.

Под горами бежит быстра речушка.
По прозваньюцу Волга-матушка.
Широко-то Волга разливалась,
В круты бережки не вбиралась,
Затопила-то Волга берега высокие,
Оставался один част ракитов куст.
На кусту-то сидит млад сизой орел,
Во когтях-то держит черна ворона,
Он бьет-то, не бьет, все выпрашивает:
— Уж и где ты, ворон был, где выгуливал?
Уж что, ворон, видал, что выглядывал?
«Я гулял-то, гулял по диким степям:
На одной-то степи, на Царицынской,
На другой-то степи, на Камышинской,
А на третьей степи, на Саратовской.
Я видал-то, видал диво-дивное,
Диво дивное, тело белое...»¹

Дальше говорится о том, как к телу прилетели три ласточки — отец, мать и жена убитого — и как они по-разному горюют о его смерти.

В песнях лирических необрядовых, не балладного типа, таких развернутых картин во вступлении не встречается. В них зачины короче и эмоциональнее.

Выйду за ворота, посмотрю далеко,
Посмотрю далеко, где луга-болота,
Где луга-болота, озера глубоки.
В этих озерах живет рыба-щука,
Живет рыба-щука, белая белуга,
Белая, белая, как моя милая...²

Девушка свободна в любви, как рыба в озере.

Обычно в каждом песенном цикле применяются характерные для него образы во вступительных частях. В песнях удалых — образ мужественного и свободного сокола, свист ветра, или шумящего леса, которые тревожат взволнованного героя.

В песнях рекрутских часто встречается образ осенних снегов, или образ проторенной солдатами дороги, или символические образы — аллегории отвлеченных понятий (воли, гулянья), наконец, образ «буйной головы». В песнях солдатских обычен во вступлениях образ сокола, слетающего с теплого гнезда, образ тающих снегов, образ чужой стороны, тот же образ дороги, но в ином стилизовом оформлении и особенно часто встречаются картины природы, изображающие конкретное место действия. Вступления солдатских песен менее символичны.

¹ Костомаров, стр. 78.

² Соб., т. IV, № 620.

чем в песнях рекрутских. В циклах женских больше символики в наиболее традиционных свадебных и хороводных, меньше — в необрядовых семейных и еще меньше — в любовных, особенно в наиболее поздних. В каждом цикле используются обычно характерные для него, особые образы в лирических вступлениях. Когда же в разных тематических циклах встречается один и тот же образ, то в каждом он дается в иных связях с содержанием, в иных картинах и ином стилевом оформлении. Образ «дороженьки» отмечается в любовных песнях, посвященных теме расставания, в рекрутских и солдатских. Но в каждом из этих сюжетов он получает свое особое наполнение. В любовной песне заросшая дорога говорит о том, что редки стали встречи возлюбленных, что давно угасли чувства. Этот образ напоминает об интимных отношениях в прошлом. В песнях рекрутских образ дороги приобретает более широкий общественный смысл. С ним связано не только представление о громадном, неизбыточном горе целой семьи, но и о тяжелых раздумьях всех новобранцев, отправляющихся в далекий тяжелый путь пешком. Вступление в рекрутской песне лишено символизма и не менее прекрасно:

Мимо ельничку, либо березничку,
Мимо частою орешничку
Пролегала тут у нас дороженька,
Дороженька нетореная.
Никто по ней не прохаживал,
Не прохаживал по ней никто,
Ясен скол по ней не пролетывал.
Только шли по ней обозушки,
Обозушки прошли нетяжелые,
Со солдатскою они со одежею,
Со рекрутскою они со обрядом.¹

Дальше речь идет о горестных чувствах новобранцев. Этот зачин варьирует, сохраняя в центре образ дороги.

Заря, моя зоренька, вечерняя
Звезда восходя! —
Высоко звезда восходила,
Выше леснику, выше темного,
Выше садику, выше зеленого.
Пролегала здесь дороженька,
Дороженька небуевая,
Солдатиками наторенная.
Тут шли, прошли обозушки...²

¹ Акимов, № 34.

² Там же, № 33.

Дальше содержание совпадает.

Образ дороги встречается и в солдатских песнях. Он соответствует реальному их содержанию, т. е. рассказу о походе, о трудности пути или о тяжелых предчувствиях, отправляющихся на войну солдат или казаков.

Двухчастная композиция народной песни помогает показать героя в соотносительности с внешним миром, с общими закономерностями жизни этого мира. Это соотношение дается либо в плане сопоставления, либо в плане противопоставления. И в том и в другом случае внешний мир и герой представлены как самостоятельные, обособленно друг от друга существующие. В таком соотношении бывает представлен герой в сравнении или противопоставлении с закономерно развивающимся миром природы с большим миром других людей, миром, известным в закономерном развитии по длительному жизненному опыту и осознанном как нечто неизменное и постоянное. Этот понятный мир людей характеризуется во вступительной части в пословичной афористической форме. Наконец, мир героя показывается в лирической песне в сопоставлении или противопоставлении с предполагаемой судьбой этого героя, понятой опять-таки как нечто обязательное и закономерное. Вторая композиционная часть песни посвящается уже изображению героя и его судьбы. Такое противопоставление героя большому внешнему миру вовсе не способствует особой индивидуализации в изображении обстоятельств его жизни, хотя песни необрядовые, как было сказано, значительно отступают от того крайне обобщенного способа изображения героев, какой характерен для свадебных песен.

3.

Песни свадебные, хороводные и семейные необрядовые, изображающие взаимоотношения членов семьи, строятся по такому принципу, какой назван был Пушкиным «лестницей чувств»¹. Наиболее постоянен этот композиционный прием в свадебных песнях, где невеста, расставаясь с родными, особенно глубоко оценивает их любовь. В свадебном цикле любовной тематики невеста может признаться в любви к жениху только после то-

¹ Анализ этого выражения Пушкина см. в моей статье «Пушкин о народных лирических песнях» («Ученые записки Саратовского университета», т. XXXIII, стр. 30).

