

Т. М. АКИМОВА

РУССКАЯ
НАРОДНАЯ
ПЕСНЯ

Т. М. Акимова

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

Очерки истории жанров

Издательство Саратовского университета
1987

«Книга профессора Саратовского госуниверситета Т. М. Акимовой завершает многолетние труды о народной лирической песне. Дополняя, развивая и обобщая положения и выводы, сделанные автором в статьях и книгах 60-х — 70-х годов, настоящее исследование обращено к истории и своеобразию жанров фольклорной песни в разновидностях содержания и формы. Общая характеристика каждого жанрово-тематического цикла сопровождается эстетическим анализом отдельных песенных шедевров.

Для специалистов, студентов и преподавателей филологических факультетов, всех, интересующихся народным творчеством

Рецензенты: проф. док. ист. наук Л. Г. Бараг, доц., канд. филолог. наук В. К. Архангельская

А $\frac{4604000000-109}{176 (02) - 86}$ 189—87

ВВЕДЕНИЕ

Восприятие народом окружающей действительности представлено в фольклоре в целостности вечного постоянства, простоты и ясности мира в жизни человека. Для народной поэзии связь и гармония явлений «действительно осязаемо существует, для нее нет незаполненных пробелов знания, нет тайн ни этой, ни загробной жизни»¹.

Идеальный мир народной поэзии воплощен в упорядоченной, чаще всего симметрической художественной конструкции, причем даже противоположности в ней уравновешены. Жанр — самая значимая эстетическая категория в фольклоре, более самостоятельная, чем в художественной литературе.

Фольклорный жанр далеко не только формальная категория. По определению В. Г. Базанова, в жанре народной поэзии «реализуется определенная концепция действительности»². Фольклорному жанру присущи постоянные, только ему принадлежащие способы организации художественной формы, соответствующие его тематике, что, разумеется, не лишает его общефольклорных приемов поэтического стиля, отличающих народную поэзию от литературы.

Народную лирическую песню нельзя признать единым жанром. В совокупности разновидностей она образует поэтический род, состоящий из жанров песен обрядовых и необрядовых — мужских, женских и детских, а также причитаний со своими жанровыми подгруппами.

Песенные жанры возникали в разные эпохи, каждый знал время подъема и упадка. В каждом жанре своя система художественных средств для выражения человеческих переживаний. Некоторые жанры близки между собой, имеют мало заметные различия. В отличие от литературных многие фольклорные жанры обладают не только эстетическими, но и

внеэстетическими функциями: магически-заклинательными, обрядово-праздничными, игровыми и т. п. Песня — произведение не только словесно-поэтического искусства, но одновременно и музыкального. Главное же в содержании традиционных песен — поэтическое слово. Это обстоятельство объясняет возможность отдельного от мелодии изучения словесно-поэтической стороны песни.

Песня отличается особой жизнеспособностью сравнительно с другими видами фольклора. Несмотря на то, что в каждую эпоху слагаются новые песни, высокохудожественные старые, отражающие вечные явления жизни и человеческих судеб, не теряют своей выразительности и сохраняются в народе надолго. Каждая из лучших песен представляет собою целый мир человеческих чувств, размышлений и суждений о сложности жизни. Попадая в иную социальную среду, в новое историческое время, песня может существенно измениться, что объясняет наличие громадного количества неполных, и, казалось бы, отрывочных вариантов, какими изобилуют наши лучшие сборники. Разумеется, нас особо интересуют периоды наиболее творческой активной жизни каждой песни в ее первоначальном идейно-стилевом оформлении.

При сопоставительном анализе вариантов мы стремимся раскрыть судьбу лирической песни в процессе ее исполнения в народе. Особый интерес в этом отношении представляют, разумеется, лучшие вещи, издавна отвечавшие высоким эстетическим критериям. К сожалению, у нас чрезвычайно мало исследований об истории отдельных песенных сюжетов.

Наше представление расширяется, когда мы обращаемся к переложению и интерпретации песни в литературе.

В настоящей книге рассматриваются жанры обрядовых и необрядовых народных песен. Необрядовые разделены на мужские и женские.

В каждом жанре мы привлекаем не все группы и разновидности, но только наиболее характерные для данного жанра: в календарно-обрядовых — песни зимнего сельскохозяйственного года, масленичные и веснянки, т. е. песни, непосредственно связанные с обрядовым ритуалом и подчиненные ему, без подблюдных и хороводных — игровых; в жанре свадебных — лирические, без величальных и корильных; в необрядовых — женские и мужские с их подгруппами. Такой отбор достаточен для того, чтобы проследить главное в историческом движении песенных жанров.

I. ОБРЯДОВАЯ ПОЭЗИЯ

Календарно-обрядовая поэзия чаще всего изучалась как составной элемент обряда, т. е. этнографически. Этого, разумеется, недостаточно в наше время, когда большой интерес вызывает жанровая природа поэтических произведений, а также их художественная структура.

Русские аграрные праздники монографически исследованы В. И. Чичеровым, И. И. Земцовским и В. К. Соколовой¹. В. И. Чичеров убедительно доказывает, что христианско-церковное воздействие на русскую обрядность было гораздо меньшим, чем на украинскую и белорусскую. Древние же языческие ритуальные действия сохранялись дольше. Русские обряды магическими действиями и словом заклинали плодородие земли, домашнего скота и всего живого. При этом, считает автор, «обряды, направленные к возрождению природы, к плодородию, тематически воплощались в любовно-брачные игры...»². В представлении древнего человека аграрная и свадебная темы были взаимно обусловлены и связаны не только одновременностью исполнения, но и общим магически заклинательным смыслом.

Детально рассматривая не только обрядовые действия, но и поэтические произведения, В. И. Чичеров слово «коляда» считает древнейшим общеславянским. Исконнорусским является «овсень» или «таусень», распространенные в средней полосе России и в Поволжье. На Севере же исполнялись «виноградья», состоящие из величаний. Исследователь подчеркивает, что в колядах выражалась не просьба наградить исполнителей, а требование выдать им дары, главным образом хлебные. Они не были простым угощением немущих,

но обязательной жертвой, способной магическим словом и действием вызвать обильный урожай. Вот почему в случае отказа скупым хозяевам слались угрозы и предсказывались несчастья. В коляде особо чествовалось хозяйство и дом человека, которому она исполнялась. Виноградья же отличались величаниями отдельных лиц, главным образом молодежи, или поименно всех членов семьи. Это отличие свидетельствовало о заимствовании виноградий из свадьбы. Можно думать, что это заимствование произошло значительно позже того, как уже широко были распространены колядки всех видов. Целевая установка аграрного обряда была производственной, а не семейно-бытовой.

Концепция В. И. Чичерова поддержана почти всеми фольклористами. Небольшие уточнения предложены А. Н. Розовым, который сходство свадебных и зимних календарных величаний объясняет тем, что те и другие строятся «из устойчивого и довольно ограниченного набора поэтических средств»³. Но это не меняет дела. Мысль В. И. Чичерова о тематической связи календарной и свадебной обрядности поддержана И. И. Земцовским. Рассматривая эти обряды с интонационно-музыкальной стороны, он приводит свидетельства того, что свадебный ритуал в древности входил в систему календарного фольклора, но исторические судьбы того и другого празднества были далеко не одинаковыми. «В отличие от более консервативного календарного фольклора свадебный фольклор и свадебная обрядность эволюционировали со временем, многое вобрали в себя и переработали, от многого отказались». Свадебные песни и свадебная обрядность складывались в большинстве своем «позднее календарных и во многом на их основе». «Все интонационные комплексы календарных песен,— говорит он,— имеются и среди свадебных, в то время как свадебная мелодика не исчерпывается ими, будучи в целом много шире календарной и гораздо более развитой»⁴.

Календарным обрядам посвящена интересная книга В. Я. Проппа. В типологическом исследовании доказывается общность всех циклов аграрных празднеств. Главы его книги так и называются по отдельным обрядовым действиям: обрядовая еда, поминовение покойников, обрядовые игрища и увеселения, культ растений, смерть и смех, поздравительно-заклинательные песни⁵. В каждом сельскохозяйственном обрядовом цикле, как он считает, содержатся все эти составные элементы. Наблюдения над обрядовой песней получают

дополнительные разъяснения в работах музыковедов, которые признают обрядовые выкрики, зовы и заклички их древнейшей формой.

Специфика содержания и эмоционального строя обряда,— по мнению В. К. Соколовой,— отражалась в словесных текстах каждого цикла. В масленичном комплексе особое магическое значение имел нескромный, даже нарочито циничный характер всех действий и слов. Кроме обрядовых приговорок, на Масленицу пели всякие песни «особенно какие посмешней»⁶. Об этом говорят и другие исследователи. По-видимому, важна была самая атмосфера веселья, также заключающаяся в себе магический смысл. С течением времени в каждый обряд попадало немало песен любовной и семейной тематики. Е. В. Аничков в своей обширной работе о весенних песнях заметил, что при изучении обряда «нужно иметь прежде всего в виду те песни, смысл которых особенно прозрачен и особенно тесно связан с самим обрядом»⁷. В. К. Соколова относит к весенней обрядности хороводные песни производственной тематики: «Просо. сеяли», «Мак», «Лен», «Утена» и другие. Постепенно и необрядовые песни включались в сельскохозяйственные праздники. Они создавали впечатление насыщенности весеннего обряда песнями. Хороводные песни сельскохозяйственной тематики действительно входят в весенний цикл, но они не имеют такой точной приуроченности к обряду, они составляют отдельный жанр.

Н. П. Колпакова предложила свою классификацию всей народно-песенной лирики, выделила в ней жанры, дав их детальную характеристику. Новизна ее метода исследования заключалась в том, что она подошла к народно-песенному творчеству «искусствоведчески». Особое внимание при этом уделялось поэтической структуре каждого жанра. При этом Н. П. Колпакова делает оговорку, что искусствоведческий метод не мешает «изучить песню как элемент этнографии... Вместе с тем принцип этот, учитывая всю совокупность художественных средств песни, соединяет исследование поэтики словесного текста с исследованием музыкальных жанровых признаков»⁸. Главное, что отличает классификацию Н. П. Колпаковой от привычной,— это отсутствие разделения народных песен на обрядовые и необрядовые.

Весь фонд народных песен разделен ею на четыре группы, названные жанрами: 1) песни заклинательные, 2) игровые, 3) величальные, 4) лирические. Лирические разделены на протяжные и частые. Помимо отказа учитывать функцию

нальные признаки произведений, классификация Н. П. Колпаковой отличается слишком крупным объемом каждого жанра, поглощающим многие разновидности песенного творчества. Особенно это заметно в четвертой группе, в которую входит вся необрядовая лирика, т. е. весь почти основной фонд народной песни.

Вскоре же появились возражения против классификации Н. П. Колпаковой. «Традиционное деление крестьянской лирики на обрядовую и необрядовую логически и фактически правильно», — пишет В. Я. Пропп в статье 1964 года. — «Правильно также подразделение обрядовой лирики на календарно- и семейно-обрядовую лирику»..., «у народа есть какие-то очень точные представления о жанрах и об их отличиях..., народ различает свои песни и этими отличиями дорожит»⁹.

Классификация Н. П. Колпаковой не так уж и противоречит общепринятой. В сущности первые три выделенные ею группы составляют обрядовые песни, но они не охватывают их полностью во всем составе. К тому же ее распределение не усматривает разницы между песнями производственными (сельскохозяйственными) и семейно-бытовыми. Принцип классификации, предложенный Н. П. Колпаковой, близок к тому, какой применяется к лирике литературной. Но «в фольклоре, при единстве или спаянности содержания и формы первично содержание, оно создает себе свою форму, а не наоборот»¹⁰. И это глубоко верно, тем более, когда речь идет об обрядовой поэзии. Н. П. Колпакова учитывает все указанные В. Я. Проппом обстоятельства. «Три первых жанра, — говорит она, — по условиям своего бытования и исполнения имеют дополнительные внепесенные связи — обряд, игру, ритуальные действия... Четвертый жанр этих связей не имеет»¹¹.

Автор, как видно, отчетливо представляет себе, насколько существенно различие между обрядовой и необрядовой поэзией.

Главное ее разногласие с принятой издавна классификацией заключается в другом. Ее распределение обрядовых песен не включает всего материала, выделенные же жанры принципиально различны по принципу классификации. Заклинательные песни определены ею по содержанию. Количественно их в обрядовой поэзии гораздо больше. Вся обрядовая календарно-аграрная поэзия является заклинательной, в том числе и величальная, и игровая, и всякая другая. Заклятье, вера в магию слова существует во всех календарно-

обрядовых песнях. В каждом аграрном празднике могут встретиться и величально-заклинательные, и заклинательно-игровые песни. Трудно также назвать жанром величальные песни. В аграрных циклах они слишком малочисленны, к тому же подчинены заклинательным задачам. В свадебном обряде величания, по-видимому, составляют особую жанровую подгруппу, в аграрных же циклах этого нет.

Сама исследовательница считает, что жанры постоянно взаимовлияли, а обрядовые даже «связаны между собой генетически». Так, интонационные и стилевые приемы игровой песни, по ее мнению, «роднят эту песню... с песней ритуально-заклинательной, являющейся в какой-то мере ее родоначальницей»¹². Бесспорна мысль о родстве данных песен. Но их общность объясняется не результатом взаимовлияния жанров, а единством магически заклинательного смысла тех и других. Колядки также содержат в себе заклинание, пронизывающее все ее составные поэтические формулы — и величание, и требование жертвы, и осуждение, и осмеяние, — оставаясь единым цельным жанром песен зимнего обрядового календаря.

Предложенный Н. П. Колпаковой искусствоведческий принцип классификации и исследования народных песен оказался неудобным для публикации текстов. В сборнике, составленном И. И. Земцовским, специально посвященном календарно-обрядовым песням, принята традиционная классификация¹³. В сборнике 1982 года¹⁴ обрядовые песни разделены по искусствоведческому принципу в сочетании с обрядовым, притом с большей детализацией, чем у Н. П. Колпаковой. Помимо заклинательных, величальных и игровых выделены еще ритуальные и корильные. Последние Н. П. Колпакова анализировала параллельно с величальными. Составитель сборника Ю. Г. Круглов видел трудность классификации в том, что многие обрядовые песни как календарно-аграрные, так и свадебные взаимосвязаны своим содержанием. Действительно, все они являются заклинательными по смыслу. Ю. Г. Круглов же объясняет это смешением жанров, назвав некоторые произведения «межжанровыми образованиями». Типичный текст масленичной песни он признал «довольно неудачной контаминацией, в которой соединились «цитаты» из нескольких жанров... из ритуальной, ...величальной, ...корильной песен». А между тем в приведенном примере типичный образец приговорки масленичного обряда.

А мы Масленицу дождаем,
Сыр и масло в глаза увидаем!
Как на горке дубок зелененек,
А вержинский попок молоденек!
Попадаи пили да попов пропили во гуляньи,
А дьячихи пили да дьячков пропили во гуляньи,
Пономарихи пили да пономарей пропили во гуляньи¹⁵.

В словесных произведениях масленичного обряда сохранились древнейшие черты смеховой культуры — величанье в сочетании с одновременным осмеянием специально выставленного на вид всего разнuzданного, нескромного.

В сборнике Ю. Г. Круглова искусствоведческий принцип изучения и классификации произведений сочетается с принципом традиционным. Но такое сочетание не достигает ясности и удобства. Искусствоведческое, точнее жанровое рассмотрение обрядовых песен является насущной задачей фольклористики. Пока еще трудно отказаться от деления песен на обрядовые и необрядовые с их жанровыми подразделениями. А. Н. Розов пытается отчетливее расчленить историко-этнографический и чисто фольклористический принципы изучения, подчеркивая, что первый удобен для изучения жизни славянских племен, второй — для анализа самих песен¹⁶. Все же ни этнографу нельзя изолировать свои наблюдения от песенной культуры народа в ее поэтическом своеобразии, ни фольклористу невозможно познать жанровую природу обрядовых песен без учета их связи с обрядом, т. е. с содержанием.

Доскональное знание народной песни, в том числе и календарно-обрядовой, позволило Н. П. Колпаковой увидеть в анализируемых текстах не только голые схемы жанров, а живую душу народной песни в ее подлинном содержании и разнообразии поэтических средств и приемов, особенно живописно-изобразительных. Однако в интересных и верных характеристиках ускользает первоначальный заклинательный, магический смысл, который не всегда отчетливо просвечивает сквозь простое и ясное содержание. Игровые песни русских обрядов имеют дополнительный, в настоящее время уже скрытый смысл, часто эротический, заклинательный, дублирующий производственно-земледельческий. С течением времени обрядовые песни не только не теряют в своем содержании, но, наоборот, углубляют и разнообразят его. В игровых песнях символичны не только отдельные образы, но все содержание. Следует прислушаться также к суждению И. М. Колесницкой, которая считает: «Игровая песня ком-

ментирует и направляет действие игры. Игра же по своей природе символична»¹⁷. Называя мотивы хороводных песен, обозначающие игровые действия, она перечисляет символику жеста, игры на гуслях, надевание венка, перевод через реку и другие, характеризующие взаимоотношения играющей пары. Символичны и атрибуты этих действий — подарки, обещания, тот же венок и другие знаки расположения. Находя немало сходного в насыщенности символическими образами хороводных и свадебных песен, она видит и принципиальное в них различие. В отличие от свадебных песен, символика хороводных отражает предбрачную ситуацию, и она обычно скрыта.