го, как скажет о своей любви и привязанности к отцу, матери, к братьям, к сестрам. Иерархия семейных отношений отложила свой отпечаток на содержание таких песен и своеобразное их композиционное построение. Напомним свадебные песни «Не долго веночку на стенке висеть», «У нас на горе елочка» и другие, проанализированные в третьей главе (в разделе о свадебных песнях).

Ступенчатое построение, точнее «лестница чувств», является обязательной композиционной формой и таких свадебных и необрядовых семейных песен, в которых невеста говорит о своих чувствах к новым родным — членам большой патриархальной семьи. Замечательны песни, в которых отразился один из последних эпизодов свадебного обряда, когда невеста вошла уже в семью мужа и в день свадьбы одаривает его родных. Ценность подарков и порядок подношения должны строго подчиняться иерархии семейных отношений. Невеста плачет над своим ларцом:

Ох ты, ральчик мой, ральчик,
Окована шкатулка!
Уж я год те копила,
Я другой — наполняла,
Я третьей — нагнетала.
Пришло разоренье,
В один час разорилась,
По платку раздарилась.
Еще свекру-то батюшке —
Тонка бела рубашка;
Да еще дару мало,
Им еще не достало,
И не в честь им, не в радость,
Им не в доброе слово.
Свекровушке-матушке —
В пятьдесят рублей кокошник,
Золотон подзатыльник,
Полотняна рубашка;
Да еще дару мало,
Им еще не достало,
И не в честь им, не в радость,
Им не в доброе слово.
Деревьям-братцам —
По тонкой белой рубашке,
По шитой ширинке;
Да еще дару мало,
Им еще не достало,
И не в честь им, не в радость,
Им не в доброе слово.
Золушкам сестрицам —

По алой по ленте,
По алому платку,
Полотна на рукавицы;
Да еще дару мало,
Им еще не достало,
И не в честь им, не в радость.
Им не в доброе слово.
Да и милой-то ладе
Я сама головою,
Вековечной слугою,
Резвы ножки с подхопом,
Белы ручки с подносом,
Да уста с приговором.
Ему в честь, ему в радость.
Ему в доброе слово!

Возможно, что в первоначальных текстах не было критического изображения мужниной семьи. Невеста с полной готовностью одаривала новых родных. Такие варианты известны². Но удивительно, что даже выражение неприязненных чувств невестки в песне передается по старшинству, в нисходящей последовательности (в виде «лестницы чувств»), что требовалось обрядовым этикетом и обычаями крепостнической патриархальной семьи.

Этот поэтический прием отразил устойчивые взгляды народа на крестьянскую семью, в которой каждый подчинен более старшему по положению, а права и обязанности каждого члена строго регламентированы и, казалось бы, не подлежат пересмотру. Но все же тексты, сохранившиеся от последней стадии феодализма, т. е. конца XVIII и первой половины XIX вв., показывают, как много накопилось горечи, жалоб и возмущения домо-строевскими порядками у наиболее угнетенных и бесправных ее членов. В приведенном примере обрядовый декорум, выраженный «лестницей чувств», не согласуется, а противоречит истинным чувствам.

А. Слонимский в книге «Мастерство Пушкина» пытается оспорить нашу расшифровку выражения поэта «лестница чувств», примененного им к поэтической структуре свадебных песен³. Слонимский считает, что Пушкин имел в виду характерный прием построения собст-

¹ Кир., № 47; см. также № 337, 56 и другие.

² См.: там же, № 337.

³ См.: А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1959. стр. 74—75.

венных произведений. Нельзя, однако, упускать из виду того, что Пушкин употребил определение «лестница чувств» в плане статьи о народных песнях, в разделе о песнях свадебных. И кроме того в собственных записях поэта есть народные гесни, построенные таким именно образом, что лишний раз доказывает правильность нашей расшифровки.

Между гор по каменю
Серебром ручей бежит.
По тому по ручейку
Ходила-гуляла княгиня-душа.
Искала княгиня-душа
Самоцветна камушка:
Нашла, нашла камушек,
Нашла самоцветенький.
Разломил камушек,
Его на три граночки:
Перву граночку,
Его — родну батюшке,
Вторую граночку —
Родной ее матушке,
А третью граночку —
Ладу милому¹.

Героиня хочет одарить своего милого. Но она может это сделать только после того, как одарит сначала батюшку, потом матушку. Она обязана оказать уважение каждому, соответственно его положению в семье.

Как видно, прием «лестница чувств» настолько своеобразен и в нем так полно и точно отразились домостроевские семейные законы, что не может вызвать никаких сомнений в его соответствии духу старых крестьянских песен крепостнической эпохи. В литературной же лирике, в том числе и у Пушкина, мы не найдем ничего похожего.

4.

Известно, что народная лирическая песня широко пользуется приемом композиционных повторений (так же как и стилистических). Композиционные повторения отличаются чрезвычайным разнообразием. И всем им принадлежит одна очень важная особенность. Повторяющиеся эпизоды, картины и мотивы представлены не просто в рядоположенности, а во внутренней соотношенности, в смысловых связях: или в противопоставле-

ний, или в причинной или уступительной зависимости, или в какой-либо другой, но обязательно очень существенной для содержания песни.

Повторения часто развивают главную мысль песни, уточняя, дополняя ее и одновременно усиливая эмоциональное звучание текста. Целая система синонимических повторений нередко встречается в свадебных песнях.

Повторения организуют построение большинства хороводных игровых песен. Если обе композиционные части соотносены по принципу противопоставления, то повторения внутри каждой части дополняют и развивают главную мысль, становясь все более эмоционально напряженными. При этом чувства героини прямо не называются, а выражаются через ее поступки. В некоторых случаях такие эмоциональные повторения достигают еще большей выразительности благодаря тому, что содержание полностью переносится в сферу чувств.