Исследование И. М. Колесницкой стоит в одном ряду с некоторыми этнографическими разысканиями об отражении мифологических представлений в песенных мотивах и образах. Назову статьи Л. А. Тульцевой о символике воробья в обрядовом фольклоре и А. В. Гуры о символике зайца¹⁸. Расшифровывая поэтическую символику образов воробья и зайца, авторы обращаются к аграрным обрядовым играм; культовым действиям и разнообразным фактам почитания в быту этих песенных персонажей. Л. А. Тульцева находит сведения о том, что почитание воробья в некоторых местах было связано с культом мертвых, с почитанием грома и молнии, что жареные воробьи употреблялись в пищу как жертвенные кушанья на обрядовых праздниках.

В синтезе многих культов автор видит «симбиоз верований различных стадий мышления и родовой сакральной практики». В русских хороводных и игровых песнях воробей показан пьяницей, гулякой, соблазнителем девичьих сердец. Он выступает в аграрно-продуцирующей направленности хоровода как мужской эротический символ, символ плодородия. Историческое развитие образа воробья, по мнению автора, — это эволюционный путь «от тотемических верований до аграрных культов, включая почитание божеств, олицетворяющих природу и жизнь человека»¹⁹. Конец этого развития выражен в художественном символе. Эта концепция требует дополнительных разысканий и подтверждений, хотя главное в ней бесспорно.

В 1983 году появилась интересная работа В. К. Соколовой о календарно-обрядовых песнях восточных и южных славян. Автор доказывает, что генетически обрядовая поэзия связана с наиболее древними видами фольклора, корни которой «уходят в праславянскую и даже более глубокую

общность... сходство здесь наблюдается и генетическое и типологическое». В процессе развития она постепенно модернизировалась и взаимодействовала с песнями разных жанров. «Это взаимодействие особенно усилилось, когда магическая функция обрядов стала ослабевать и утрачиваться. В результате в XIX веке календарные песни каждого народа представляли сложный конгломерат, отличавшийся значительным национальным своеобразием». «Например, дифференцированные колядки (наши «виноградья») — отдельно каждому члену семьи — более разнообразны у каждого народа, зачастую они создавались на основе мотивов и сюжетов свадебных и необрядовых лирических песен».

Большое сходство обнаруживается автором в колядках восточнославянских и южнославянских народов, что свидетельствует об их несомненной древности. Величальные песни «генетически связаны с заклинаниями, но в них основной становится эстетическая функция, магическая же часто совсем не ощущается». А величальные песни, певшиеся молодым людям, В. К. Соколова считает более поздними, обнаруживающими одну из тенденций развития колядок²⁰.

Исследования советских ученых, характеризую энтографическую сторону обрядов, помогают раскрыть также жанровую природу обрядовых песен в их первоначальном смысле. Их древний первоначальный замысел значительно беднее позднейшего содержания, отражающего многообразие народной жизни. Но этот первичный магический смысл не забыт окончательно, он просвечивает в известных нам текстах. Двойственность содержания аграрно-обрядовых песен требует учета особенности для правильного определения их жанровой природы.

Искусствоведческий принцип классификации обрядовых песен не совпадает с тем жанровым разделением, какое принято в публикациях изданий дореволюционного и нашего времени²¹. Искусствоведческое разделение жанров избирает в качестве главного признака художественную структуру текстов, мало или совсем не учитывая их функциональное значение. А между тем словесно-поэтические и песенные произведения, относящиеся к тому или другому обряду, не только составляют его неотъемлемую часть, но выполняют его задачи, согласуются с его замыслом и в этом смысле ему подчинены. Необрядовая же лирика свободна от ритуально-бытовой функции, ее эстетическая идейно-поэтическая задача заключена в ней самой.

Следует помнить, что и в народе обрядовые и необрядовые песни никогда не смешиваются. В сборниках же иногда рядом с текстами, непосредственно связанными с обрядом, печатались и к обряду не относящиеся. Произведения, органично связанные с обрядом, характеризуются полным единством с ритуальным действием. В них тот же магически-заклинательный смысл — вызвать действием и словом активность плодоносных сил природы и тем самым благополучие в хозяйстве.

Все подлинно обрядовые произведения сходны и по форме. Они очень кратки. По-видимому, такими они были и изначально. Главную роль в обряде играли не песни, а магические действия, обязательные и во многом сходные: поедание жертвенных кушаний, культ покойников и их поминовение, захоронение или растерзание символического изображения почитаемого праздника в виде куклы и последующая веселая пляска над ней. Все коротенькие обрядовые тексты, исполнявшиеся в процессе ритуала, отличались манерой их произнесения. Это были не песни, а выкрики, призывы или приговорки. Так обозначается этот способ в самих текстах. О том же говорит и ритмическая их структура. Особо отличаются только винограды — северный тип колядок, о которых говорят, что их поют: «виноградье спеть», «хозяина опеть», «хозяйку припеть». Винограды значительно больше по объему, чем зимние колядки и другие заклички. Для характеристики жанрового своеобразия аграрно-обрядовых произведений мы считали возможным остановиться на текстах зимнего периода, масленичного и встречи весны.

Календарно-обрядовые произведения

Самыми многочисленными и разнообразными являются выкрики зимнего цикла — колядки, иначе овсени, или таусени, а также отличающиеся от них винограды. Они детально проанализированы в труде В. И. Чичерова, который подчеркнул три главных мотива, кроме вступления, сообщавшего о приходе или рождении коляды.

Пришла коляда
Накануне Рождества...

или:

А бывает коляда
Накануне Рождества...

Коляда пришла,
Рождество принесла...²²,

Иногда во вступлении сообщается, что колядовщики долго искали двор хозяина. После этого следует краткое величание хозяйского дома и двора. Главный же мотив колядки и овсенья — это просьба-требование даров в виде хлебных кушаний.

Ах ты, тетушка, подай,
Ты, сударушка, подай!
Овсень, овсень,
Давай блин совсем!

Подавай, не ломай,
Будет сын Николай!
Отлومي немножко,
Будет Ермошка

(Земц. 5,22)

Заканчивается овсень угрозой:

Не подашь коляду,
Я корову уведу.

(Земц. 89)

Посулы скупым могли быть очень жестокими.

...А не подашь,
На новый год
Еловый тебе гроб,

Осиновую крышку,
А на помин —
Шелудивую кобылу.

(Земц. 17)

В классическом виде со всеми поэтическими формулами сохранилось не так много колядок. В одних отсутствует вступление, в других — величание хозяйского подворья. Не всегда встречается и угроза. Нередко вместо этого колядка заканчивается пожеланием хорошего урожая.

Зароди тебе господь,
На гумно свалилась

Чтобы рожь родилась,

(Земц. 8)

Можно предположить, что изменение колядок происходило за счет прибавления к тексту мотивов или даже целых сюжетов из других жанров — былин, сказок, исторических песен. Увеличение не представляло собою органического развития. Оно происходило механически, притом, по-видимому, в период постепенного забвения колядок и отрыва их от обрядового действия. Таким же примерно был процесс замены колядок виноградьями, заимствованными из свадебного обряда. Виноградьи отличаются развернутыми пышными величаниями и уже не хозяйской усадьбы, а одного из членов семьи, сына-жениха или дочери-невесты, или всех поименно. Виноградьи очень непохожи на простенькие коротенькие

колядные выкрики. В них величання занимали всю основную часть содержания, отодвигая на задний план центральные в композиции колядок и важнейшие для смысла обряда мотивы — просьбы-требования жертвенных даров из праздничных кушаний, добрые пожелания щедрым хозяевам и посулы несчастья — скупым.

Коляда величает дом хозяина, его подворье, желая им богатства. Величання же в виноградьях индивидуальны, они обращены к одному лицу, что подтверждает их связь с величаннями свадебными. Да и заканчивались обычно виноградьей, величавшие красную девицу или доброго молодца, темой сватовства. Виноградьи отличаются от колядок поэтическим стилем. Идеализация величаемых лиц в них достигает пределов фантастических, никак не согласуемых с реалиями крестьянского быта, изображенного в колядках. В виноградьях дом хозяина «на семидесят верстах, на восьмидесят столбах». «На каждом ли столбе по маковке», а на маковке по жемчужинке, по ленточке и по кисточке. Сам хозяин, как Адам в раю, хозяйка, как оладья в меду, а деточки — часты звездочки. Дочь хозяина вышивает чудесный ковер, узоры на котором «светел месяц со лунами, красно солнце с маревами и тепловыми облаками», «серые боры с рысучими зверями», «море с кораблями», «со мачтовыми деревьями» и т. д. Мимо такого зрелища не может пройти спокойно добрый молодец, он зовет девицу замуж. Идеален и образ жениха. Он тщательно наряжается в дорогие одежды и, войдя в церковь, поражает всех красотой и благородным поведением. И опять дело кончается сватовством. Этот последний мотив выполняет заклинательную роль обряда — пожелание активности плодоносных сил.

В виноградьях часто не было мотива требования даров. Прославленные величаннями хозяева сами одаривали колядовщиков, но уже не хлебными кушаньями, а деньгами. Хозяин подарил золотую гривну, хозяйка — крупитчатый калач, а малые деточки — по копеечке. Песня заканчивалась веселыми планами о том, как бы прогулять полученные деньги. Все детали содержания виноградий свидетельствуют об их позднем происхождении. Коротенькие зовы, выкрики органичной сочетались с главными эпизодами заклинательных действий обряда. Они были шире распространены, чем виноградьи.

Особого внимания заслуживает олицетворение коляды. При использовании многих вариантов суммарный образ

предстает в виде живого существа, благожелательно расположенного к людям. Коляда не только требует даров, но и сама одаривает людей вкусной и сытной едой.

Принесла коляда
Решето блинов.

Поставила на столе,
Сама села на столбе.

(Земц. 88)

Иногда дается и подробная характеристика ее отношений к людям.

Коляда шла по дорожке,
Коляда нашла топорिशко,
Коляда срубила дубишко,
Коляда дров нарубила,
Коляда баню истопила,

Коляда каши наварила,
Коляда детей накормила
И спать положила,
Одеждой накрыла,
Дети встали,

По копеечке ей дали.

(Земц. 90)

В художественном представлении народа коляда обладает высокими моральными качествами. Она легко справляется с трудной крестьянской работой в лесу и в доме, и все с настоящей сноровкой сельского труженика. Но как не похож этот образ на тех персонажей, какие величаются в виноградах, как прекрасные, но несбыточные идеалы. В прошлом в олицетворенных образах коляды, Масленицы, весны и т. д. ученые пытались усмотреть веру наших предков в божества, которым поклонялись. Но в изображении этих олицетворенных образов не видно поклонения, лишь заметна некоторая зависимость от них людей.

Словесные тексты масленичных произведений по замыслу не отличаются от колядок. Как в самом обряде, так и в разного рода приговорках, народ стремился выпросить у природы урожай. Все же эти тексты сильно отличаются от колядок конкретными мотивами заклатья и формой их выражения. В отношении с ритуальными действиями, в них гораздо большее значение имеет брачная тема. Масленицу можно назвать праздником молодоженов. Можно думать, что обряд Масленицы сохранился близким к первоначальному виду. В его ритуале все «постыдное» не только не считалось недопустимым, но даже поощрялось. Если чествовались молодожены, то подвергались осмеянию девушки-вековушки. Молодым людям, не вступившим в брак, кричали:

Масленая, голошейка! встречай гостей хорошенько...
Масленая, белый сыр,

А кто не женился, сукин сын.
Масленая — белая мычка,
А кто замуж не шшел — сукина дочка ²³.

Масленица поощряет пресыщение в еде. Праздничным кушаньем считаются блины, которые готовятся не только в деревнях, но и в городах до настоящего времени, хотя смысл этой жертвенной еды никто и не помнит. Сама Масленица предстает в обряде и в словесных произведениях образцом плотоядности. На Масленицу пели всякие песни. Во время обряда встречались обращения к Масленице, но это были не песни, а либо выкрики, либо постоянные шуточные формулы в прозаической передаче. Встречая Масленицу, кричали: «Масленица на двор въезжает, широкая на двор въезжает!» или «Хоть шубу с себя сложить, а Масленицу средить», или «Последнюю юбочку заложить, а Масленицу проводить». Словом, ожидая Масленицу и встречая ее, люди готовились к самому широкому разгулу без оглядки. Во время катанья с гор кричали:

Широкорожая Масленица,
Мы тобою хвалимся,
На горах катаемся,
Блинами объедаемся!

Все обращенные к Масленице речи содержали будто бы восхваления ее, но одновременно и осмеяние и глумление. Её называли обманщицей за то, что она не дала нагуляться волю.

Масленица — обманщица!
Мимо красного села
Обманула, провела,

В закоулок завела,
На великий пост
Дала редьки хвост ²⁴.

Иногда рисуется ее хвалебный портрет:

Дорогая наша гостья, Масленица,
Авдотьюшка Изотьевна!
Дуня белая, Дуня румяная,
Коса длинная, трехаршинная,
Лента алая двухполтинная,
Платок беленький, новомоденький,
Брови черные наведенные,
Шуба синяя, лапки красные,
Лапти красные, головастые,
Портянки белые набеленные.

(Земц. 352)

Перед нами замечательный портрет девушки-крестьянки.

Она пешая к нам не ходит,
Все на коноях разъезжает,

Чтобы коники были вороные,
Чтобы слуги были молодые.

(Земц. 350)

И рядом с этими восхвалениями ей придается немало насмешливых и оскорбительных эпитетов: ширококожая, полизуха, кривошейка, обманяха, блиноедка, сыроедка, обируха, объедала, ерзовка, кургузка и т. д. Сохранилось немного вариантов приговорки, рассказывающей о сватовстве к Масленице Семика. Отношения между ними рисуются самыми нелепыми. Каждый хвалится своим достатком. Семик говорит, что у него «приданства много: под печкой сто блох без ног, пегой ягненок, вшивый теленок»²⁵ и т. д. Прибаутка типична для райка по смыслу, ритму.

Дореволюционными исследователями Масленица сопоставлялась с западноевропейским карнавалом. Типологически эти праздники действительно имеют немало общего. Но национальные корни их различны. Масленица — настоящий исконнорусский обряд, составляющий один из видов древней схемовой культуры магически-заклинательного значения. Характерно для масленичного праздника, как в приговорках прорываются реалистические ноты, напоминающие о подлинном существовании дореволюционного крестьянства, с нетерпением ожидавшего масленичного довольства. «О, мы Масленицу сустречали, мы сыр и маслицем починали». «А мы Масленицу дожидаем, сыр и масло в глаза увидаем». И тут же говорится, что на Масленицу «блинами гору устилали и маслицем поливали». Провожая же Масленицу и оглядываясь на праздничное изобилие, сожалели: «Много ты добра истратила, много вина, пива выпила».

Когда Масленицу, изображенную в виде куклы, сжигали, или хоронили, или топили в реке с плачем и смехом одновременно, то приговаривали:

Масленица загорела,
Всему свету надоела.
Несла блинов чугуны,
Надорвала животы,

Блинов напекла,
Сама все пожрала.
А нам редьки хвост
Дала на великий пост.

Гори, сатана!

(Земц. 388)

И в это же время упрашивали Масленицу еще остаться, еще «потянуться». Захоронение или растерзание куклы Масленицы сопровождалось плачем, причитаниями, сменявшимися

смехом и пляской. Похороны праздничного символа не означали полного уничтожения, но как бы помогали воскрешению в плодах земли наступающего сельскохозяйственного года. Смех в заключительном акте праздника играл особо важную магическую роль.

Совсем другая эмоциональная настроенность у весенних закличек. Возможно, что они позже были зафиксированы, к тому же главным образом в детском исполнении. В них звучит неподдельная радость близкого начала сельскохозяйственных работ, получения урожая и окончания холода и голода. Содержание веснянок реалистичней, в них все говорит о нуждах и заботах крестьянина. Весну закликали «и с сохой, и с бороной, и кобылкой вороной». С надеждой ожидая начала весенней страды, человек просил в веснянке «соху-борону, и пахать пойдут».

...А соха-борова,
Ступай на поля,
Вспаши, взборони
Хлеба новенького,

Посолённого!
Коровки ревут —
На волю хоят,
Лошадки идут.

Они травки ждут,
Свинки хрючат —
Корешков хоят,
Овечки кричат —
Они травки хоят...

(Земц. 416)

Забота о домашних животных нередко стоит на первом месте, сравнительно с человеком.

Часто в веснянках человек обращается не к персонифицированному образу весны, а к птицам как бы ее помощникам. Культ птиц вообще присущ календарным праздникам, весенним же особенно. Обычно в веснянках с просьбой принести весну обращаются к жаворонкам, куликам дети. Хозяйки в день весеннего солнцеворота к этому случаю пекли из теста птичек; дети подвязывали к ним бечевки, забирались повыше, размахивали ими, изображая прилет птиц, и выкрикивали:

Жаворонки, прилетите,
Красну весну принесите.
Нам зима-то надоела:
И весь хлеб у нас поела,
И дрова все пожгла,

И солому всю пожгла,
Молоко все унесла.
...Надоела нам зима,
Как горькая редька:
Крепки морозы, склизки дороги.

Зимой (жалуются дети) приходится: «на печке сидеть, в трубу глядеть»²⁶.

Веснянки, как колядные выкрики и масленичные приговорки, не пелись, их выкрикивали — гукали. Напомним замечание В. К. Соколовой, что специальных песен в весеннем обряде не было. Пели всякие песни. Как и коляда и Масленица, весна олицетворяется. Но точного ее портрета народ не создал. Весна красна приносит золотые ключи, чтобы запереть зиму и отпереть лето. Как и во всех других закличках, магический смысл обрядовых действий и слов при встрече весны тот же — заклинать обильный урожай, приплод скота и полное благополучие в доме.

Весна постоянно противопоставляется зиме, как антиподу, в отношениях к людям. Зима олицетворена в веснянках. Имеется ее внешний портрет, созданный в сказочном стиле. Начинается закличка с обращения к солнцу:

Видело ли, вёдрышко,
Красную весну?
Встречало ли, красное,
Ты свою сестру?
Видело ли, солнышко,
Старую ягу.
Бабу ли ягу, ведьму -зиму?

Как она, лютая,
От весны ушла,
От красной бегла,
В мешке стужу несла,
Холод на землю трясла,
Сама оступилась,
Под гору покатилась.

(Земц. 433)

Рассмотрев словесные произведения трех важнейших обрядов, мы можем с уверенностью сказать, что перед нами единый жанр с несколькими подгруппами. Все зимние масленичные произведения и весняки выполняют одну заклинательно-магическую функцию — вызвать активность всего живого в природе, главным же образом плодородие земли. Поэтому в обрядовых выкриках обязательной является тема употребления ритуальных кушаний: хозяйских хлебных даров — в колядках (иногда для этого пеклись из теста фигурки домашних животных, особенно коров), блинов — в масленичных приговорках, хлебных птичек-жаворонков — в веснянках. После их также поедали. Все это не просто отражено в текстах, но составляет существенную часть их заклинательного смысла.

Все зовы, крики и гуканья отличаются особой манерой исполнения, присущей только этим произведениям. Они не поются, а закликаются. Эта форма отражена и в словесном строе колядок, веснянок и т. д. В нем нет плавности, он отрывист. Все анализируемые произведения очень кратки. Если же встречается текст большого объема, он оказывается растянутым за счет повторений или перечислений. Из древ-

нейших текстов выделяются только виноградьа, контаминированные с величаниями свадебного обряда.

По классификации Н. П. Колпаковой собственно обрядовые старые песни относятся к жанру заклинательных. Но в таком случае они ничем бы не отличались от всех других аграрно-обрядовых, в том числе и хороводных, и игровых, и виноградий, и всех остальных. Между тем, будучи заклинательными по смыслу, произведения разных календарных периодов различаются жанровыми признаками, и довольно значительно. Они разнятся и со свадебными, среди которых немало песен заклинательного значения. Прежнее жанровое определение обрядовых песен по признаку принадлежности к определенному календарному циклу гораздо точнее.

Правильно ли все разновидности песен, сохраняющиеся при обрядах, но не входящие в ритуал (подблюдные, игровые, хороводные и т. д.) называть заклинательными? В сборнике «Русские обрядовые песни» (1982) тексты, не входящие непосредственно в круг обрядовых действий, напечатаны в разделе лирических. Всего же составитель Ю. Г. Круглов насчитывает шесть жанровых групп в обрядовых песнях, различая их по функциям: 1) песни ритуальные, 2) заклинательные, 3) величальные, 4) корильные, 5) игровые и 6) лирические.

Не подходит к произведениям празднично-земледельческого цикла жанр величаний, выделенный Н. П. Колпаковой. В свадебном обряде величания составляют особую жанровую подгруппу. В аграрном же цикле этого нет. В колядках тема величания часто вообще отсутствует, или она составляет элемент содержания, наряду с такими более важными, как требование жертвенных кушаний, как пожелание богатства и счастья добрым хозяевам и, наоборот, обещание несчастий скупым, не выполнившим традиционного обычая и т. д. В жанре величания пышный ритуал похвалы, адресованной одному лицу, должен быть самоцелью. В зимних же колядках этого нет. Даже в виноградьах детально разработанные величания приводятся для того, чтобы показать предбрачные отношения или сватовство. И этот мотив включает в себе основной заклинательный смысл. Словом, в аграрных произведениях величания не составляют цельного содержания, но — один из его элементов.

Кроме выкриков и гуканий в общем комплексе каждого обряда есть и песни. Они не входят в состав ритуального действия, но содержат в некоторых случаях заклинательный,

общий с обрядом смысл. В зимнем календаре — это подблюд-ные песни, исполнявшиеся во время святок при гада-нии. Н. П. Колпакова относит их к заклинательным, хотя считает, что состав их очень пестрый, что к ним «на исто-рическом пути примкнуло немало постороннего, случайного материала»²⁷. Но ведь подблюдные песни не заклинали, а предсказывали. Этот жанр детально проанализирован З. И. Власовой, которая указывает на чрезвычайное разно-образие тематического и образно-поэтического состава этих маленьких песенок. Однако она не считает возможным рас-сматривать эти песни как заклинательные, несмотря на то, что в некоторых встречается императивная форма изложения и начало совпадает с начальной формулой заговоров.

З. И. Власова обнаруживает сходство отдельных содержа-тельно-стилевых элементов подблюдных песен не только с заговорами, но и со сказками, справедливо усматривая в та-ких случаях не взаимовлияние жанров, а сходство содержа-тельных мотивов или поэтики. «Краткие формулы загадок с их богатством метафорических образов соответствовали спе-цифике подблюдных песен и явились одним из источников поэтической образности последних». В других случаях заим-ствование объяснялось близостью тематики. «Взаимозависи-мость подблюдных песен о браке... со свадебными песнями обусловлена тематической близостью»²⁸. Думается, что глу-боко верен взгляд автора на происхождение единства от-дельных мотивов и образов в разных жанрах ослаблением творческих начал в одном из них и использованием поэтиче-ских форм из общего фонда фольклора. «Явления поэтиче-ской трансформации подблюдных песен, контаминация, пе-реход произведений или строф из других жанровых разно-видностей — показатель упадка и разложения традиции»²⁹.

Песни хороводных игр выделены Н. П. Колпаковой в особый жанр и проанализированы подробно со стороны худ-ожественных средств. Она доказывает, что песни «Просо-сеяли», «Мак», «Лен» и многие другие обнаруживают в сво-ем содержании полную утрату обрядовых черт и переход «на более будничную и повседневную развлекательную роль»³⁰. Но только ли это? Поэтический текст и игровые движения воспроизводили различные трудовые процессы сельскохозяйственного или домашнего характера с тем, что-бы в изображаемом было отражено желаемое. До тех пор, пока продолжали сохраняться хороводы, их участники и зри-тели хорошо понимали, что за их действием скрывалось за-

кливание и магическая символика мотивов посева и роста проса, льна и других культур. Этот магический смысл в весеннем хороводе, чествовавшем пробуждение природы, первоначально был основным и важнейшим.

Исследовательница совсем не замечает хороводных песен о воробье, о зайце, о луне и т. п., очень часто становящихся главными героями игр. Эти древнейшие персонажи всегда заключали в себе иносказательное сексуальное содержание и составляли существенную часть заклинательно-магического значения всех хороводных весенних песен. Интересны в этом отношении игровые песни о воробье. Он рисуется как добрый молодец, ищущий себе в пару девицу, пьяница и гуляка, озорник, о котором всегда говорится с насмешкой. В широкоизвестной хороводной песне он изображается больным и играющие в хороводе предлагают «куму» разные лечебные средства. В других песнях он ловок и подвижен и всегда оказывается около девушек. В одной юмористической песне дан его типичный художественный портрет.

А матушка попадья
Спородила воробья
Черноносенького,
Долгохвостенького.

Как есть воробей,
Как есть удалой.
Как застали воробья
За поленицею

С красной девицею ³¹.

Нередко в песенном тексте образ воробья ассоциируется с образом удалого доброго молодца. Все же в основном иносказание не растолковывается и остается зашифрованным. Играющие в хороводе выражают сочувствие заболевшему воробью:

...Дома, дома мой воробей,
Дома, дома мой молодой!
— Чего он судит-рядит?
— Ничего не судит, не рядит.
— Ах ты, воробей,
— Ах ты, семянничек,

Ах ты, коноплянничек!
Тебе семечка, горошку
Не клевывать,
Тебе красных девок
Не целовать,
Тебе молодых молодок

Не трясавати!

(Шейн. 488)

Возможно, что первоначально этот образ-заклятье был более однозначным — магическим, но позднее в дополнительной разработке, обрастая реальными подробностями, получил более сложное наполнение. Это типично для всего в целом жанра весенних игровых песен с их реалистическими карти-

нами труда и быта народа и символикой первичного магического употребления.

Символический образ воробья попал в масленичные песни с тем же магическим значением.

Казали Масленка семь недель,
А рано, рано, раненько, семь недель,
Остается Масленке один день.
Напели девки песенок решето,
Поставили решето на вербу,
Откуль взялся воробей, воробей,
Скинул тое решето, до долу,
А все наши девки до дому.
А ты, девка, останься, останься,
Да и с хлопцем звенчайся, звенчайся.

(Земц. 361)

В большинстве случаев в хороводных песнях символический образ не раскрывается. Анализируя игровые песни, Н. П. Колпакова достигает большой убедительности. Она выделяет в них яркие живые реалии подлинного крестьянского существования, но она неправомерно обходит молчанием их заклинательное значение, сохранившееся до конца. Это значение было понятно исполнителям, и зрителям. До нас мало дошло хороводных песен, состоящих из открытого заклинания. В Саратовской губернии в 1889 году в селе Турдаки была записана одна хороводная подобного содержания.

Туча с громом соговаривалась:
— Пойдем, гром, погуляем, гром,
По полю по татарскому,
Ты с грозой, а я с молоньей,
Ты убьешь, а я выпалю.

Туча с громом соговаривалась:
— Пойдем, гром, погуляем, гром,
По полю по Турдакскому,
Ты с дождем, а я с милостью,
Ты польешь, а я выращу³².

Возможно, что в этом тексте мы имеем образец древнейшей хороводной песни магически заклинательного характера. Позже любовная тема вытеснила первоначальные. В такой же любовной версии использовал и А. Н. Островский эту песню в драме «Снегурочка».

Наконец, к жанру аграрно-обрядовых иногда относят лирические песни, непосредственно с праздничными действиями не связанные и не входящие в обрядовый ритуал. Главное их отличие — отсутствие заклинательного смысла. Среди них особый интерес представляют тексты, описывающие отдельные сцены праздника, например: «Теща про зятя пир делала», песня, высмеивающая случай масленичного обряда — неудачное гостеванье молодожена в доме тещи. Такого же характера лирическая песня «Подуй, подуй, погодушка»

(иначе «Журушка», или «Смиренная беседа»,), заключительный эпизод которой напоминает об обряде кумления. Наконец, к этой же группе можно отнести песню «Веселитесь, подружки, к нам весна скоро придет» о весеннем оживлении всего живого. В каждой из песен этой группы выделяется лирическая тональность соответствующего обряда: смеховая в масленичной песне, серьезная, поддерживающая значение обряда «кумления», в «Погодушке», и непосредственно радостная в весенней песне. Ю. Г. Круглов в сборнике обрядовых песен поместил произведения подобного рода в раздел лирических.

Нельзя ли предположить, что простенькие заклиательные выкрики и приговорки послужили когда-то источником песенности и началом песни в собственном смысле. Не из этих ли магических закличек выросли те песни, которые непосредственно не подчинены обрядам, но примыкают к ним, т. е. песни подблюдные, игровые хороводные, наконец, более значительные по размеру песни, рассказывающие об обрядах или отдельных сценах? Для такого предположения у нас нет достаточных оснований. Слишком различны эти жанры функционально и поэтически. Каждая группа развивалась своим особым путем.

Свадебные песни

Свадебные песни отличаются от аграрно-календарных лиричностью содержания и совершенством художественной отделки. Они передаются в подавляющем большинстве от одного лица, в то время как в календарных заклиательных выступает чаще всего коллектив: их действующие лица — «мы» — колядовщики, «мы» — закликающие весну, «мы» — встречающие и провожающие Масленицу. От множественного лица ведется и большинство хороводных игровых песен. Возможно, что это различие указывает на более позднее историческое время сложения лирики русской свадьбы. Отрываясь от обряда, свадебные песни свободно поступали в обширный фонд необрядовых семейных или любовных песен. Во время же сложения и первоначального бытования их связь с обрядовыми сценами была достаточно крепкой. Даже в наше время женщины, напевая, обязательно укажут, к

какому моменту свадебного обряда каждая вещь приурочена.

В исследованиях последнего времени в свадебных песнях усматривается большое количество жанровых подразделений. Ю. Г. Круглов насчитывает их шесть: 1) заклинательные, 2) величальные, 3) корильные, 4) причитания, 5) приговоры, 6) лирические песни³³.

В нашу задачу входит анализ только последней группы — собственно лирических песен.

Русская народная свадьба к началу XVII века сложилась не только как многосоставный обряд с элементами древней магии, но и как не менее сложное драматическое действо с рядом разнообразных сцен, множеством действующих лиц и еще большим количеством зрителей. Зрелищная игровая сторона свадебного обряда имела в глазах народа не меньшее значение, чем хозяйственно-экономическая или архаическая обрядово-магическая. Эти функции были тесно взаимосвязаны. Соответственно и сопровождающие свадебный обряд поэтические произведения отличались большим разнообразием содержания и формы. При этом многое в них, отражая подлинную жизнь, одновременно выполняет обязательную сцену обрядового действия с его магической традиционной заданностью. Условность содержания и формы свадебных песен не меньшая, чем хороводных игровых, хотя и менее зашифрована.

Свадебный обряд был важным событием не только в жизни жениха и невесты, но также в жизни его и ее рода. Возможно, что это обстоятельство и объясняет то, насколько подробно и тщательно были издавна разработаны и продолжали уточняться все сцены и эпизоды этого обряда, роли участников и поэтические тексты, исполняемые ими. Каждая песня, причет, приговорка составляли обязательную часть определенного момента ритуала. Каждое произведение было частью обрядового действия и было строго подчинено ему. Обряд же, составляя официальную и в значительной мере показную сторону жизни, диктовал песням соответствующее для каждого момента содержание. До отъезда из дома невесту сопровождали плачи и грустные песни; девушка прощалась с родными. Песни этого цикла полны жалоб и страхов перед будущим. По приезде же в дом жениха могли исполняться только радостные веселые песни. Каждый момент обряда был строго регламентирован. В песнях говорилось не о том, что происходило в каждом конкретном случае, а о

том, как все должно происходить соответственно нормам человеческого существования и развития, а также идеалам поведения в народной жизни. Прощаясь с родителями, невеста должна была плакать и причитать, даже если она охотно выходила замуж и спокойно покидала свой дом. И наоборот, она должна была подчиниться общему веселью, как только переступала порог дома мужа.

Для всех участников (хотя не всегда для жениха и невесты) совершавшийся обряд становился массовым празднеством. Пышная парадность, обильные угощения, песни и пляски, пиршественные застолья — все это превращалось в веселое и длительное торжество, полное радости и довольства. Все это было внешне. За кулисами же нередко сталкивались противоречивые интересы двух семей, совершалась торговая сделка. Одни продавали девушку — молодую рабочую силу, другие ее покупали. Прозаическая сторона брачного контракта обнажалась при сговоре и сватовстве, когда родители обеих сторон договаривались о кладке, подарках, угощении и т. д. Она получала своеобразное отражение и в содержании фольклорных текстов, нередко вступая в противоречие с идеализацией свадебной обстановки, требуемой обрядом. Показная сторона торжества с ее нарядной пестротой противоречила скудной повседневности крестьянской жизни. Нередки были случаи, когда родители молодых так тратились на свадьбу, что совершенно разорялись.

Свадебные песни должны были отвечать своим эмоциональным тоном парадной обрядово-условной заданности, тем более, что они исполнялись не в интимной обстановке, а на виду у большого количества людей. Отсюда приукрашенность изображенного быта. Условно-идеальными показывались и взаимоотношения главных героев. Даже плачи невесты среди общего веселья не могли и не должны были нарушать установленного покоя веку порядка. Возможно ли в свадебных песнях, составляющих обязательную часть обряда, где все введено в твердые рамки всеобщности и неподвижной традиции, обнаружить проявление истинных чувств? Позволяли ли обрядовые требования пробиться им сквозь толщу условностей?