Цвели, цвели цветики, да поблекли,
Любил, любил милый друг, да покинул.
Покинул душа моя не надолго,
Не на долго времечко — на часочек,
Часочек-то кажется за денечек,
Денечек-то кажется за недельку,
Недельюшка кажется за годочек...¹

Вся первая половина песни состоит из ряда повторений, построенных в виде смысловой градации, отражающей нарастание эмоционального напряжения в чувстве ожидания милого.

Повторение «с ограничением» очень часто встречается не только в свадебных, но и во многих необрядовых песнях, приобретая при этом разнообразные формы. В одной из пушкинских записей невеста не решается пойти за женихом:

Собрала невеста подружек;
Посадила подружек высоко,
Сама села выше всех,
Наклонила головушку ниже всех,
Думает думушку крепче всех!
«Что долго нет Ивана?»
Мне посла послать — некого,
Мне самой итти — некогда;
Я хотя пойду — не дойду,

¹ Сб. «Рукою Пушкина». Изд. «Academia», 1935, стр. 415.

¹ Сб., т. II, № 272.

Я хотя дойду — не найду,
Я хотя найду его,
Позвать к себе не смею!»¹

Вся песня состоит из повторений, связанных между собою по принципу ограничения, или по принципу исключения единичного из общего. Поведение невесты во всем подобно поведению девушек, но ее чувства показываются при этом более значительными, что подчеркивается формой превосходной степени: «выше всех», «ниже всех», «крепче всех». И предполагаемые ее действия также представлены с постоянным ограничением, исключением конкретного из общего: пойду — не дойду, дойду — не найду... и т. д.

И еще пример. Девушки поют от имени невесты, которая видела сон:

Тут купались белы лебедушки,
Они все вместе заединое,
Едина только на особицу,
Она купается, да не укорнется

Го каки-де белы лебедушки?
То мой-де милы подруженьки.
Они все вместе заединое,
Они моются да и парятся;
Только я, млада, на особицу.

Во тоске же да во кручинушке...²

Здесь повторение получает новый смысловой оттенок: оно построено как противопоставление, но также с ограничительным значением.

Вы, цветы ли, мои цветики,
Голубы цветы-лазоревы,
Много вас было посеяно,
Да немного уродилось.
Вы, души ли, красны девицы!
Много вас было на возрастe,
Но немного вас осталось.
У нас не было изменницы —
Изменщицы — красной девицы,
Проявилась изменщица — красна девица³

Чаще всего в традиционных песнях один поэтический прием организует весь строй произведения. Редко можно наблюдать использование разных художественных средств в одной песне.

¹ Кир. № 146.

² Там же, № 97.

³ Там же, № 236.

Большого лиризма достигают песни, построенные на повторениях по принципу уступительной связи.

Вострепечется сокол, на дубу сидючи,
Как расплечется девица, во терему сидючи:
«Не давай, сударь батюшка, замуж за Волгу.
Государыня матушка, ты меня за волжанина!
Как захочется, батюшка, мне у тебя побывать,
Государыня матушка, мне у тебя погостить.
Я на Волгу приду — я суденца не найду,
Хотя суденце найду, — весельца не сыщу,
Хотя весельца сыщу, — я гребца не найму,
Хоть гребца я найму, — Волга речка протечет.
А меня, младешеньку, вниз по реке понесет!»¹

Использованный в этой песне прием исключения из общего, переданный своеобразной системой повторений, вводит слушателя непосредственно в психологический мир героини, ее страхи и сомнения. Такого же типа композиция замечательной мужской песни «Не одна в поле дороженька пролегала»:

Не одна-то, не одна во поле дороженька.
Не одна пролегала,
Что не травушкой, не муравушкой
И она уростала,
Частым ельничком, горьким осинничком
Ее заломало.
Что нельзя-то, нельзя к любушке-сударушке.
Нельзя в гости ехать.
Хоть поеду, поеду к любушке-сударушке,
Я любить не стану;
Да хоть и буду сударушку любить,
Ночевать не буду;
Хоть и буду я ночевать
А я спать не лягу;
Хоть и лягу спать,
Обнимать не буду;
Хоть и буду обнимать,
Целовать не стану!...²

В другой песне девушка хочет вернуть друга:

«Воротись, моя надежда, воротись, сердце:
Не воротись, надежда, хотя оглянись,
Не оглянись, надежда, — махни правой ручкой,
Хоть не правой рукою, — шляпой пуховою!
Хоть не шляпою пуховою, — аленьким платочком,
Хоть не аленьким платочком, — нежным голосочком!»³

¹ Соб., т. II, № 260.

² Кир., № 1417.

³ Соб., т. V, № 533.

Неуклонный спад чувства надежды выражен здесь системой своеобразных повторений.

Приведем пример повторений, связанных причинною связью. Девушка поссорилась с милым и не знает, как ей с ним помириться; ее горестные размышления и сомнения выражены системой синонимических повторений.

Вечор я с милым поборилась,
Вечор я с надежей посчиталась...
Как-то мне с миленьким мириться?
Самой покориться — не годится,
Людьми засылатся — много славы.
Кого же за милым спосылаю?
Старого послать — не дожидаться;
Молодого послать — заиграется,
Ровнюшку подружку — засидится,
На милого друга заглядится...¹

Сомнения заканчиваются решением действовать самостоятельно.

5.

Мы остановились на характеристике наиболее употребительных способов построения лирических песен. Следует указать, что некоторые из них применяются только в одних жанрах, другие, наоборот, встречаются во всех жанрах и циклах. Наиболее универсальным композиционным приемом остается психологический параллелизм, детально изученный Веселовским.

Психологический параллелизм характерен обычно для лирического вступления. Но нередко психологический параллелизм распространяется на всю песню, и даже первая, символическая часть параллели может занимать большой текст песни, что (как было сказано) наиболее характерно для свадебного цикла.

(Примеров построения песен по принципу психологического параллелизма было приведено много в главе о символике).