Разумеется, некоторые различия в жанрах свадебного фольклора существуют. Неодинаков настрой песен, которые поют подруги невесты в день девичника и причитания невесты в течение всего периода от отъезда к венцу и потом в дом мужа. Подробный сопоставительный анализ песен и

причитаний дан Н. П. Колпаковой³⁴. Она указывает, что причитания и песни различаются по степени прикрепленности к обряду, по функциям в нем, по характеру исполнения, объясняя это разными условиями исторической жизни этих жанров. Причитания более однородны по содержанию, в них раскрывается подлинный мир тревог и волнений человека, судьба которого коренным образом меняется, притом чаще всего не по своей воле. Причитания допускали свободную импровизацию, хотя были более органично связаны с ходом обрядовых событий: причет произносился одним человеком, при этом текст мог произвольно прерываться возгласами, вскрикиванием или всхлипыванием. Песни же часто пелись хором — уже это обстоятельство исключало импровизацию.

В причитании легче было выразить субъективные чувства, в то время, как песни выражали преимущественно всеобщее, постоянное в обряде каждой семьи. Но и причитания так же во многом связаны требованиями обычая. Каждое причитание не сочинялось вновь: при создании нового произведения исполнительница как бы вторгалась в устойчивый отработанный текст со своим личным голосом. Монологическая композиция причитаний, эмоциональный стиль, свободное построение, позволяющее прервать начатое в любом месте, обращения к находящимся рядом родным, вопросы к ним и их ответы — все свидетельствует об отличии причитаний от песен, все как бы погружало в поток индивидуальных чувств и стихию сердечных излияний. И все же, казалось бы это личное, единичное, в действительности создавалось по готовому образцу, только дополняя и несколько изменяя его.

Причитания отличаются от песен и особенностями формы. Они изобилуют эмоциональными эпитетами, не похожими на постоянные и нередко своеобразно неповторимыми у каждой исполнительницы. Примечательны, например, многосоставные экспрессивные словосочетания или скопления художественных определений к одному образу, одному слову: «чужидальни несердечны богоданные родители», «соседушка приближенная да подледворная», «пришли скорые послы да незастенчивые», «я многокручинная», «хорошее дорогое платье цветное», «дом — теплое витое гнездышко» и др. Нетрудно увидеть личное отношение к окружающим людям в этих составных эпитетах, дополнивших традиционные определения. Индивидуальный, напряженный стиль причитаний обнаруживается не только в субъективных эпитетах. Он характерен для всего текста, выражая оценочно-эмоциональные сужде-

ния и характеризуя субъективность внутренних переживаний. Но и в причитаниях все должно быть подчинено нормам обрядового распорядка.

Личные душевные состояния могли проявляться, только подчиняясь постоянному и всеобщему, обязательному для каждого случая. Вот почему, наряду со стремлением раскрыть свое личное душевное переживание, исполнительница не менее широко пользуется принятыми застывшими образами и аллегориями, характерными для плачей: «вольная воля; довольная», «красная красота», «печаль-тоска великая». Традиционность причитаний отличается от песенной. Язык причитаний отражает черты местного говора. Традиции же поэтического стиля песен формировались на всенародной почве. В устойчивые приемы причети легче пробивается субъективное и живое. Так вместо «неволя» — «разлучница, злодейка, неволя великая». За устойчивой формой причитаний скрываются чувства одной единственной личности с ее собственным миром. Обобщенное содержание органично сочетается с единичным, неподвижная традиционность — с импровизацией, абстрактное — с собственным единственным, непосредственно переживаемым. Словом, власть обрядового этикета не так сильна в причитаниях, как в песне.

Важнейшим средством поэтики свадебных песен надо признать символическую образность. Изучением народной символики как одного из древнейших средств поэтической выразительности занимались крупнейшие ученые дореволюционного времени. Обширные исследования ей 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 уяснения народных взглядов, отраженных в лирике, для понимания художественной специфики традиционной лирической песни.

В работах дореволюционного времени решались в основном две задачи: о происхождении народной символики и о ее поэтической природе и реальном содержании. Если по первому вопросу 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», «...предмет телесный, входя в произведения 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 высказывается 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 минуту на сердце». Источником прекрасного является «творец» — «создание 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. 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»³⁵.

Костомаров видит в народно-песенной символике не особую поэтическую систему, а выражение религиозных чувств народа. Но если в определении и генезисе символики Костомаров не пошел дальше идеалистических неубедительных толкований, то в описании символических образов он сделал много интересных наблюдений. Он выделяет три различных вида символических образов: из области природы; из области исторических представлений; символы, основанные на старинных мифических сказаниях и верованиях. И в дальней-

шем, в работе 70-х годов, он детально рассматривает содержание каждого символического образа.

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. Его историко-этнографический метод анализа символических образов был продолжен А. Терещенко, 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. По мнению Потебни, человек первоначально черпает сравнения для сопоставлений со своим внутренним миром из наиболее близкой ему области окружающего. Вместе с тем происхождение народно-песенной 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, что очень спорно.

Потебня справедливо признает символику одним из главных эстетических достижений народной песни. Нельзя не согласиться с тем, как характеризует ученый процесс развития и отмирания символики. «Так 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, подвижнее, изменчивее в силу новых, входящих в нее стихий, чем мысль женщины, заключенной в кругу медленно изменяющегося домашнего быта, более близкой к природе и неподвижному разнообразию ее явлений. Женщина — преимущественно хранительница обрядов и поверьев давно застывшего и уже непонятного язычества. Оттого связи с языком и символизмом, характеризующие женские песни, встречаются в мужских в гораздо

меньшей степени»³⁶. 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 слагателей песен. «Столь любимые, особенно в малорусских песнях, начала с символа, который может находиться в тroyаком 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 воспринятого совершается под влиянием, с одной стороны,— господствующего настроения, с другой,— предания»³⁷.

Невозможно допустить, чтобы символика сразу сложилась как поэтический прием, а не возникла на основе древних взглядов на природу, очень длительное время сохранявшихся. Надо сказать, что Потебня указывает на вторичность поэтической символики, но четких разграничений между поэтической образностью и древними представлениями он все же не делает. 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 суеверно-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». 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 поэтиче-

ский 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 такие, например, субъективно-идеалистические суждения Веселовского: «Объектом, естественно, являлись животные; они всего более напоминали человека: здесь далекие психологические основы животного аполога; но растения указывали на такое же сходство: 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 тягивался в эту вереницу параллелизмов: он также жил»³⁸.

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. 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»³⁹.

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: 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.

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 ставится ими такой вопрос: что же, символические образы сохранялись в неизменном виде до тех пор, когда песни были записаны? А если песни изменялись в связи с изменением общественного сознания 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. Это очень сложная своеобразная система складывалась на протяжении длительного времени и при значительной общности всех жанров отличалась все же особенностями в каждом из них.

Символические образы в фольклоре свидетельствуют о стихийно-материалистических представлениях народа. Народ, как создатель поэтических произведений, прежде всего постигал изображения внешнего мира и событий, происходящих в нем; 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.

Веселовский считает, что в первобытном обществе сопоставление человека с природой делалось по признаку биологическому, что в первобытной поэзии любовь понималась в ограниченных рамках «физиологической обрядовой эротики, что в ней еще невозможно усмотреть субъективизма и поэзии личного чувства». Так оно, возможно, и было в ту давнюю пору. Песня, по мнению А. Н. Веселовского, была «коллективно-субъективным самоопределением родовым, племенным, дружинным, народным; в него входит и личность певца, т. е. того, чья песня понравилась, пригодилась». Впоследствии могли возникать сопоставления на более глубокой основе по мере того, как природа раскрывалась перед человеком, «вызывая все новые аналогии с его внутренним миром».

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

Символические образы в фольклоре не абстрагируют изображаемое явление, не переводят его из чувственного мира в сферу абстрактных понятий. Наоборот, они вводят изображаемое явление внутренней и внешней жизни челове-

ка 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 целям показа явлений жизни в большом художественном обобщении, с другой, 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».

Изучая стилевые средства средневековой литературы, В. П. Адрианова-Перетц 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». При этом метафоры-символы характеризовали «не индивидуальное восприятие объекта автором, а тот общий подход, общую оценку, которая была свойственна определенным слоям в данный исторический момент и которая опиралась на их мировоззрение, чем и упрочивалось постоянство образов»⁴⁰. 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»⁴¹. 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.

Возникшие первоначально в доклассовую пору как магические иносказания, символические обозначения должны были предупреждать от посторонних внешних влияний на результаты труда человека. В феодальном 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.

Н. П. Колпакова в монографии 1962 года предлагает классификацию песенной символики, разделяя ее на символику счастья и символику горя. Л. А. Астафьева разделяет символические образы песен на несколько групп по их содержанию, выделяя символический предмет, символическое действие, символическую картину и символическую ситуацию⁴². В свадебных песнях мы такого разделения не найдем. В них, как в психологическом параллелизме, всегда представлен некий момент из жизни природы, в котором главным является действие, совершаемое символическим персонажем, в целом же составляется законченный эпизод или картина из окружающего человека мира.

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. Реальной смысл свадебных песен иногда заключен в 2—3 стихах. Основной же текст составляет символическая картина, соотношенная 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 природы помогают понять психологические состояния человека в том обязательном постоянстве, какое обусловлено социально-бытовыми причинами, возрастом и семейным его положением. художе-

ственная символика, таким образом, составляет один из дополнительных способов обобщенного изображения героя.

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

Не журите вы, чужи люди,
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 наступчивых⁴³.

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

Бела рыбаца, не мечися,
Жива в руки не давайся.

(Кир. 64)

Наша задача — определить эстетическую природу символики. Символические образы очень устойчивы. Они стали настолько привычны и выразительны, что А. Н. Островский в «Снегурочке» и Н. С. Лесков в повести «Житие одной бабы» цитируют народные песни, приводя только символические вступления. Это обстоятельство лишний раз свидетельствует о значительной самостоятельности символических картин в песенных текстах.

Было бы неправильно признать символические образы 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, на естественный круговорот в развитии всего живого. Таким образом, явления природы, показанные в обрядовых песнях рядом с человеком, составляют очень важную часть их содержания. Между ними и повествованием о человеке не ставится никаких сравнительных союзов или других каких-либо грамматических связок. 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 производит нередко большее впечатление своею поэтичностью, конкретною об-

разностью. Она живописней, изобразительней, чем рассказ о психологическом состоянии героев, хотя и в этой первой части встречаются и условности стиля, 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
Златокрыльчатую.
Как нашел, нашел сокол

Соколиное гнездо,
Соколиночку себе
Златокрыльчатую,
Сизоперчатую.
Как просилась соколинка:
— Отпусти меня, сокол,
Отпусти меня, ясен,
На свою волю летать,
К своему теплу гнезду,
К малым деточкам!

(Кир., 64)

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 златокрыльчатую, сизоперчатую», и Федор — «красну девицу душу, Лизавету хорошу». Как видно, в рассказе о людях 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 наволоки?

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

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

(Кир. 21)

Еще пример, записанный, как и следующий, А. С. Пушкиным:

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 отдаст
С родимой матушкой.

(Кир. 139)

Такой же принцип поэтического оформления в песне о сироте.

«Ты, река ли, моя реченька,
Ты, река ли, моя быстрая,
Течешь, речка, не колыхнешься,
На крутой берег не взольнешься,
Желтым песком не возмудишься!»
— Отчего же мне возмутится?
Ни дождя неету, 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 родимого.
Снарядить-то меня есть кому,
Благословить-то меня некому,
Что снарядит меня родна матушка,
Благословит меня чужой отец.

(Кир. 168)

Психологический рисунок в народных свадебных песнях еще не был, как видно, так художественно выразителен, как изображение явлений природы и быта. Наибольшая сила впечатлений нередко создается символическими картинками. Вот почему иногда весь текст передается только через символические образы, полностью заменяя собою повествование о людях и событиях. Было бы неправильно вместе с тем признать указанные принципы символической образности за единственные и универсальные в свадебной лирике. В этом жанре встречается немало песен, совсем лишенных символики, а также таких, где символические образы занимают незначительное место. Но все же своеобразная символика является самым замечательным завоеванием традиционной песенной поэтики народа. Символический образ может полностью сливаться с реальным:

Павою по морю плыла,
Белую 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!

(Шейн, 1756)

Еще пример:

Ты, трава ль моя,
Ты шелковая,
Ты весной росла,
Летом выросла.

Под осень трава
Засыхать стала.
Про меня, дружка,
Забывать стала.

(Шейн, 703)

О ком идет речь в этих песнях? О паве и о траве или о невесте и об изменившей возлюбленной? По-видимому, о том и о другом. Символический и реалистический образ в этих песнях слились. В жизни героев показываются только такие обобщенные душевные состояния, которые вполне объяснимы соответствующими символическими образами и картинками.

В одной свадебной песне, которая поется, когда жених ведет невесту за стол, 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 матушкина...

(Кир., 319)

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 свататься,
Маков-то цвет
Спрятался.
Гнилая-то солома
Венчаться пошла.

Маков-то цвет
За ней же вослед.
Гнилая-то солома
Лежит да трещит,
Маков-то цвет
Стоит да дрожит.
Гнилая-то солома
Поворотится,
Маков-то цвет
Поклонится.

(Шейн, 376)

В некоторых песнях символ раскрывается, разрушая нарочитую условность содержания. Жених хвалит невесту:

— Вот идет, идет боярышня,
Вот летит, летит ласточка,
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.
Как бы 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».

(Кир., 79)

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.

Свадебные песни отличаются большим разнообразием жанровых типов. Многие песни как бы иллюстрируют отдельные моменты ритуала: рукобיתье, девишник, расплетение косы, раздачу невестой подарков родным жениха. Величальные песни сменяются корильными, обращенными к дружке и свахе. В них, как и в причитаниях, было много условного, традиционного, продиктованного обрядовой сценой. Эти песни во многом сближаются с причитаниями.

Казалось бы, в свадебном «песеннике» основной должна быть любовная тема. Действительно, значительное количество сюжетов посвящено взаимоотношениям молодых людей, вступающих в брак. Эту группу произведений можно было бы назвать началом любовной лирики. Но в ней еще не было психологизма. Личные чувства скрывались за внешним движением и внешнею изобразительностью, выражались символической картинной ситуацией.

Летит голубь, летит сизой со голубушкою,
Что удалый молодец со девицею.
Позади идут товарищи, присматривают,
Присматривают, приговаривают:
«Кабы эта ведь голубушка у голубя была,
Кабы эта красна девица за молодцом жила,
Взял бы золотом обсыпал, кемчугом бы обсадил,
Летнею порою во карете бы возил,
Зимнею порою во очаковских санях,
На очаковских санях, на ямских лошадях.
На извожике кафтан василькового сукна,
Василькового сукна, петербургского шитья»
Кладу голубя на ручку, не тешится,
Переложку на другую — не голубится.
Кышь, голубь, долой, полетай, сизой, домой,
Полетай, сизой, домой, ко голубушке своей.
Голубушка ворковала, голубчика целовала,
Голубчик ворковал, голубушку целовал.

(Кир. 32)

Все содержание песни передано иносказательно. Голубь и голубка в двух последних стихах как бы сливаются с понимаемыми главными персонажами. Текст, смысл которого зашифрован, типичен для свадебных любовных песен.

В широкоизвестной песне невеста плачет о том, что наехали гости незваные, подломили сени новые, растопили золотую чару, выгнали молодого соловья из ее сада. Жених отвечает любовным признанием:

Душенька Парасковьюшка,
Сердце душа, свет Ивановна!
Построю я сени тебе новые,
Новые сени с переходами,
Золоту чару я слити велю,
Вместо соловья тебя сам побужу:
«Встань, проснись, Парасковья-душа,
Парасковья свет да Ивановна!».

(Кир., 40)

Свадебная лирика изобилует различными иносказательными поэтическими формулами для выражения обоюдной любви жениха и невесты.

Уж как наша Аннушка
За одним она столом сидит,
За едину думу думает.

(Кир. 29)

Большую группу любовных песен свадебного обряда составляют произведения, названные И. М. Колесницкой песнями о предпочтении суженого. Она делит их на четыре типа по различию сюжетов: 1) Герой просит девушку выразить к нему свое расположение, заставляя перенять коня, расчесать кудри, поднять шляпу и др. Она сначала отказывается, потом соглашается. 2) Девушку просят выйти из дома, сначала отец, потом мать, остальные члены семьи поочередно по старшинству. Она каждому отказывает и соглашается пойти только с милым. 3) Герой спрашивает невесту: кто ей мил в роду. Она говорит, что ей всех милее батюшка, потом матушка, потом братцы и сестрицы, перебирая поочередно в ответе на каждый новый вопрос жениха всех членов родной семьи и только после этого говорит, что ей мил жених. 4) Девушка тонет в реке или заблудилась в лесу и никто из родных не откликается, чтобы ее спасти. Выручает ее только милый. В каждом из названных тематических типов И. М. Колесницкая находит несколько сюжетов. Каждый из

них воспринимается слушателями не только как разыгрывание обрядовой сцены и не как этикет, требуемый домостроевским уставом, оказывать любовь и уважение членам семьи по старшинству. Нежелание невесты открыться в любви к жениху, ее отговорки одновременно воспринимаются как субъективное ее переживание, как выражение скромной сдержанности и девственной стыдливости. В этом поэтическом приеме видится и всеобщее, обобщенно-условное, традиционное, но одновременно и подлинное психологическое состояние⁴⁴.

Несомненно, этот тип свадебных песен имел Пушкин в виду, назвав их лирическое содержание «лестницей чувств»⁴⁵. «Лестница чувств» это, по Пушкину, особый способ лирического высказывания. Безысходная зависимость младших от старших выражена в последовательной смене образов в их пространственно-временном соотношении. Пушкин указал на «семейственные причины элегического тона» свадебных песен. И он объяснял это тем, что брачный союз был не естественным следствием возникшей взаимной склонности молодой пары — брак заключался родителями по их воле или по воле помещика. Об этом Пушкин говорил неоднократно. «Свадебные наши песни унылы, как вой похоронный». Герой и героиня не могли заявить о своих чувствах искренно и правдиво. В условном изображении способа любовного признания отразился и обрядовый этикет, и утверждение незыблемости семейно-родственных отношений, соответствующих всему миропорядку безропотного подчинения младших старшим, слабым — сильным и т. д.

Но все же этот композиционный прием дает право увидеть в чувствах невесты и другое — своего рода нерешительность и стыдливость, чтобы открыться в любви прямо и просто, тем более у всех на виду. Белинский так именно и понял одну из песен подобного содержания, проанализировав ее в статье 1841 года.

Указав на то, что во взгляде на любовное чувство древняя Русь представляла зрелище не совсем отрадное, он заключает: «А что любовь на Руси могла быть не только поэтической, но и грациозно-поэтической, тому доказательством может служить следующая прелестная песня.

На горе стоит елочка,
Под горою светелочка,
Во светелочке Машенька,

Приходил к ней батюшка,
Будил ее, пробуживал:

«Ты, Машенька, пойдем домой?
Ты, Ефимовна, пойдем домой?»
— Я неиду и не слушаю:

Ночь темна и немесячна,
Реки быстры, перевозов нет,
Леса темны, караулов нет.

Так же отвечает героиня и на зов матери. Третьй раз зовет ее жених:

«Машенька, пойдем домой?
Душа Ефимовна, пойдем домой?»
— Я иду, сударь, и слушаю:
Ночь светла и месячна,
Реки тихи, перевозки есть,
Леса темны, караулы есть»⁴⁶.

Если Пушкин увидел в свадебной песне скованность слов невесты, требуемую установлениями семьи и всего феодального строя жизни, особенно же при отсутствии собственной воли, то Белинский воспринял свадебную песню как проявление искренности и непосредственности признания. Можно ли усмотреть здесь противоречие? Песню пели девушки на девишнике, выражая желаемое как действительное. В каждом же конкретном случае прием «лестницы чувств» мог выразить или подлинное чувство, или вынужденное обрядом высказывание. Указанный Пушкиным художественный прием в каждом случае мог восприниматься по-своему.

...Сидит голубина,
Сидит голубина,
Резвы ножки моет.
Мыла, мыла ноженьки,
Перемывала,
Свои сизы перышки
Перебирала.
Перебравши перышки,
Сама взворковала:

«Завтра поутру
Радость будет,
Радость будет,
Веселья прибудет.
Батюшка будет».
— Не воркуй, не воркуй,
Сиза голубина.
Этò мне — не радость,
Этò — не веселье.—

Все повторяется сначала. Голубка говорит, что будет радость, прибудет матушка. И на эти слова получает тот же ответ, что это не радость и не веселье. В третий раз голубина обещает, что прибудет милый.

...«Завтра поутру
Радость будет,
Радость будет,
Веселья прибудет.

Веселья прибудет —
Миленький будет».
— Вот этò мне радость,
Этò мне веселье!

(Кир., 790)

Здесь все условно — не представлено даже действующее лицо. Девушка-невеста только подразумевается. И все же нетрудно ее вообразить: этому помогает символическая кар-

тина. Голубка моет ножки и перебирает перышки, словом, прихорашивается перед какой-то радостью. То же должно происходить и с невестой, она наряжается перед встречей с милым. И эта встреча для нее большая радость, чем приезд батюшки и матушки. Эмоциональность песни и психологизм ее содержания даже усилены, несмотря на недоговоренность. Песня предлагает многое домыслить и довообразить. Невеста не показана, точнее, она находится где-то за кадром. Неизвестно, что она делает. Ей только принадлежат слова о радости ожидания жениха. И об этом сказано открыто со всею определенностью, так как перед тем она признала, что приезд батюшки и матушки для нее не радость и не веселье. В песне нет действий героев. Все содержание сосредоточено на выражении чувств, которые раскрываются с помощью символического образа голубки.

Другие чувства показаны в песне, исполнявшейся в доме жениха, когда молодые сидели за свадебным столом или даже после пира, когда их вели спать.

Середь было горницы, на скамье
Садился Никита с Верою,
Садился Ефимыч с Кондратьевною,
С правой руки перстень-от спадывает,
Никита у Веры спрашивает:
«Скажи, скажи, Верушка, кто из роду мил?»
— Мил-от мне, милехонек батюшка родной!
«Вера моя, да неправда твоя!
Неправду ты баешь, не речь говоришь,
Мое молодецкое сердце гневишь!».

На повторный вопрос героиня отвечает, что ей мила матушка, герой опять недоволен. В третий раз —

Середь было в горнице, на скамье
Садился Никита с Верою,
Садился Ефимыч с Кондратьевною.
С правой руки перстень-от спадывает,
Никита у Веры спрашивает:
«Скажи, скажи, Верушка, кто из роду мил?»
— Мил ты мне, милешенек, миленький дружок.
«Вера моя, правда твоя!
Правду ты баешь, речь говоришь,
Мое молодецкое сердце веселишь!».

(Кир., 328)

В каждой песне речь идет как будто о подлинных чувствах, но одновременно и о том, как это требуется той или другой сценой обряда — девизником или заключительным моментом свадьбы. Но и в том и в другом случае содержа-

ние должно было отразить нормы общежития своего времени. В песнях невесте, исполняемых девушками во время девишника, отражены условия взаимоотношений в родной семье и вместе готовность героини нарушить установленный порядок ради любви к жениху. Героиня открыто признается в своем любовном чувстве, и это составляет главное эмоциональное наполнение песни. В песне же, отражающей заключительный момент свадебного ритуала, рисуются новые для героини отношения, тоже не менее обязательные, как бы отменяющие то, что было в собственном ее доме. Новых порядков и требует супруг. Здесь отчетливее видны не подлинные чувства, а выражение отношений, требуемых традицией.

Поэтический прием «лестницы чувств» достигает особой выразительности, когда сочетается с изображением художественного времени и пространства, также показанными в ступенчатом порядке с постепенным приближением. В широко распространенной песне, исполнявшейся после просватанья в первый приезд жениха в дом невесты, герой просит вывести ему «запорученную, запросванную». Он дожидается у ворот. Ему выводят доброго коня. Но он отказывается его принять и просит уже «у крыльца» (или «у дверей»). Ему выносят сокола. Он опять отказывается и уже требует, стоя у стола:

...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 девушку душу.
— Это вот мое, мое сужено,
Это вот мое, мое ряжено ⁴⁷.

Повторение с нарастанием создает впечатление неизбежности. И действительно, песня кончается исполнением того, что требует жених. Невеста остается лицом пассивным, подразумеваемым, хотя она является главным предметом спора.

Эмоциональны и выразительны песни, рисующие горе девушки, узнающей о том, что она просватана и должна навсегда уйти из родительского дома. Невесту ужасает и неизвестность и перспектива жизни в чужой семье в полной зависимости от всех ее членов, особенно же от неизвестных ей еще вчера свекра и свекрови. Чувство горя и даже ужаса вообще гораздо искреннее передается во всякой лирике, чем эмоции радости и удовлетворенности. В свадебном же об-

ряде это особенно заметно. Песни такой темы производят гораздо большее впечатление, чем другие. Напомним хрестоматийно известную песню «Отставала лебедушка». Содержание ее символично. События изложены в параллельно сопоставляемых картинах — белой лебеди, отставшей от своей стаи и занесенной бурей в стаю серых гусей, и реальной картины, изображающей девушку, не по своей воле попавшую в чужую семью. Психологический параллелизм подчеркивает сходство действия в природе и в жизни. Лебедь отстала от своих — девушка отстала от родных; серые гуси щиплют лебедушку — чужие люди жуют невестку. Оба события обобщены. Так было всегда, так и в песне. Субъективных признаков образов действующих персонажей нет, и не в них дело. Конкретные события представлены как всеобщие и постоянные.

Но есть в свадебной лирике песни, где в центр внимания избирается не событие, вызывающее тревогу героини, сколько поведение напуганной девушки. Песня становится лиричной, отражая самое переживание. Замечательна в этом отношении широкоизвестная песня «Как при вечере».

Как при вечере, вечеру,
Как при ясной при лучинушке
При (имя невесты) девишничке
Прилетал к ней млад ясен сокол.
Он садился на хрустальное окошечко,
На серебряну причалинку.
Никто сокола не видывал,
Увидала его матушка,
Свет (имя и отчество),
Так возговорит дитятке:
«Ты поди, мое дитятко,
Ты примолвь ясна сокола,
Ясна сокола залетного,
Добра молодца заезжего».
— Ах ты, матушка, сударыня моя!
Мне примолвить-то его не хочется,
Мое сердце не воротится,
Уста кровью запекаются,
А вся внутренняя терзается.

(Кир., 474)

В приведенном варианте чувствуется позднейшая правка текста, хотя поэтическая формула испуга невесты типична. В варианте примерно того же времени, т. е. 30-х годов XIX в., записанном А. С. Пушкиным, испуг героини, уви-

девшей приехавшего впервые жениха, передан более привычным «общим местом».

...— Я бы рада приголубить его:
Скоры ножки подломилися,
Белы руки опустилися,
Ясны очи помутилися,
Красота с лица сменилася.

(Кир., 152)

В других песнях на ту же тему поэтический мотив испуга героини, ее состояние полного смутения разработан подробнее.

Не от ветра, не от вихоря,
Не от божьей от милости
Верея пошатилася,
Ворота отворилися,
Широки размахнулися.
Не слыхала младшенька,
Как бояре на двор въехали
С широка двора в новы сени,
С новых сеней в нову горницу.
Уж я столько услышала,

Уж я столько увидела,
Как Григорий зашел в горницу,
Свет Мосеевич в светлицу:
Тут и я испугалася,
Тут и я перепалася,
Придрогло ретиво сердце,
Приосмякло лицо белое
Резвы ножки подломилися,
Белы ручки опустилися,
Из глаз слезы покатилися...

(Кир., 3)

Внешнее проявление горестного чувства героини описано с большой подробностью, не только традиционной поэтической формулой, но с дополнительными деталями. Эта часть песенного текста составляет основное содержание. Еще в XVIII веке в песенном творчестве народа было заметно стремление к открытому изображению психологического состояния героев. Этот процесс отразился и на таком мало меняющемся жанре, как свадебные лирические песни. Достигало ли такое развитие песен художественного совершенства, сказать трудно. Но оно было необратимо направлено на усиление в песне чистой, неприкрытой эмоции.

Казалось бы, что историческое развитие песенного творчества народа проще всего узнать, сличая разновременные варианты. В действительности же дело обстоит гораздо сложнее. Вариант, записанный позже других, может оказаться более ранним по языку и стилю, всей поэтической культуре и трактовке сюжета, если он найден в районе, отгороженном от внешних влияний, или в местах, ревниво сохраняющих традиции прошлого, и по многим другим причинам. Первоначальным следует признать вариант, сюжетное содержание которого скомпоновано наиболее логично и сохраняется во всех сопоставляемых текстах. Большая полнота и детализа-

ция повествовательной части не может быть доказательством первичности текста. В лирических произведениях это особенно заметно. Нередко народные певцы стремятся раскрыть все недоговоренности или внести свое личное истолкование произведения и отдельных его мотивов. Особенно трудно и в то же время наиболее интересно узнать движение лирических произведений в развитии их эмоционального содержания.

Приведем для сравнения несколько вариантов прекрасной и широкоизвестной с конца XVIII века песни «Матушка, что во поле пыльно». Первая ее публикация в сборнике М. Д. Чулкова датируется серединой 70-х годов XVIII века⁴⁸. Содержание ее поражает глубиной трагизма и тонкостью поэтической формы.

«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, не бось, не выдам,
Свет милое мое, не бось, не пужайся!
«Матушка, на крылечко гости идут,
Сударыня моя, на крылечко гости идут».
— Дитятко, не бось, не выдам,
Свет милое мое, не бось, не выдам.
«Матушка, в нову горницу идут,
Сударыня моя, в нову горницу идут».
— Дитятко, не бось, не выдам,
Свет милое мое, не бось, не пужайся.
«Матушка, за стол садятся,
Сударыня, за стол садятся».
— Дитятко, не бось, не выдам,
Свет милое мое, не бось, не выдам.
«Матушка, со стены образ снимают,
Матушка, меня благословляют».
— Дитятко, господь бог с тобою⁴⁷.

Волнение героини, по мере приближения сватов, узнавания происходящего и понимания того, что ее судьба решается, усиливается до чрезвычайных размеров. Сначала только подозрение: «Матушка, что во поле пыльно?» Затем испуг: «Матушка, во двор гости едут», который все увеличивается по мере приближения гостей и понимания неизбежности: «Матушка, на крылечко гости идут», «Матушка, в нову горницу идут», «Матушка, за стол садятся!» Наконец, полное отчаяние: «Матушка, со стены образ снимают. Матушка, меня благословляют». Композиционное построение содержания

позволяет увидеть, как подчинена молодая девушка воле родителей, как ее пугает неизвестность будущего и как все же она пытается найти защиту у матери. Развивающаяся тема остро драматична. Она передана в диалоге, обогащенном индивидуальными голосами и интонациями.

Чувства обнажены, несмотря на то, что сама героиня об этом не говорит. Они переданы интонацией все нарастающего ужаса. Недоговоренность, нежелание высказать свое подозрение — все выливается в вопросах к матери. Об испуге же героини открыто говорит только мать: «Дитятко, не бось, не выдам, свет милое мое, не бось, не пужайся!» Спокойный тон ее ответов не вызывает сомнений в нарочитости, в желании скрыть действительность происходящего.

Сложность движения эмоций передана типичной лирической «лестницей чувств». Но в настоящей песне этот прием выполнен не путем сопоставления чувств героини к жениху сравнительно с обязательным выражением почтительности к родным. Ступенчатое нарастание тревоги невесты в данном случае показано через изображение пространства, все более уменьшающегося по мере приближения беды и потому все более растущего испуга. Прием «лестницы чувств» раскрыл-ся в своих исключительных возможностях.

В 1801 году вариант песни «Матушка, что во поле пыльно» был напечатан в сборнике «Веселая Эрата на русской свадьбе». По времени этот текст отделяет от чулковского меньше полувека. Но в содержании и оформлении он все же отличается заметно.

«Матушка, матушка,
Мать ты моя, государыня!
Князя, бояре на дворе!»
— Не пугайся, дитятко,
Не пугайся, мое милое!
Не пушу их во высок терем.
«Матушка, матушка,
Мать ты моя, государыня,
Князя, бояре во светличке!»
— Не пугайся, дитятко,

Не пугайся, мое милое!
Не пушу их во высок терем,—
«Матушка, матушка,
Мать ты моя, государыня,
Князя, бояре богу молятся!»
— Не пугайся, дитятко,
Не пугайся, мое милое!
У гостей так водится;
Не пушу их во высок терем.—

Девушка говорит, что князя-бояре садятся за стол.

«Князя, бояре тебя зовут,
Зовут к себе позывают!»
— Дитя ли, мое дитятко,
Дитя ли, мое милое,
Князя, бояре не меня зовут.
Не меня зовут, позывают;

Не ко мне они приехали,
А тебя ли, мое дитятко,
А тебя ли, мое милое,
Зовут они, позывают,
К себе они кличут, выкликают,
К тебе они приехали,

По тебя они приехали.
Увести тебя с собой хотят,
К твоему ли-то суженому,

К твоему ли-то ряженому
Ко Пафнутию Изотовичу!

(Кир., 927)

Не так много, казалось бы, изменилось в песне, но по существу, в ней стала иной эмоциональная атмосфера. Подчеркнута роль матери и ее сознательного обмана. То, что вызывало ужас в раннем варианте, теперь показано, как дело обычное: мать разъясняет, что приехал суженый — жених. Поведение матери больше объяснено и понятно слушателям. Текст песни растянут почти вдвое за счет повторений и успокаивающих объяснений матери. Главное же, утрачена художественность, потерялись напряженные интонации, драматизм. С отсутствием такого выразительного художественного приема, как «лестница чувств», исчезла лирическая цельность всего произведения, построенного на непрерывном нагнетании единого чувства страха, завершающегося трагической развязкой.