Стилевые особенности песенного текста формируются не только в зависимости от содержания, но в значительной мере от композиционного строя. Все указанные типы композиции требуют симметрии. Симметрически строятся вступительная и основная части песни, особен-

но при психологическом параллелизме. Симметричны песенные повторения и лестничные построения сюжетных эпизодов, симметрически располагаются вопросы и ответы в диалогах и т. д. Стилевая симметрия выдерживается в традиционных песнях с большей даже последовательностью, чем композиционная. Обычно большая часть песенного текста состоит из симметрически построенных стихов, составляющих смысловую и синтаксический параллелизм, который как бы естественно образует параллелизм ритмический, точнее ритмико-синтаксический. Ритмико-синтаксический параллелизм, опять-таки, естественно, изобилует морфологической рифмой. Песенная рифма может быть начальной, срединной и конечной. Не достигая богатства звучения, свойственного конечной фонетической литературной рифме, песенная «приблизительная» рифма производит впечатление непринужденности, естественности благодаря чрезвычайному разнообразию своего положения в стихе, благодаря неожиданности появления и исчезновения и различию звуковых совпадений. Белинский справедливо указал на наличие в песнях смысловой рифмы: «...в русской народной поэзии большую роль играет рифма не слов, а смысла; русский человек не гоняется за рифмою. Он полагает ее не в созвучии, а в кадансе, и полубогатые рифмы как бы предпочитает богатым; но настающая его рифма есть рифма смысла: мы разумею под этим словом двойственность стихов, из которых второй рифмует с первым по смыслу»¹. Действительно, синонимические повторения в общей системе рифмовки, являющейся следствием смысловых и композиционных особенностей построения песенных частей, создают впечатление «смысловых рифм», впечатление не только смысловое, но и стилевой симметрии.

«Сосенка, сосенушка зелененькая!
Чего ты, сосенушка, не зеленая.»
— Отчего мне, сосенушке, зеленой быть?
Роса на меня пала полуночная,
Печет меня солнышко полуденное!
«Молодка, молодушка, молоденькая!
Чего ты, молодушка, не веселая?»
— Отчего мне, молодушке, веселой-то быть?

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 428.

¹ Собр., т. V, № 397.

Свекор называет медведицу,
Свекровь называет люгою змеей...¹

В этом отрывке труднее назвать нерифмующиеся слова, чем те, которые связаны рифмой. Первые пять стихов симметричны с пятью последними и они связаны рифмой в параллельных стихах (зелененькая—молоденькая; не зеленая—не веселая; зеленой быть—веселой быть). Созвучие создается и буквальными повторениями слов: «чего ты»—дважды, «отчего»—дважды, «сосенушка»—трижды, «моллодушка»—трижды, называет—называет. Много и, смысловых рифм: медведицу—лютою змеей; полуночная—полуденное и т. д. Все эти приблизительные морфологические и смысловые рифмы создают замечательно причудливый, как бы естественный и в то же время строго организованный звуковой рисунок².

Своеобразие стиля народной песни, постоянство устойчивых формулировок, поэтических оборотов и образных средств издавна занимало внимание исследователей и писателей. Значительное число наблюдений в этой области было сделано еще в первой половине XIX в.³ Ценные замечания о стиле народной речи, в том числе и песенной, были сделаны Добролюбовым. Он подчеркнул, в частности, что устойчивые стилевые приемы народно-песенной речи «суть общая принадлежность всякой народной поэзии и, следовательно, могут служить безошибочным указанием на особенности мирозерцания народа»⁴. Однако изучение народно-песенного стиля с этой точки зрения составляет задачу, еще до настоящего времени не решенную. Не касаемся и мы этого сложного большого вопроса.

¹ Соб., т. II, № 589.

² См.: В. М. Жирмунский. Рифма, ее теория и история. 1923.

³ Обзор работ, посвященных изучению поэтического стиля народной песни, дан С. Г. Лазутным (Труды Воронежского университета т. 38. 1955).

⁴ См.: Н. А. Добролюбов. Замечания о слоге и мерности народного языка. О поэтических особенностях великорусской народной поэзии в выражениях и оборотах.—Полное собрание сочинений, т. I, М., 1934.

ПЕСНИ О КРЕПОСТНИЧЕСТВЕ

1. АНТИКРЕПОСТНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СТАРЫХ ПЕСНЯХ
2. ПЕСНИ БАРЬЩИНЫХ И ДВОРОВЫХ КРЕСТЬЯН.
3. ПЕСЕННЫЕ ПАМФЛЕТЫ

Содержание народных песен последнего периода феодализма во всех циклах и жанрах отражало жажду народом воли. Требование личной свободы и признания личного человеческого достоинства слышалось в хороводных, свадебных и женских семейных песнях. Порыв к воле «из тесноты и духоты на простор и приволье души» страстно звучал в песнях удалых. Жалоба на притеснение и неволю слышались в солдатских песнях и т. д. Это содержание было знамением времени. В нем отразилось по-своему все нараставшее общественное настроение крестьянства, жаждавшего свободы от крепостной зависимости.

Но народная песня отражала эту насущную потребность народа очень своеобразно. Традиционная песня не столько критиковала социальную действительность, сколько обращалась к положительным идеалам жизни. В этом сказывалась особенность самой поэтической природы старинной песни, что было показано всем предшествующим анализом. Критическое осмысление действительности давалось в песнях сатирических, не подлежащих настоящему исследованию. Да и в сатирических песнях осмеивались преимущественно частные пороки отдельных людей, а не общественные отношения.

Можно думать, однако, что ограниченность критического звучания в старых песнях уже вызывала у народа в тот период чувство некоторой неудовлетворенности. Это видно по целому ряду своеобразных изменений, вносимых в песенные варианты, в попытках переосмыслить давние тексты. Так, в одной свадебной песне, записанной в 80-е годы, но сложившейся, несомненно, в крепост-

ническую эпоху, дан олицетворенный образ воли, которой предстоит много горя после замужества героини. Но в этом варианте предстоящие жизненные трудности и невзгоды ожидаются уже не столько от замужества, а главным образом от крепостного гнета. Песня советует «воле» поспать, понежиться.