Третий вариант, напечатанный в собрании П. В. Киреевского, по-видимому, записан около полвека спустя после второго. Он близок к тексту XVIII века, только несколько короче. Но и здесь заметна утрата художественной выразительности, особенно с отсутствием приема «лестницы чувств». Ничуть не улучшают произведения попытки дополнить содержание, распространить отдельные эпизоды. В третьем варианте с первых стихов разъясняется, что «разыгрались кони» жениха, таким образом исчезает неясность происходящего, что вызывало у невесты страх неизвестности. Словом, попытки растолковать смысл всех эпизодов сюжета не усиливают лиризм песни и не достигают художественной выразительности.

То же самое можно сказать и о варианте, записанном в советское время⁴⁹. Стремление внести ясность в сюжет не привело к художественному совершенству. Уже первые строки песни разъясняют происходящее:

Матушка, разлучники едут,
Родная, разлучники едут!

Дальнейшее становится понятным и теряет до некоторой степени интерес. Все остальное содержание состоит из перечисления того, как приближаются «разлучники» ко двору, к воротам, ко сням, в избу, к столу и т. д. много раз, утрируя замечательный принцип ступенчатой композиции. В резуль-

тате эмоциональная сила теряется. Песня кажется слабым эхом давнего замечательного произведения.

Для лирики не только народной, но и литературной характерна композиция, организованная повторениями. В интересном исследовании В. И. Ереминой⁵⁰ рассматриваются повторения в историческом развитии песенных жанров. Она доказывает, что «точные мелодические повторы остались характерными для хороводной, игровой, плясовой песен, в протяжной песне мелодия повторяется, но повторяется уже в развитии». Принцип повторяемости, как генетическая основа лирики, продолжает оставаться основным композиционным принципом, главным структурным элементом в области песенного текста и поздней народной лирической песни. Среди многообразия песенных повторов автор называет «музыкально-ритмические, смысловые, тематические, связанные с эпическим началом в лирической песне, а также объясняемые хорическим началом и амебейностью». Нас интересует повторение как композиционный прием в песне свадебной, т. е. в поэтике достаточно развитого уровня.

Композиционные повторения свадебных песен чрезвычайно разнообразны. И всем им принадлежит одна особенность: повторяющиеся эпизоды, сюжетные мотивы, картины и действия героев употреблены не просто в рядоположенности, а во внутренней смысловой соотнесенности и связях: или в противопоставлении, или в причинной, или уступительной зависимости, или в какой-либо другой, но обязательно очень существенной для содержания произведения. Повторения часто развивают главную мысль текста, уточняя, дополняя ее и одновременно усиливая эмоцию. В свадебных песнях разработана такая многообразная система повторений, какая использована и необрядовой лирикой.

В одной из песен, записанных Пушкиным, невеста размышляет, как ей пойти за женихом, и не решается.

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 идти — некогда,
Я хотя пойду — не дойду,
Я хотя дойду — не найду,
Я хотя найду его,
Позвать к себе не смею!».

(Кир., 146)

Вся песня состоит из повторений, связанных между собою по принципу ограничения, или исключения единичного из об-

щего. Поведение невесты во всем подобно поведению девушек, но ее душевное состояние показано более значительным, что подчеркивается формой превосходной степени: «выше всех», «ниже всех», «крепче всех». И предполагаемые ее действия также находятся в постоянном ограничении, исключении конкретного из общего: пойду — не дойду, дойду — не найду... и т. д. Лиризм песни достигает большой выразительности. Главный смысл этих повторений — передать чувства невесты, ее желание и сомнение в возможности выполнить желаемое, ее стыдливую сдержанность.

Другой пример:

Тут купались белые лебедушки,
Они все вместе заединое,
Едина только на особицу,
Она купается, да не укорнется...
То каки-де белы лебедушки?
То мои-де милы подруженьки,
Они все вместе заединое,
Они моются да и парятся;
Только я, млада, на особицу,
Во тоске же да во кручинушке

(Кир., 97)

В приведенном отрывке новый смысловой оттенок: в нем действия невесты и подружек выражены повторением с ограничением и одновременно в противопоставлении.

И еще один пример:

Вы цветы ли, мои цветики,
Голубы цветы — лазоревы.
Много вас было посеяно,
Да немного уродилось.
Вы душили ли, красны девицы!
Много вас было на возрасте,
Но немного вас осталось.
У нас не было изменщицы —
Изменщицы — красной девицы.
Появилась изменщица — красна девица

(Кир., 236)

Чаще всего композиция песни организуется так, что один поэтический прием выражает поэтическое настроение. Точнее сказать: используется не одна поэтическая формула, но только одна является главной, формирующей всю художественную систему композиции.

Большой лирической напряженности достигают песни, построенные по принципу уступительной связи.

Встрепадется сокол на дубу сидючи.
 Как расплачется девица в 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 пойду — я суденца не найду,
 Хотя суденце найду — весельца не сыщу,
 Хотя весельце сыщу — я гребца не найму,
 Хоть гребца я найму — Волга-речка протечет,
 А меня младшеньку вниз по реке понесет»⁵¹.

Так же выразителен прием повторений, связанных причинной связью или противопоставлением. Каждое повторение, как правило, завершается итогом, в котором суммируются размышления, оценочные суждения, сомнения и все сложные психологические состояния героев, завершая повествование.

В одной из сцен свадебного обряда, происходящих в доме мужа, совершается обычай одаривания молодой женой подарками новых родных. Она должна была еще невесткой заранее заготовить эти дары собственным рукоделием. При этом демонстрировалось мастерство молодой женщины. Здесь же она должна была показать и свою почитительность и любовь к родителям мужа и всем его родным. В вариантах этой песни то выражается требуемое обрядом любовное к ним чувство, то недовольство и подлинное отношение к людям, недоброжелательно принявшим невестку.

Ох, ты ларчик, мой ларчик!
 Ой ряди, ряди!
 Окованый ларь, приданый!
 Ой ряди, ряди!
 Я не в год тебя накопила,
 Я не два сподобляла.
 Как пришла воля божья,
 И я в час раздарила:
 И я свекру — порточки,
 А свекрови — сорочку,

Деверьям — по платочку,
 А золовке-голубке —
 Из русой косы ленту,
 Ты красуйся, золовка,
 Ты красуйся, голубка,
 В моей алой во ленте.
 Тебе не год годовати,
 Тебе не два красоватись,
 Одну недельку гостити.

(Кир., 337)

В некоторых вариантах больше доброжелательства молодой женщины к новым родным. Золовке, например, она говорит:

Ты красуйся, сестрица,
 Как я красовалась,
 Все село любовалось.

(Шейн, 1523)

В других вариантах перечисление даров сопровождается противоречивыми чувствами дарительницы.

...Уж я год тя копила,
Я другой наполняла,
Я третий 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,
Им не в честь, им не в радость
И не в доброе слово...

(Кир., 47)

Есть песни о дарах, совсем лишенные иносказаний и символической образности. Душевные состояния всех персонажей показаны без всяких условностей и прикрас. В них много реального в изображении обстановки и действий. То же можно сказать о группе песен, посвященных сцене расплетения косы и о песнях-раздумьях невесты, как она сумеет приладиться к семье мужа. В них главным было выражение чувств невестки, ее отношения к новым родственникам, ожидаемых ответных чувств. Взаимоотношения в песнях обнажаются со всею ясностью.

В первоначальных вариантах песен о дарах обстановка рисовалась вполне благополучной и даже празднично-торжественной. В описании даров были сказочно-фантастические черты. Искренних чувств в таких песнях не было показано. Песня подчинялась обрядовой условности. В поздних вариантах, получивших гораздо большее распространение, нарушается общая радостно торжественная настроенность. Иногда в одном тексте сталкиваются противоречивые чувства и эмоции: радостная праздничность и горестные размышления невестки.

Грустное чувство утраты девичества и воли передается в многократных повторениях, нагнетающих чувство безысходности героини при обнаружении будущего положения в новой семье. В одном варианте молодая женщина сожалеет, что ей приходится одарить не своих родных. В других — говорится о том, что свекор и свекровь ее сами отдаривают: свекор — лисьей шубой, свекровь — цветным платьем. Но

Лисья шуба мне удóлена,
Цветно платье укорóчено.

(Шейн, 2371)

Впору пришелся только «золот перстень», подаренный женихом. Тон песни диссонирует с торжественностью обрядового акта раздачи подарков. Невестка не видит любовного к

себе отношения. Символические образы: удлиненная шуба и укороченное платье, т. е. подарки не по душе, негодные, говорят о холодности и равнодушии в отношении к невестке. Наконец, немало таких текстов, где героиня не может скрыть прямого недовольства родными мужа, возмущена их жадностью и недоброжелательством.

Домостроевские устои большой семьи и общежития уже не имеют никаких прикрас, обязательных для обрядового фольклора. Они даны в полном соответствии с действительностью, как патриархальный ад. Подлинные чувства обнажены и усилены многократным повторением. Постоянное общее место песенной лирики «ножки с подходом, ручки с подносом, уста с приговором» здесь не воспринимается как штамп, но создает зрительное впечатление и эмоционально воздействует. Неоднократное повторение: «Им не в честь, и не в радость, и не в доброе слово» держит слушателя в единой безрадостной тональности. Одни и те же последовательно сменяющиеся действия песни сосредотачивают внимание на тяжелом, тревожном состоянии молодой женщины. Время замкнуто в моменте конфликта с членами новой семьи. Не достигнув высокой эмоциональности личного чувства, песня вступила в противоречие с ритуальной парадностью и обрядовой условностью.

Освободившись от обрядовой обязательности, содержание невольно помогало разрушению того канона, в условиях которого оно только и могло существовать.

Свадебные лирические песни отличаются от аграрно-обрядовых и от хороводных как произведения в полном смысле лирические, т. е. посвященные прежде всего показу внутреннего мира человека. Они, несомненно, гораздо более позднего происхождения, чем календарно-обрядовые и хороводные. В них нет отражений тотемных представлений и культовых реликтов. В то же время их поэтическая структура изобилует иносказательными художественными приемами (символика, лестница чувств, детализация быта и действующих лиц, повторения смыслового характера и т. д.), сложившимися в целостную поэтическую систему гораздо более позднего времени, чем поэтика произведений календарных. Богатство и разнообразие художественного строя свадебных песен поразительны. Они оказали решающее воздействие на песни не-обрядовые, особенно женские песни семейной тематики. Работы А. А. Потебни и А. Н. Веселовского, посвященные исторической поэтике, построены главным образом на образ-

цах свадебной лирики. Известные нам тексты преимущественно связаны с обрядовым действием и почти всегда отражают моменты самого обряда или непосредственно им продиктованы.

По-видимому, довольно рано условный стиль, зашифровывающий содержание, стал нарушаться внедрением реалистических элементов, утверждая новые закономерности в свадебном песнетворчестве. Но в таком изменении жанра редко могли обнаруживаться художественные достижения. Чаще нарушение власти обряда, требования условности стиля и не договоренности содержания приводило к художественным утратам, разрушению поэтической системы.

II. НЕОБРЯДОВАЯ ЛИРИКА

Необрядовые песни составляют самую многочисленную группу в народной песенной лирике, к тому же они разнообразнее по содержанию и поэтическим формам. Их классификация представляет большую трудность, чем песен свадебных и календарно-аграрных. Все они (если не считать сатирических, шуточных и плясовых) функционально не различаются, выполняя только эстетическое назначение. Н. П. Колпакова, как уже было сказано, предложила их разделить на протяжные и частые, относя во вторую группу плясовые, шуточные и некоторые сатирические. Такое распределение удобно и верно. Оно не расходится с традиционным и в настоящее время принято всеми.

Протяжные песни распадаются в классификации исследовательницы на повествовательные и песни-раздумья. Это деление основано на разных принципах: по наличию сюжета (повествовательные) и по наличию большей эмоциональности (песни-раздумья). Но разделительную черту найти и обнаружить в этих категориях не так легко. Раздумье содержится во всех лирических песнях, в том числе и в повествовательных, также и элементы сюжета обычны в песнях-раздумьях, если не иметь в виду неполные отрывочные тексты, каких, например, в сборнике А. И. Соболевского приводится очень много. Н. П. Колпакова так различает намеченные ею группы: «Лирическая повествовательная песня спокойнее, грустнее и задушевнее по тону, сюжеты ее в основном менее трагичны, обрисованы менее четко и зачастую обрываются без завершения; внутренних драматических конфликтов очень часто нет совсем, характеры и типы героев никак не инди-

видуализированы». О песнях же раздумьях говорится: «В них преобладает эмоциональный элемент, а сюжет... совершенно отсутствует». «Они имеют характер интимных высказываний, раздумий, жалоб, воспоминаний». Выявить жанровые различия по этим описаниям довольно трудно. Существенным признаком остается только наличие или отсутствие сюжета или сюжетной ситуации¹.

Для определения жанра важно учитывать специфику содержания, героев, способ выражения эмоций и поэтическую структуру. В названных же жанрах, как они охарактеризованы Н. П. Колпаковой, эти отличия не учитываются. Трудно согласиться с мнением автора, что сюжеты повествовательных песен менее трагичны. Достаточно вспомнить такие вещи, как: «Иванушка», «Подуй, погодушка», «Не вечерняя заря», «Горы» и многие, многие другие. Драматический конфликт в них четко обозначен. Очень спорно также положение, будто сюжет в повествовательных песнях часто остается незавершенным. Скорее это можно отнести ко второй группе, т. е. к песням-раздумьям. Различия же намеченных Н. П. Колпаковой групп сводятся главным образом к тому, что в повествовательных песнях психологическое содержание часто остается в подтексте, в то время как в песнях-раздумьях оно выражено открыто и занимает основную часть произведения. Главное же — четкой грани в намеченных группах нет.

Совсем другое распределение необрядовой лирики предложила В. И. Еремина², разделившая все необрядовые песни на две группы: исторически не связанные с движением и исторически связанные с движением. К первой группе она относит: 1) классическую крестьянскую лирику, 2) песни литературного стихосложения; песни рабочих. Во второй группе она числит: 1) песни хороводные, 2) трудовые и 3) шаговые. В этой классификации нет единого принципа деления. К фольклорной лирике нельзя относить песни литературного стихосложения, как и большинство песен рабочих, очень часто являющихся произведениями литературными. Некоторые группы в классификации В. И. Ереминой слишком малочисленны, например, песни трудовые, шаговые; другие, наоборот, слишком велики, например классическая крестьянская лирика.

Исследователь совсем не учитывает содержания. Разумеется, в определении жанра тематика может не играть первой роли, однако и отбрасывать ее нельзя.

Думается, что совершенно прав В. Я. Пропп, когда говорит, что не следует избегать дробных делений. К жанрам необрядовой лирики это замечание должно относиться в первую очередь. Самая обширная и богатая по содержанию область песенного фольклора — лирика необрядовая слишком неоднородна по своему составу и требует своей классификации. В. Я. Пропп предлагает делить необрядовые песни по социальному признаку их создателей и героев на песни крестьян, песни крестьян, оторвавшихся от сельскохозяйственного труда, т. е. солдатские, разбойничьи, ямщицкие, песни рабочих. В каждой категории он считает необходимым выделить и более мелкие группы³.

Нам представляется, что нельзя игнорировать при классификации деление по половозрастному принципу. Выделение в особую группу детских песен ни у кого не вызывает сомнений. Также и различие песен женских и мужских очевидно. Если такое деление не принимается, то все же рекрутские, солдатские, удалые и другие обычно исследуются как произведения особой категории. Стоит прислушаться к очень важному суждению А. А. Потебни при решении вопроса о классификации песен. Он говорит о различии мужских и женских песен по тематике и по художественной конструкции. «Женщина преимущественно хранительница обрядов и поверьев давно застывшего и уже непонятного язычества. Оттого связь с языком и символом, характеризующие женские песни, встречаются в мужских гораздо в меньшей степени. Символизм находится в обратном отношении к силе посторонних влияний». «Вообще, — говорит А. А. Потебня, — мысль мужчины шире, подвижнее, изменчивее, в силу новых, входящих в нее стихий, чем мысль женщины, заключенной в кругу медленно изменяющегося домашнего быта, более близкой к природе и неподвижному разнообразию ее явлений»⁴. Думается, что мысль А. А. Потебни бесспорна, если иметь в виду фольклорные традиционные песни. Без литературных, без детских все протяжные делятся на женские и мужские песни.

Мы считаем наиболее приемлемым разделение необрядовых песен (не считая детских) на мужские и женские. В составе мужских песен целесообразна группировка по принципу тематическому и социальному. Песни же семейные и любовные бывают мужскими, но преимущественно женскими. В тех и других имеются определенные отличия. Любовными могут быть не только протяжные песни, но и частые,

но поэтическое оформление тех и других существенно различается. При разделении песен по тематическому признаку нельзя не учитывать и особенностей художественной системы в каждой группе и отличий в образах и в поэтическом языке.

Цельная и стройная поэтическая ткань свадебных песен была малоподвижна, все составные звенья ее структуры взаимосвязаны и взаимообусловлены. Необрядовая лирика восприняла эту организованность, подчинив ее новым задачам, новому содержанию. Сохранился главный художественный признак этой структуры — изображение внутреннего мира героя через окружающую внешнюю обстановку, его действия, столкновения и речи. Каждая песня строится как небольшое лирико-драматическое произведение.

Как и в свадебных песнях, сохраняется принцип показа действующих лиц и событий в обобщенном виде. Исчезает даже тот незначительный признак уточненности в облике героев, как обозначение имен. В необрядовой лирике герои по именам не называются. Добрый молодец, красная девица, рекрут, солдат, удалец-разбойник предстают не в обрядовой ситуации, а в обусловленности внешними обстоятельствами. Открыто их чувства не называются или рисуются скуппо, скорее даже только подразумеваются. Нельзя сказать, чтобы такой способ изображения внутреннего мира был менее выразителен. Содержание необрядовых песен менее зашифровано, чем свадебных, и оно понятней и проще для восприятия благодаря своей реалистичности.

Такой выразительный прием свадебных песен для раскрытия героем своих настроений, как «лестница чувств», в необрядовых теряет свое прежнее значение и нередко превращается в общее место, в штамп. Но все же сцепление художественных образов по принципу нисхождения от большего к меньшему получает выразительность в мужской лирике в изображении пространства, в центре которого находится герой. Этот поэтический способ правильнее уже назвать не «лестницей чувств», а «ступенчатым нисхождением образов», как его назвал Б. М. Соколов.

Сохраняется в необрядовых песнях и символическая образность, но характер ее иной. Картины и явления природы, соотношенные с жизнью человека, получают роль зачина, сообщающего последующему содержанию известный эмоциональный заряд. Символический зачин в большей мере теперь подчинен смыслу произведения.

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

Зачин связан только исходной ситуацией со всей последующей драмой, развивающейся самостоятельно и уже вне со-отношения с символом.

Покинул, душа моя, не надолго,
Не надолго времечко, на часочек,
Часочек, то кажется за денечек,
Денечек, то кажется за недельку,
Неделюшка кажется за годочек.⁵

Содержание песни много сложнее, чем эмоционально-смысловое значение зачина. Изменился и характер связи песенного сюжета с образом природы, утративший полностью или частично тот смысл, разъясняющий текст песни, какой несла в себе символическая образность свадебных песен. Сложнее и разнообразнее становится связь героя с объективным миром. Чаше появляются вещи, вовсе лишенные символических образов из жизни природы. На их место выдвигаются картины с бытовыми аксессуарами, окружающими человека и непосредственно с ним связанными. Лишь отдельные необрядовые песни (особенно женские) в начале сохраняют все же развернутый символический пейзаж, как и в свадебной лирике. По-видимому, изменение поэтики необрядовых песен, сравнительно со свадебными проходило не так медленно. В необрядовых песнях все, что было в подтексте свадебных, как бы высвобождается и включается в сюжетную ткань.

Наибольшей глубины и выразительности достигают песни, которые строятся как ряд драматических сцен, или отмеченные тенденцией к внешней изобразительности, динамичному повествованию, песни-диалоги.

В лирической песне повествование от одного лица легко может переключаться на рассказ от имени другого, так что бывает иногда непонятно, чьи слова поглощены речью другого и как бы им пересказаны. Только весь лирический контекст песни позволяет увидеть ее героя. Природа в протяжных повествовательных песнях может присутствовать не только в символических образах, но и просто как фон, на котором совершаются события. Во всяком случае символика в этих песнях не доминирует.

«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 речь намеком или удачным приношением. Самые отвлеченные понятия обрисовываются нередко по впечатлению и представляются в образе», — говорит Н. А. Добролюбов в статье «Замечания о слоге и мерности народного языка»⁶. Многие в этой характеристике можно отнести к языку и стилю народной лирической песни. В ней часты олицетворения отвлеченных понятий, например, «молодость», которую молодец «истаскал без времени», «воля» ушла от девушки и т. п.

Нынче воля миновалася,
С черной грязью перемешалася.

Этот олицетворенный образ предстает как самостоятельное действующее лицо: «Ушла воля вниз по Волге». Олицетворяются такие понятия, как «кручина-печаль великая», «талан-участь» и другие. Эти олицетворения совершенно не похожи на те, какие встречались в календарно-обрядовых песнях. Там олицетворялся праздник: коляда, Масленица, весна и т. д. В необрядовых песнях олицетворяются внутренние душевные переживания, психологические состояния героев, что свидетельствует лишний раз о лиризме этих произведений.

«Чем дальше в старину, — пишет Н. Ф. Сумцов, — тем обычнее и крепче вера в способность слова одним своим появлением производить то, что им означено. На такой вере основаны все поздравления и проклятия»⁷. Характерная для календарно-обрядовых и свадебных песен идеализация материального быта, особенно в песнях величальных, в необрядовых отступает перед реальным изображением.

Необрядовая лирика совсем не прибегает к такой идеализации, какая характерна для свадебной лирики. И все же в ней заметно постоянное стремление показать идеал крестьянской жизни. Тенденция эта свойственна и хороводным и свадебным песням. Так, например, рисуется идеал хозяйки и труженицы в хороводной песне.

...Уж мы станем учить, переучивать,
У нас будет ткаха,
У нас будет пряха,
Шелковица, полушелковица,
По воду хожайка,
Щей варей, хлеба печей.
Испечет — не сожжет,

Сварит — не прольет,
На стол принесет — поклонится,
Поклонится, не отвернется.

(Шейн. 385)

Идеальный образ женщины-хозяйки требует с точки зрения народа не только мастерства во всех делах, но воспитанности и такта в поведении и в отношении к окружающим.

В свадебных песнях идеализированные картины могли прерываться критически изображенною реальною жизнью. Например: едущая в золотой карете с вороными конями, молодыми кучерами в голубых кафтанах «девица зарученная, княгиня новобрачная» плачет, представив себе жизнь в замужестве. В ответ на обещанье мужа дать ей волю она отвечает, что ее «воля» сведется к тому, чтобы

Поутру рано вставати,
И огонь добывати,
И печь затопляти,
Щи-кашу варити,
Тебя, старого, кормити.

(Кир., 26)

Замечательная свадебная песня обнаруживает конфликт идеала с действительностью.

Во чистом поле беседочка серебряная.
Во той ли беседочке серебряной
Там 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 нейду».
Закручинился Егор, запечалился:
— Уж как мне будет жить, как жена кормить?
Молодая жена разговаривала:
«Не тужи, муженек, не печалуйся,
Ты бери-ка, муженек, твои золоты ключи,
Отпирай-ка ими окованы сундуки,
Да бери себе золоту казну».

Но муж рассуждает и действует по-крестьянски.

...У Егора жена не выучена,
Хоть и выучена, но не вышколена.
— Я учил да учил, целый день проучил.
Уж я той бы порой трои лапти сплел,
Я себе да жене, малым деточкам,
Малым деточкам по лапоточкам

(Кир., 37)

Песня шуточная. Идеализация быта, выраженная в же-

ланиях «госпожи», в ней противопоставлена той подлинной крестьянской участи, какая открывается в словах и действиях героя.

В необрядовой лирике идеализация в изображении жизни уже встречается реже. Но все же очень редко песня рисует убожества крестьянского быта: — ни курной закопченной избы, ни бедности утвари и одежды. Разве только в целях сатирических. «Об обыкновенном, будничном, о том, что ежедневно окружает человека, с точки зрения эстетики носителей фольклора рассказывать не стоит», — утверждал В. Я. Пропп⁸. И это действительно так. Песня верно изображает человеческие отношения. Это составляет ее главную тему. В изображении же бытовой обстановки необрядовая песня нередко отступает от жизненной правды. Мало говорит она и об ужасах крепостничества. Этой теме посвящен лишь особый разряд удалых песен, где трагедия народной жизни выражалась в обращенности к идеалу воли, свободы от помещичьего и всякого другого гнета.

В необрядовых песнях крестьянский быт представлен более праздничным и богатым, чем это было необходимо с точки зрения правдоподобия. Горница всегда с дубовым полом, кирпичной печью, с пуховыми подушками на тесовых кроватях с высокими изголовьями. Костюм героев всегда праздничный, нарядный. На женщинах башмачки, зеленые шали, тафтяные платки, сапожки со скобочками, шелковый платочек. Даже плетка — этот атрибут мужней власти — обязательно «шелковая». Новое время приносит новые черты быта, новые моды. Если в старых песнях милый дарит своей возлюбленной кокошник, то в новых (XIX в.) — розовую шляпу. На молодце же появляются калоши, шляпа с пером, «рантовые сапоги». Точности в этих указаниях, разумеется, искать нельзя. Идеальные черты домашней обстановки и одежды просто списываются с горожан.

В новых вариантах картины песенного быта легко заменяются более современными. Нередко они диссонируют с общим колоритом бытовых картин традиционных песен. В отдельных вариантах появляются совершенно реальные зарисовки. В песне «Выдала меня матушка далече замуж» дочь жалуется матери на дурное к ней отношение и на нищету в доме мужа.

«Дитятко, доченька, где цветно платье?

Где златы перстни, где тело бело?»

— Платье цветно на хлеб проела,

По щеке ударят — белилец убавят,
По другой ударят — другой убавят.

(Соб., т. 3, 45)

А герой мечтает о покупке хлеба-соли. Если же песня говорит о занятиях людей, то не отступает от истины. Девушки и женщины ставят и пекут хлебы, прядут при свете лучины, невестка по приказу свекрови идет по воду на реку, иногда разутая. Женщины ухаживают за скотом и птицей, моют платье, толкут, мелют, ткнут полотна. Мужчины пашут, сеют рожь, пшеницу, хмель, косят сено и выполняют все крестьянские работы.

Название «бытовые» нельзя понимать так, будто в задачу этой группы народных песен входит показ материального быта. Нет, они обращают внимание на духовный быт народа, моральные устои, взаимоотношения людей, их стремления и желания. Необрядовая песня рисует общественные и главным образом семейные отношения. Песенные сюжеты изменялись в сторону все большей реалистичности и отказа от условности. В противовес древнейшим жанрам — героическому эпосу, волшебным сказкам, свадебным песням жанр лирической необрядовой песни останавливает внимание не на выходящем из ряда вон событии, явлении или герое, но на том повседневном и обыденном, что составляет главное в существовании народа в определенную историческую эпоху. Формирование необрядовой лирики и активная ее жизнь относится к периоду феодализма и продолжается до второй половины XIX века.

Песня говорит о самом важном в жизни повседневной. Реальный взгляд народа на мир в необрядовой лирике помогает выявить отрицательные, а иногда и трагические моменты. Так женские семейные песни, рисуя вступление молодой женщины в большую семью мужа, нередко дышат глубоким отчаянием, а иногда и неприкрытой озлобленностью против мучителей — свекра и свекрови, других членов новой семьи. В этой-то группе женских песен возникает дерзкий и решительный протест против удушающего гнета.

«Русская крестьянская развитая лирика основывается на совершенно иных предпосылках и ином отношении к действительности, чем жанры эпические, и на иных приемах ее передачи. Предметом ее является реальный человек и его жизнь и эмоции. Если говорить, что в фольклоре нарастает реалистическое искусство, оно имеет свои корни не в эпике,

а в лирике»⁹, — считает В. Я. Пропп. Следует указать, что необрядовая лирика с ее сложной поэтической организацией сформировалась позднее, чем волшебная сказка или былина. Отличие лирической песни от былин и сказок ученый видит в следующем: 1) лирическая песня не скована 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 лирика не всегда пользуется прямыми высказываниями, а иногда 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»¹⁰. Он не характеризует каждый из выдвинутых признаков как абсолютный. Особенно важен его вывод: лирическая песня в своем развитии не остается неподвижной, а меняется с течением времени и притом значительно. В этом — объяснение различия в методе отражения действительности разными песенными жанрами или тематическими циклами. Следует, однако, не упускать из виду, что при всех различиях лирика во всех ее группах и циклах обладает и общими чертами, отличающими ее от жанров эпических и драматических. Но одними этими объединяющими лирические песни признаками объяснить специфику разных групп невозможно. Следует учесть различия внутри всего лирического рода необрядовых песен, объясняющиеся степенью традиционности, средой, в какой они слагались, различием источников, на каких они строились, 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 общения. В эпических жанрах внимание привлекается необычайностью изображенных событий и героев. В былине и 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, а также от обрядовой песни.

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...». 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».

«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»¹¹.

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 их бытие, что это обедняет ее содержание. И все же всю народную лирику, все ее виды и жанровые группы невозможно подвести под эту характеристику: заметно разнообразие не только в тематике и героях, но и в самом способе обобщения изображаемых явлений. Это будет видно при анализе песенных текстов.

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 древни, чем песни обрядовые и чем эпические героические. Каждый из этих жанров отражает различные ступени народного сознания. И если народная лирика почти совсем не рисует человеческих характеров, то былины изображают каждого богатыря, наделенного характером, хотя и проявленного лишь отдельными чертами. Различаются и песни обрядовые (свадебные) от необрядовых. В необрядовой лирике мы найдем некоторую индивидуализацию героев и обстоятельств жизни, не объясняемую только консервативностью поэтических форм.

Песни женские семейные отличаются от мужских. Женские лирические песни древнее и консервативнее по своим поэтическим формам, чем песни мужские. Многие из женских семейных песен представляют собой 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 сказать о песнях рекрутских. Песни удалые, по видимому, сложились тоже в XVI—XVII веках.

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. Однако нет оснований считать, что народная необрядовая песня овладевает реалистическим методом. В песнях показывается общее, но меньше рисуется субъективного и сложного. В них нет многосторонности в отражении действительности: только то, что является постоянным и закономерным в определенных социально-бытовых условиях.

В песне говорится о горе вдовы или страдании падчерицы, которую притесняет мачеха, жалобы женщины, которую не любит муж, гуляющий с другой и т. д. Чаще всего семейные женские песни говорят о тяжелом положении невестки, притесняемой свекром, свекровью или мужем и всеми домочадцами. Словом, песня изображает не определенную невестку, страдающую от тяжелых условий жизни, а невестку вообще, типичную крестьянку крепостного времени и типичные для нее страдания.

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, невеселая?
 «Отчего же мне, молодушке, веселой-то быть?»
 Свекор называет медведицею,
 Свекровь называет лютою змеей,
 Деверья называют доможилкою,
 Невестки называют расточихою.
 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,
 Расточиha, невестушки, то мышь в закроме,
 Щеголиха, золувушки, то утка на воде».

(Соб., т. 2, 589)

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 — расточиha, сосенка не зелена летом, когда ее жжет солнце, и т. д.

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, молодежи,
 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 провожала.

(Соб., т. 2, 607)

Реальные картины патриархальных взаимоотношений да- ны опять-таки в обобщении. Невестка не только перечисляет разнообразные и многочисленные работы, какие она должна выполнять в новой семье, но и характеризует эти обя-

занности как унижающие ее человеческую самостоятельность, подчеркивающие ее неравноправность и приниженность. Отчетливо выражено и авторское отношение к положению, невыносимому для молодой женщины.

В некоторых песнях обобщенные характеристики психологических состояний героев и их семейных взаимоотношений даются с помощью сравнений с явлениями реальными, бытовыми, чем достигается удивительная выразительность. Обобщение в таких случаях становится почти реалистическим. Обобщенно передается 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 традиционных песнях часто встречаются такие высказывания, которые в виде афористических, пословичных выражений определяют закономерность жизненных явлений.

Так в одной из хороводных песен героиня говорит 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, сестрица, за младшим мужем жить?»
- Мне за младшим жить — только плакаться!
- ...«Каково тебе, сестрица, за ровнею жить?»
- Мне за ровнею жить — только радоваться!

В трюичной песне высказывается мысль о жизни девушек:

Только у девушки к праздничку:
Семика да и Троица,
Третий батюшка Кузьма — Демьян.

Стилевая форма таких суждений может изменяться, смысл же их — подытожить и понять закономерности типичных и постоянных жизненных ситуаций — сохраняется. Песня не только обобщает факты жизни, но и дает им оценку. Постоянны пословично-афористические суждения и в свадебных песнях. И они также дают общую оценку жизненным явлениям.

Не гореть тебе, свече,
Против солнечного луча!

Уж не быть свекру против батюшки,
Уж не быть тебе, свекрови, лучше матушки!

(Кир., 269)

Невеста старается представить обычную обстановку и взаимоотношения в будущей семье мужа, тот «патриархальный ад», который так 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 величать¹³.

Картина так жива и выразительна, так верно схвачены черты подлинного быта, что представляется совершенно реалистической, хотя здесь показаны отношения только постоянные, типичные для каждой большой семьи.

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, звери лютые,
Без ветру сушат-крушат,
Без солнышка глаза пекут...
Чужая сторонushа

Без ветра сушит,
Чужой свекор-батюшка
Без плетки учит,
Чужая свекровь-матушка
Без вины журит¹⁴.

В замечательной необрядовой семейной песне «Полоса ль моя, да полосынька» заключение дано в виде двух пословичных формулировок, как бы исключающих друг друга. В первой выражено суждение матери, которая руководствуется домостроевскими 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 сказывать будет!