Неровной сойдет,
Горя навидается,
Она без соли щей
Нахлебается,
Волочащих кусочков
Нахватается,
Без хлеба на барщину
Находится.
Уж как выют-то кнуты
Все ременные,
Уж как плетут-то плетки
Шелковые,
Что про наше тело
Про белое...¹

Обычная тема свадебных песен о потере воли женщиной после замужества приняла в этой песне широкое и конкретное социально-историческое содержание.

В таком же направлении изменена известная песня «Калину с малиной вода поняла». В ее первоначальном содержании замужняя женщина прилетает кукушкой в родной дом и жалуется на тяжелую жизнь в семье мужа. В варианте же 60-х годов добавлен конец, расширяющий семейные рамки темы до общественно-политической. Мать зовет дочь в дом и сама жалуется ей:

Поди же ты, горькая, в наш высок терем,
Про свое горе расскажи, про наше спроси:
Как батюшку с матушкой за Волгу везут,
Большого-то брата в солдаты куют,
А среднего брата в лакеи стригут,
А меньшего-то брата — в прикащики².

Семейное горе тускнеет сравнительно с барской неволей. Критика в этой песне не выходит еще за пределы жалобы, но звучит она очень определенно и сильно. Критика крепостного строя начинает иногда оформляться в устойчивые формулировки, в общие места.

Что пропали наши головы
За боярами за ворами,

Гонят старого, гонят малого
На работушку ранешенько,
А с работы позднешенько¹.

Такие стихи встречаются и в женских семейных и в рекрутских песнях, знаменуя начало процесса сложения нового цикла о крепостничестве.

В известной рекрутской песне, рассказывающей о том, как отец с матерью не спят ночь и думают, какого им сына отдать в солдаты, встречаются очень разнообразные лирические зачины. В Поволжье эта песня нередко называется «Про Волгу-матушку». Она начинается со вступления о Волге, которая, разливаясь весной, тяжело расстается с последним «ледочком». В других местах начало этой песни другое. Замечателен вариант тридцатых годов XIX в., в котором вступление выражает возмущение притеснениями и злоупотреблениями помещиков и управляющих.

Пропали наши головы
За боярами голыми,
За бурмистрами разбойниками,
За прикащиками мошенниками².

Благодаря этому вступлению вся песня приобретает резко обличительный характер. В ней слышен голос крестьянской бедноты, которая не могла откупиться, чтобы избавиться от рекрутчины, и на долю которой приходилась наибольшая тяжесть этой повинности.

Можно думать, что в последние годы существования крепостничества вариантов, переосмысленных или дополненных новыми мотивами, создавалось немало. Но все же законченного цикла и тем более нового жанра таким путем сложиться не могло. Для этого требовались новые формы выражения, новые образы, новый метод отражения жизни, иной принцип в отборе материала и его осмысления.

Дополнительные стихи и вставки в старые тексты не всегда гармонировали со всем содержанием песни. В свадебной песне критическое освещение подлинной действительности («щи без соли», «барщина без хлеба», нищенство и т. д.) оказалось в грядом противоречии с тем, как изображается воля: «на перине, на пуху, она пусть поспит, понежится». Сочетание критических мотивов со

¹ Шейн, № 378.

² Там же, № 852.

¹ Шейн, № 853.

² Кир., № 2329.

старым текстом зачастую было несколько механическим. Но оно свидетельствовало о настоящей потребности создания новых лирических песен, выходящих за пределы узко личных и семейных тем.

2.

Известные нам тексты антикрепостнического содержания образуют незаконченный цикл с характерными для него особенностями поэтики, соответствующей содержанию, но скорее показывают начало процесса сложения такого тематического цикла. Песни о крепостничестве отличаются от старых традиционных как в охвате жизненного материала, так и в методе его оформления.

В дореволюционной фольклористике неоднократно раздавались жалобы на то, что песен о крепостничестве известно слишком мало (такая мысль сначала была высказана Добролюбовым¹). Возможно, что это обстоятельство объяснялось цензурой, боязнью собирателей и издателей публиковать такого рода тексты. Но все же были, несомненно, и другие причины. Возможно, что многие песни антикрепостнического содержания быстро забывались, так как они рассказывали об отдельных конкретных фактах, о выступлениях крестьян одной деревни, о событиях, памятных только в тех селах, в историю которых они вошли. Местное значение их содержания не позволило им широко распространиться. Во всяком случае очень редкие песни о крепостничестве сохранились в нескольких вариантах и вошли в репертуар широких масс народа.

В этом тематическом цикле различаются песни барщинных крестьян и песни дворовых, причем последние получили большое распространение.

В песнях о барщине крестьяне жалуются на непосильные работы, на нужду и притеснения. Известная в нескольких вариантах песня об Обозерской слободе рассказывает о том, как крепостные отказались выполнить требования барина. Обычно случаи такого неповиновения жестоко наказывались, они рассматривались властями как бунт.

Как плакала, тужила,
Наша Обезерска слобода,

¹ См.: Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений, т. I, 1934, стр. 434.

Нагулять не дала.
Разорил нашу сторожку
Злод й барин-господин.
Как выбрал он, злодей,
Молодых наших ребят
Во солдатушки,
А нас, красных девушек,
Во служаночки,
Молодых молодухек
Во кормилочки,
А матушек с батюшками
На работушку.
Собрались наши ребятушки
На чрты говнушки.
Отказали наши ребятушки
Своему барину-господинушке:
«Ты, злодей, наш господин,
Мы тебе не солдатушки,
Красны девушки тебе
Не служаночки,
Молодые молодухи
Не кормилочки.
А батюшки с матушками
Не работнички!»¹

Крестьяне Обозерской слободы выступили сплоченным коллективом единовластного «деревенского мира», в силу которого верил народ, общественная солидарность которого особенно пугала властей, вызывая жестокие репрессии.

В песне «Как во городе во Устюжине, во деревне во Денисовой» изображаются действия карательного отряда по усмирению непокорных крестьян. Два месяца стоял отряд в деревне, разоряя крестьянские хозяйства. Взрослые разбежались, скрываясь в лесу.

Не явилось ни одной душишки,
Скрывались добрые молодцы
По темным лесам,
Кинули свои хижинки.
Оставили малых детушек,
Молодых жен на позор людской².

Крестьяне выбирают ходока. Отправляют его с грамотой к царю. В этой песне изображено конкретное событие, памятное для жителей деревни Денисовой. Пока-

¹ П. В. Шейн. Крепостное право в народной песне.—«Русская старина», 1886, № 2, стр. 491. Песня записана М. И. Семевским в Псковской губернии.

² П. В. Шейн. Крепостное право в народной песне, № 3, стр. 672.

зательно, что этим песням нужны точные обозначения места происшествия, что роднит их до некоторой степени с песнями историческими.

По близости к действительности и правдивости изображения народной жизни, по характеристике крепостнических отношений и народных настроений предреформенного времени, по уровню общественного сознания, эти песни далеко оставляют позади традиционную лирику с ее неопределенною устремленностью к воле. Но в то же время старинные песни, уступая новым в конкретности изображения крепостного рабства, превосходят их глубиной психологического содержания и широтою все-народной общности выраженных в них чувств. Песни о крепостничестве скорее похожи на прозу, разбитую на стихотворные строчки, чем на песни. Можно думать, что в народе еще только осваивалась новая техника, способная отразить иной жизненный материал, осветить широкие общественные проблемы, выразить общественные настроения. Метод изображения личных душевных переживаний и мира чувств в обобщенном, типичном содержании для новых социальных тем не годился. Поэтика социальной лирики еще не была разработана. Недоступны были народному сознанию и закономерности общественных отношений будущего. Дальше критики конкретных фактов песни о крепостничестве не шли. Все они скорее похожи на протокольно точную передачу событий, чем на отражение типических закономерностей в художественно-обобщенной форме, как это было в старой лирике. Вся поэтическая система этих песен была совершенно иной и как бы только еще формирующейся. Вместе с тем все эти произведения стоят на грани коллективного и индивидуального творчества. Дело не только в том, что они мало известны в вариантах, но и в том, что в них еще не сложилась устойчивая поэтика. Можно наблюдать начало формирования устойчивых поэтических формулировок, типичных для их содержания общих мест. Так, в них постоянно звучит мотив разорения села помещиком, но поэтических образов для выражения этой мысли еще не нашлось.

Разорил нашу сторонку
Злодей, барин господин...

или

Злодей ты, наша барыня,
Сжила всю свою вотчину...

или:

Расхороша наша барыня,
Что Арина-то Ивановна,
Разорила село теплое Пилюгино...

В стилистическом отношении песни дворовых мало отличаются от песен барщинных крестьян. Они также точны в изображении действительности, также рассказывают о конкретных фактах наказаний, жестоких истязаний помещиками и т. д. В песнях дворовых часто показывается антагонизм этой группы крепостных с барщинными крестьянами.

Крестьяне завидуют лакейскому житью:
— Нет лучше на свете лакейского житья!
Они пашенки не пашут, косы в руки не берут.
«Глупые крестьяне, сами пожгли бы с нами,
Обо всем бы вы спознали,
Как лакей-то живуг»...¹

И дальше песня раскрывает все ужасы жизни дворового человека. Противопоставление жизни крестьянских мужиков «холопам»-дворовым стало общим местом этих песен.

В художественном отношении песни о крепостничестве не могут идти ни в какое сравнение с традиционными песнями психологического содержания. В социальную лирику еще не было внесено нужного психологизма. По силе обличения песни о крепостничестве неодинаковы. В старых женских семейных, рекрутских и солдатских песнях, дополненных критическими мотивами, звучит жалоба на угнетенное, подневольное положение крепостных. В песнях же, специально посвященных теме крепостных отношений, звучит, уже не только жалоба, но и нарастающее противодействие и возмущение народа.

3.

Наиболее сильными по социальному протесту являются произведения третьей группы, которые точнее будет назвать «песнями-памфлетами».

Памфлеты крестьян так же, как и другие песни о крепостничестве, известны в записях не раньше второй половины XVIII в. Если песни барщинных крестьян и дворовых, как было сказано, стояли на периферии

¹ К и р., № 2372

фольклора, т.е. представляли собою не столько коллективное творчество, сколько стихотворство отдельных лиц, не всегда проходившее фольклоризацию, т. е. обработку в устном бытовании, то памфлеты совсем не были известны в вариантах. Это были произведения отдельных авторов, выражавшие чувства и настроения крестьянских масс и изложенные нередко от лица коллектива. Особенно примечательно, что эти произведения слагались на основе традиций старой лирики, традиций песен удалых. Содержание же их не ограничивается выражением устремленности к воле, они звучат уже как угроза людям, готовых мстить.

Песни-памфлеты облекались в разные жанровые формы: то песни, то письма, то балладно-повествовательные произведения. Наибольшей известностью в научной и популярной литературе пользуются саратовские вещи: «Письмо Никиты Удалого» и «Как за барами житье было привольное»...

Сим письмом, пущенном в Люзанском лесу,
Я моему барину повинную несу
И всенижайше тебя уведомляю,
Что я доселе твоих милостей не забываю
И вскорости сам у тебя в гостях побываю.
Извини, что черчил у меня в лесу нету,
Чтобы оным написать тебе грамотку эту.
Только я из превеликой к тебе любви
Не пожалел своей горяченькой крови,
Кою ты из меня не всю высосал
И жилы из мечч не все вытянул,
Что я тебе и на деле докажу,
Когда тебя на острый нож посажу,
А дом твой по ветру пушу,
Как ты меня без ничего оставил,
Когда под красную шапку поставил.
Остаюсь твой повзр Никита,
В солдаты забритый
И хоть лыком шитый,
Да вышел из меня купец именитый.
Месяца и числа, живши в лесу с волками не знаю,
Год же сей последним в твоей жизни называю.

Другое произведение оформлено в виде песни.

Как за барами житье было привольное,
Сладко попито, поедено, похоже.
Вволю корушки без хлебушка погложено,
Босиком снегу потоптано,
Спиннушку кнутом попобито,
Нагншом за плугом спотыкалися,
Допьяна слезами напивалися.

Во солдатушках послужено,
Во острогах вить посижено,
Что в Сибири перебивано.
Кандалами ноги потерты.
До мозолей душа ссажена.
А теперь за бар мы богу молимся:
Божья церква — небо ясное,
Образа вить звезды частые,
А попами волки серые,
Что поют про наши душевники,
Темный лес — то наши вотчины.
Пашем, пашем мы в глухую ночь.
Собираем хлеб, не сеявши,
Не цепом молотим — слегию
По дворянским по головушкам
Да по спинушкам купеческим.
Свиснет слегушка — кафтан сошьет,
А вдругорядь — сапоги возьмет.
Свиснет втретью — шапка с поясом,
А еще раз — золота казна.
С золотой казною мы вольные:
Куда глянешь — наша вотчина
От Козлова до Саратова,
До родимой Волги-матушки,
До широкого раздольца.
Там нам смерти нет, ребятушки!

Оба произведения были найдены Д. Л. Мордовцевым в архиве канцелярии Саратовского губернатора в 50-х годах XIX в. Иначе говоря, оба произведения стали известны в письменном виде, а были ли они известны как песни, мы не знаем, да и трудно этому поверить. Но оба произведения восприняли традиции старых удалых песен, особенно чувствуется воздействие сатирико-юмористических удалых на «Письме Никиты Удалого».

В песне «Как за барами»... типичный для удалой лирики порыв к воле получил полное осуществление. Герои не удовлетворились достижением свободы. Свобода им нужна для социальной мести. Они требуют восстановления справедливости, мечтают об идеальной жизни, которая рисуется иносказательно и притом очень близко к тому, как это показывается в удалых песнях.

Вольная жизнь представляется им как достижение богатства, получение обширной «вотчины», т. е. в идеалах, типичных для феодализма. Оба произведения пронизаны иронией. — поэтическим приемом, характерным

¹ Д. Л. Мордовцев. Накануне воли, т. II.—В кн.: «Страдные страницы из прошлого на Руси», изд. 2, 1910.

для удалых сатирико-юмористических песен. Ужасы крепостничества называются «сладким житьем за барамми», бродяга-разбойник, беглый Никита называет себя «именитым купцом», жестокие притеснения помещика повар Никита называет «его милостями», мщение барину— «повинностью» ему и т. д. Обе песни полны иносказаний и намеков. Конкретность фабулы «Письма Никиты Удалого» сближает его со всеми песнями о крепостничестве. Песня же «Как за барами»... больше использует поэтические традиции лирико-психологических удалых песен с характерным для них методом обобщенного изображения героев и обстоятельств их жизни. Все несправедливости крепостнической системы: подавление и унижение человеческой личности, истязания, голод и нищета народных масс—показаны в этой песне как типичные средства феодальной эксплуатации.

Созданные, по-видимому, письменным путем, оба произведения свидетельствуют о владении авторами поэтической техникой народной лирической песни. В содержании же этих произведений выражена не только устремленность к свободе, как в традиционной лирике, но и острый протест, готовность к открытой борьбе. И все же эта борьба представлялась еще как стихийная месть, как разбойничество. И это содержание роднит оба произведения, так же как и другие памфлеты, с теми же старыми удалыми песнями. Единственно возможным и доступным средством борьбы авторы песен считают единичные, разрозненные выступления. Как видно, социальная лирика народа искала новых форм выражения и не всегда находила их. Главное же: ей недоставало политической содержательности, что определялось уровнем политического сознания народа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги наблюдений над поэтическим своеобразием народной лирической песни, мы должны прежде всего соотнести их с некоторыми утвердившимися мнениями. Так, наш анализ конкретных текстов разновременных записей не дает возможности принять известное суждение о якобы исключительной устойчивости художественного метода фольклорной лирики на протяжении всего ее существования. Это суждение, верное, если его взять в самом общем плане, слишком общо и неточно. Дело обстоит значительно сложнее. Народная лирическая песня (точнее—крестьянская традиционная) далеко не однородна по способу отражения действительности, что объясняется неодинаковыми условиями исполнения песен в быту, различным временем сложения отдельных жанров и циклов, разным жизненным материалом, отобранным для изображения, и рядом других причин.

Даже женские песни сходной тематики, т. е. свадебные, хороводные и семейные необрядовые, выражают неодинаковое отношение их исполнителей к изображенным явлениям.

Свадебные протяжные песни, как и величальные, первоначально имели магическое значение. Они отражали не конкретные явления действительности, а главным образом желаемое, идеальное, что вызывало особые условия в их содержании и поэтическом оформлении. Вместе с тем в свадебных песнях сохранялись пережиточные элементы древнейших, в том числе анимистических, представлений народа, которые до самого конца феодальной эпохи сохранялись еще в быту крепостного крестьянства.

Содержание свадебных песен обращено к решению самых общих жизненных проблем. В них рисуется психологическое состояние главных участников обряда в той обязательности, какая объясняется их ролью в этом обряде, семейным положением, с присущими их возрасту чертами характера. Свадебные песни как бы минуют широкие проблемы социальные, что позволяло некоторым исследователям неверно трактовать их классовую принадлежность. Идеализация действующих лиц свадьбы, название их князьями, боярами и т. д. трактовались нередко в прямом смысле как свидетельство отражения в песнях быта и воззрений господствующей среды.

Семейные необрядовые песни сложились, по-видимому, позже свадебных и хороводных и в значительной мере освобождены от тех поэтических условностей, какие требовались обрядовой игрой. Они свободны также и от условностей содержания в изображении психологии героев и бытовой среды, какие были обязательны для обряда. В противоположность свадебным и хороводным необрядовые песни дают больше социальных характеристик, что не исключает и общечеловеческого в изображении героев и жизненных ситуаций. Рисуя главным образом семейный быт, они показывают его в тех признаках, какие были характерны для большой патриархальной семьи крепостной деревни. Значительно больше социальности в содержании песен мужских. Здесь герои — рекруты, солдаты, бурлаки или волжские удалыцы — показаны в том бытовом и психологическом состоянии, какое единственно возможно в их общественном положении.

В описании героев, в показе их душевных состояний и в изображении бытовой обстановки все народные песни используют особый способ обобщения, отличающийся от реалистической типизации. Обобщение в народной песне лишено индивидуализации. В свадебных песнях этот метод проводится наиболее последовательно. Герои этого песенного цикла рисуются чертами, типичными для каждого человека на определенном этапе его физического развития, с ощущениями, характерными и неприменными для каждого в данной обстановке. Объективный мир природы показывается народом в его непрерывном живом, закономерном и вечном круговороте, тождественном якобы жизни человека. В свадебных пес-

нях возможна поэтому замена состояния героя изображением сходных моментов в жизни природы. Составляя важную часть содержания, картины вечно живой природы, постоянные в свадебных песнях, образуют древнейший способ символического выражения эмоций, свойственных людям. Песни необрядовые также пользуются методом обобщения, хотя и в ином плане. Необрядовые песни рисуют не столько конкретные индивидуальности отдельных персонажей с их своеобразным душевным миром, сколько психологические состояния, вызываемые определенным семейным и общественным положением, т. е. состояния, характерные для соответствующей социальной среды, общие для всех ее представителей.

В песнях необрядовых символические образы и картины даются обычно в виде положительных или отрицательных сравнений с жизнью героя, становясь таким образом сознательно применяемым поэтическим приемом, наиболее употребительным в песенных зачинах. В песнях мужских пейзаж подается в экспозиции, обозначая место и условия действий людей. В наиболее ранних удалых песнях природа может выступать как активная сила, от которой зависит судьба героев и к покровительству которой они вынуждены прибегать. Таким образом, действие олицетворенных сил природы включено в этих песнях в сюжетную ткань.

Народная песня, известная по записям, начиная с конца XVIII в. отражает политические настроения закрепощенного крестьянства последней стадии феодализма — страстный порыв народа к воле, жажду личной свободы и признания человеческого достоинства. При этом старинные песни обращены не столько к критике пороков общественного строя, сколько к положительным идеалам жизни.

Все проанализированные циклы, различаясь во многом по способу отражения действительности, связаны преемственностью поэтических традиций. В течение многих веков народ выработал замечательный поэтический язык для выражения разных эмоций людей. Каждый из циклов, возникая в позднейшее время, слагался на основе ранее созданных традиций и все же значительно изменял старые поэтические средства в соответствии с новым содержанием. Однако эти старые средства сохраняли свою эстетически действенную значимость только для

феодалного периода, для выражения лирических настроений этого времени.

Когда возникали попытки решения не психологических и бытовых, а общественно-исторических проблем традиционными средствами старых лирических песен, то они не имели успеха. Таковы антикрепостнические песни, сложенные в стиле удалых или женских семейных. Критическое изображение конкретных явлений крепостничества требовало совсем иных средств.

Художественное совершенство традиционных народных песен объясняется полным соответствием их формы содержанию.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.

Акимова — Фольклор Саратовской области, кн. 1. Сост. Т. М. Акимова, Под ред. А. П. Скафтымова. Саратов, 1946.

Кашин. — Русские народные песни, собранные и изданные для пения с фортепиано Даниилом Кашиным, кн. 1—3. М., 1833—1834.

Кир. — Песни собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. 1 (М., 1911), вып. 2, ч. 1, (М., 1918), вып. 2, ч. 2, (М. 1929).

Колосов. — Заметки о языке народной поэзии в области северо-великорусского наречия М. А. Колосова.—Сборник отделения русского языка и словесности Академии наук, т. XVII, № 3, СПб. 1877.

Колпакова. — Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня, Л., изд. АН СССР, 1962.

Костомаров. — Русские народные песни, собранные в Саратовской губернии А. Н. Мордовцевой и Н. И. Костомаровым.—«Летописи русской литературы и древностей», изд. Н. С. Тихонравова, т. IV, М., 1862.

Леопольдов. — Статистическое описание Саратовской губ. Сост. Андрей Леопольдов. СПб., 1839.

Лозанова. — А. Н. Лозанова. Народные песни о Степане Разине. Саратов, 1928.

Лопатин. — Сборник русских народных лирических песен Н. М. Лопатина и Н. В. Прокунина, ч. 1 и 2. Под ред. В. Беляева. М., 1956.

Львов-Прач. — Собрание народных русских песен с их головами на музыку положил Иван Прач. М., 1955.

Макаренко. — А. А. Макаренко. Сибирские песенные старины.—«Живая старина», 1907, вып. I и II.

Молодчик с молодкою — Молодчик с молодкою на гулянье с песельниками, поющими новые песни. М., 1790.

Пальчиков. — Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке Меизелинского уезда Уфимской губернии Н. Е. Пальчиковым. СПб., 1888.

Русская баллада. — Русская баллада. Предисловие, редакция и примечания В. И. Чернышева. Вступительная статья Н. П. Андреева. «Библиотека поэта», большая серия, Л., 1936.

Славянская.—О. Х. Агренева-Славянская. Описа-

ние русской крестьянской свадьбы с текстом и песнями, в 3-х ч. М., 1887—1889.

С о б. — Великорусские народные песни. Изд. проф. А. И. Соболевского, т. I—VII. СПб., 1895—1902.

Чулков. — Собрание разных песен М. Д. Чулкова, ч. I—III, СПб., Изд. Академии наук, 1913.

Шейн. — Великорусс в своих песнях, обычаях, верованиях, сказаниях, легендах. Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном, т. I, вып. 1, (СПб., 1898) и вып. 2 (1900).

Якушкин. — Русские песни из собрания П. Якушкина, СПб., 1860.