(Соб., т. 3, 61)

Жизнь героини противопоставляется общим закономерностям.

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!

(Соб., т. 2, 1)

И дальше говорится о том, что жизнь невестки 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 сердечный друг, да покинул.

(Соб., т. 5, 495)

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 бьется», отец плачет, «как ручьи бегут», молодая жена плачет, что «роса падает, роса утренняя».

Прекрасна обобщающая концовка известной песни «Не одна во поле дороженька пролегала». 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.

(Соб., т. 5, 460)

Некоторые обобщенные песенные формулы вошли в фонд пословиц. В. И. Даль в своем сборнике приводит такие пословицы в специальном разделе¹⁵. Но, к сожалению, наиболее типичных, ставших постоянным общим местом песен (например, о чужой стороне, о покорности невестки свекру 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».

Сжатые и емкие по смыслу афористические суждения раскрывают отношение песенных героев к жизненным установлениям, не только утверждая их правоту и вечность, но и предполагая возможность их пересмотра или неприятия.

Такое противоречие снимается сочувствием песни к героям, выражающим эти суждения.

В большинстве песен женской тематики речь идет об отношении невестки к родным мужа и об ее положении в чужой семье. Хороводные, свадебные и необрядовые женские песни решают эту важнейшую проблему для крестьянки эпохи крепостничества по-разному. В то же время во всех жанрах она предстает как узкосемейная и главным образом моральная проблема. Молодая, полная свежих сил героиня хоровода готова была посмеяться над возможными трудностями будущей супружеской жизни. Ее противопоставление девичьей воли неволе замужней молодки представляется в самом общем плане, как воли гулять. Свадебные песни, скованные обрядовою условностью, в разных сценах празднества судят о «чужой семье» в соответствии с программой ритуала: до отъезда в дом жениха — критически, во второй же половине обряда такая критика непозволительна. Вместе с тем обобщенное суждение о семейной жизни всегда подкрепляется параллельным показом явлений природы, что как бы утверждает незыблемость законов жизни. Но и в свадебных песнях уже отчетливо проявляется субъективное чувство, побеждая обрядовую условность. Если раньше в свадебной песне о раздате невесткой даров родным жениха она называла это «божьей волей», то в поздних вариантах — «разореньем».

Необрядовые женские семейные песни свободнее в изображении подлинных чувств героинь. Они отражают реальные драматические столкновения и нередко дышат резкой критикой семейного гнета и деспотизма. Человеческие отношения в семье сопоставляются не с явлениями природы, а характеризуются в зависимости от бытового окружения. Рядом с афористическими заключениями о вечных закономерностях жизни особенно выразительно звучит во многих текстах резкий голос протеста против постоянных и узаконенных норм поведения в семье. В широкоизвестной песне «Отдают молодую на чужую сторону» невестку очень недоброжелательно встречают в семье мужа. Свекор называет медведицею, свекровь называет лютою змеей, деверья — непряхой, золовки — неткахой; оговаривают и тетушки. Она же отвечает им еще более резко, стараясь не дать себя в обиду. Иногда невестка бросает вызов свекрови, заявляя: «я украдуся, нагуляюся, со милым дружкой перевидаюся», выражает личные чувства новыми для жанра словами,

Обращаясь к анализу протяжных песен-раздумий, Н. П. Колпакова характеризует их следующим образом: в них «нет ни завязки, ни развития действия, ни драматического конфликта; даются лишь отдельные описания и зарисовки... и передаются вызываемые ими впечатления и мысли. Такие песни обычно коротки, статичны и представляют собой как бы мгновенно зафиксированные отдельные картинки внутренней душевной жизни человека»¹⁶. Не все в этом описании бессюжетных песен точно. По-своему эти коротенькие песенки драматичны. Лирический герой (или героиня) раскрывают свои чувства после какого-то конфликта, пережитой драмы или волнующего события. Само потрясение не показано, но оно когда-то произошло. Об этом говорят приведенные автором в своей книге примеры. В песне «Ах ты, матушка ли весна, весна красненькая» размышления девушки вызваны тем, что она осиротела так же, как сиротой является и добрый молодец. То же самое следует сказать и о другой песне, приведенной Н. П. Колпаковой как типичный образец песни-раздумья. Подавленное состояние доброго молодца вызвано семейной драмой: про него пустила худую славу «плохая жена». Верно, что в центре внимания этой песни стоит не сама драма, а результат ее — печальное раздумье молодца. Все же в завязке есть событие, как и в каждой повествовательной песне. Первый же пример, приведенный Н. П. Колпаковой (песня «Дороженька»), нельзя отнести к произведениям бессюжетным, о чем позже придется сказать специально.

Если говорить о песнях, в содержании которых нет внешнего действия, то к таким текстам следовало бы отнести очень популярные в свое время «Ах ты, ноченька, ночка темная» и «Размолودчики, молودчики, вы, дружки мои». В песне «Ах ты, ноченька» грустная мелодия органично сочетается с образом темной осенней ночи.

Ах ты, ноченька, ночка темная,
Ах ты, темная, ночь осенняя!
С кем мне ноченьку ночевать будет,
С кем осеннюю коротать будет?
Нет ни батюшки, нет ни матушки;
Лишь один-то есть мил сердечный друг,
Да и тот со мной не в любви живет.

(Соб., т. 2, 463)

Но и в этой песне грусть девушки вызвана не только отсутствием родителей, но главным образом конфликтом с ми-

лым. Как это произошло и почему, песня умалчивает. Важно лишь то, что причина грустных размышлений есть, и эта причина очень серьезная. Образ темной осенней ночи вводит слушателя в строй чувств девушки, которой эту длинную ночь приходится коротать в тягостном раздумье. Образ ночи символичен и одновременно реален. Гнетущую тоску девушки, помимо жизненных обстоятельств, нагнала долгая темная ночь. Зачин совершенно отличается от символических вступлений свадебных песен. Отличие же песни «Ах ты, ноченька» от повествовательных заключается лишь в том, что все ее содержание сжато до предела. Недоговоренностей же в ней не больше, чем в песнях с развернутым повествованием.

Таким же образом построена и песня «Размолодчики, вы молодчики», чрезвычайно популярная в XIX веке. Геронья тоскует, так как уехал возлюбленный. Она бранит чужую дальнюю сторону, разлучившую с ним. Исходное событие также остается за текстом. Но оно есть, без него не могла бы состояться и вся песня.

Главное отличие песен-раздумий заключается не в отсутствии сюжета. Сюжет и в повествовательных песнях полностью не раскрыт, только как бы намечен. Многое остается додумать слушателю. Отличие коротких песен-раздумий от повествовательных заключается главным образом в языке, что сразу бросается в глаза. В подавляющем большинстве это песни любовной тематики. Уже с середины XVIII века они слагались под сильным влиянием литературы того времени. Этим народные любовные песни отличаются от остальных циклов фольклорной лирики.

Песни семейные, мужские и женские

Одна из лучших женских песен, которую одновременно можно назвать и семейной, и любовной,— это «Калинушка», или «Подуй, погодушка».

Калинушка с малинушкой лазоревый цвет.
Веселая беседушка, где батюшка пьет.
Он пьет, не пьет, за мной молодой шлет.
А я млада, младешенька замещкалася
За утками, за гусями, за лебедями,
За вольною за пташкою, за журушкою.
Ах, как журушка по берегу похаживает,

Ковыль траву шелковую пощипывает,
Ах, ключевой водицею захлебывает,
За реченьку, за быструю поглядывает.
За реченькой, за быструю четыре двора,
Во этих ли во двориках четыре кумы.
«Вы, кумушки, голубушки, подруженьки мои!
Кумитесь, любитесь, любите меня!
Пойдете во зеленый сад, возьмите меня,
Вы станете цветочки рвать, нарвите и мне,
Вы станете венки плести, сплетите и мне,
Пойдете вы на реченьку, возьмите меня,
Вы будете венки бросать, вы бросьте и мой.
Как все венки посверх воды, а мой потонул,
Как все дружки домой пришли, а мой не бывал»¹⁷.

Н. М. Лопатин считает эту песню самую распространенною в России. «Ее полный тихой, но глубокой грусти напев, в котором так и чудятся сдержанные рыдания, представляет типичнейший из наших протяжных напевов, а в своем содержании «Калинушка» — одна из лучших женских песен по красоте поэтических образов, по сердечности, которою она вся проникнута, передавая нам чувства девушки в решительный момент ее жизненной драмы, когда ее просватывают родители замуж»¹⁸.

Три связанные между собою картины с разновременными в них действиями позволяют слушателю мысленным взором постигнуть события не только настоящего, но проникнуть и в жизнь прошлую, а также задуматься о будущем, которое так тревожит девушку. Отец в веселой (точнее «смирненной») беседушке «пропивает» дочь и посылает за ней. Но она медлит. Обратившись к подругам, она просит их погадать и узнать, придет ли дружок, которого она ждет. Три действия, в которых девушка — главное действующее лицо, разновременны, но они воспринимаются во взаимной обусловленности и единой временной плоскости. И прошлое и будущее поглощено настоящим, легко различимым.

Расширен в песне и горизонт пространства. Героиня со своими горькими думами задерживается у реки. Стремясь оторваться от дома, где она подневольна, она рвется в свободный мир любящих ее подруг, ожидающих, как и она, своих милых. И время и пространство песни лирически заполнены.

В тексте всего три слова заключают в себе психологическое осмысление происходящего. Они обозначают внешние действия, но одновременно и внутреннее душевное состояние героини. Она сознательно «замешкалась», задержалась при-

ти на зов отца. Она просит подруг любить ее и погадать о ней. О ее грусти говорит конец песни, где сообщается, что друг «не пришел».

Символический зачин выполняет ту же роль, что и в свадебной лирике, создавая эмоциональный тон всему содержанию. Холодная погода раздувает цвет калины и малины — символ беззаботного девичества. Образы природы играют немалую роль и в основном содержании песни. Девушка показана в живых реальных связях с ней; природа «сочувствует» героине и действует с ней заодно, не откликаясь на зов, ей как бы передается авторское отношение к ней. Журушка «за реченьку, за быструю поглядывает», где живут подруженьки. От них-то и зависит исход событий. Мир природы наделен единой эмоциональной настроенностью сочувствия тоскующей девушке, отчужден от семейно-бытовой замкнутой среды, где идет «смирненная» беседа. Иносказательно-символическая часть песни сжата до трех стихов. За этот счет расширена событийно-психологическая, повествовательная часть. Все это существенно отличает необрядовую песню от свадебной на одну и ту же тему сватовства и страха перед невольным браком.

Недоговоренности в тексте вызвали не только его искажение, но и последующие противоречивые определения ее жанра. Песню иногда относили к свадебным.

Н. М. Лопатин признает «Калинушку» древней и типичной для настроений русского народа протяжной песней. Казалось бы, она так выразительна в содержании, что в ней нельзя ни прибавить, ни убавить, ни изменить ни одного слова. Действительно, когда встречаются варианты, отличающиеся от приведенного, они искажают смысл. Первоначальный же текст восстанавливается предположительно. По-видимому, «веселая беседушка» заменила первоначальное «смирненная беседушка», т. е. важная, серьезная; поскольку же угощались и вином, появилось определение «веселая». В некоторых немногих вариантах вместо «все дружки домой пришли» встречается «все мужья домой пришли», что может объясняться принадлежностью подобных текстов замужним певицам. Самое же большое изменение заключено в первых стихах: вместо «батюшка пьет» встречается «миленький пьет», и он-то будто бы шлет за девушкой. Из последних же стихов песни известно, что ее милый «не пришел». Текст песни совершенно испорчен.

Чем можно объяснить такое искажение? Возможно, что

здесь отразилось нарастание любовной темы в народно-песенном творчестве. В данном случае оно привело к искажению замечательного произведения народной лирики. Тенденцию развития текста песни «Калинушка» нельзя назвать типичной. Варьирование лирических произведений проходит обычно осмысленно. Текст же «Калинушки» вошел в общий поток механической перестройки из семейно-любовной в целиком любовную вопреки первоначальному смыслу. Возможно, что это произошло потому, что оригинальный текст отличался многими недоговоренностями. Наиболее же впечатляющей оказалась не сюжетная, а лирическая сторона песни, образ тоскующей героини. Эта часть песни не варьировалась.

Широко известна и песня «Земляничка-ягодка». Как и «Калинушка», она начинается с символического зачина, тоже очень небольшого, в три стиха. Но этот зачин подводит к пониманию центрального образа и необычности судьбы героини, заряжает слушателя особым сочувствием к девушке, укрывшейся под кусточком, земляничке-ягодке.

Земляничка-ягодка
На поляне выросла,
Под кусточком вызрела
Горожанка-девушка.

В городе родилась,
Во деревню выдана,
Не в покрытую избу,
Не в согласную семью;
Ни в кладу кладушечки,
Ни в столе краюшечки,
Ни в мошне полушечки...
Мимо моего двора
Тут в Орел город езда.
— Заезжай, мой батюшка,

Заезжай, родимый мой,
Посмотри моего житья,
Моего жития бедного!
Я надсела, батюшка,
Толкучи да мелючи,
И я по воду ходючи,
Бело платье моючи,
И я свинушек кличучи:
«И вы чух-чух, свинушки,
И вы чух, голубушки!».

(Соб., т. 3, 69)

В другом варианте, опубликованном также в XVIII веке, содержание песни значительно распространено за счет подробностей о взаимоотношениях членов семьи. Отец героини-горожанки повторяет зятю укоры, высказанные дочерью. Но и зять не остается в долгу. Он обвиняет жену в том, что она не справляется с крестьянскими женскими работами.

...Ах ты, зять мой, зятюшка, дорогой зять, ласковый!
У тебя, мой зятюшка, ни уса, ни бороды,
Ни уса, ни бороды, ни в гумне кладушечки,
Ни в гумне кладушечки, ни в столе краюшечки,

Ни в stole краюшечки, ни в мошне полушечки!
— Ах ты, тесть мой батюшка, ах ты, тесть мой ласковый!
Что твоя дочь умная, что твоя разумная,
Как поставила красна,— уж девятая весна,
Уж девятая весна, уж десятая зима,
Что приножки под лавкою заросли муравкою!

(Соб., т. 3. 70)

Несогласие в семье вызвано не столкновениями нравственного характера, но социальной рознью. Девушка-горожанка «выросла на посадe». Она не обучена крестьянскому искусству тканья полотна. Отец же обвиняет зятя в бесхозяйственности, следовательно, и бедности. Невольный брак привел к драме. Показательно, что песня поддерживает не мужа, а жену, которая оказалась в более безвыходном положении. Это сочувствие заметно по символическому зачину. Героиня — «земляничка-ягодка», выросшая в укрытии от всех бедствий, но попавшая в беду.

Песню «Земляничка-ягодка» привел в «Снегурочке» А. Н. Островский. Из народного текста использовано только иносказательное начало, получившее свободное развитие.

Земляничка-ягодка
Под кусточком выросла.
Сиротинка-девушка
На горе родилася.

Островский разработал только символическое вступление, составляющее главное лирическое содержание песни, исключив конкретно-бытовую событийную сторону. Драматург использовал только часть текста, соответственно замыслу весенней сказки. Изменив текст, он не отступил от традиций фольклора. Его метод трансформации прямо противоположен тому, как изменялись народные варианты, стремясь усилить драматизм за счет внесения новых бытовых сцен.

Было бы ошибочно полагать, что народная необрядовая песня полностью отказывается от символической образности. Если же иметь в виду песни женские, то в них много еще сохраняется элементов из структурных принципов свадебной лирики. Приведем пример широкопопулярной песни.

Ивушка, ивушка, зеленая моя!
Что же ты, ивушка, не зелена стоишь?
Или те, ивушку, солнышком печет,
Солнышком печет, частым дождичком сечет,
Под корешок ключева вода течет?
Ехали дворяне из Новагорода,
Срубили ивушку под самый корешок.

Начали ивушку потесывати,
 Вытесали из ивушки два весла.
 Два весла, третью лодочку;
 Сели они в лодочку, поехали домой.
 Наши приехали, здорово ли живешь?
 Взяли, подхватили красну девицу-душу;
 Стали они девушку спрашивати:
 «Девица, девица, красавица моя!
 Что же ты, девушка, невесела сидишь?
 Али ты, красная, думаешь о чем?»
 — Как же мне, девице, веселой быть,
 Веселой быть, еще радостной?
 Что это у батюшки повыдуманно,
 У родимой матушки повыгадано:
 Меньшую сестру наперед замуж дают!
 Меньшая сестра чем же лучше меня,
 Лучше меня, али вежливее?
 Меньшая сестра ведь ни ткать, ни прясть,
 Ни ткать, ни прясть, только по воду ходить,
 По воду ходить, со горы ведра катиты!
 Качу я, покачу со горы ведра;
 Станьте вы, ведерочки, полным полны,
 Полным полны, со краям ровны!

(Соб., т. 2, 37)

Девушка грустит. Ее обидели родители, отдав замуж не ее, а младшую сестру. Героиня песни восприняла как позор для себя нарушение издавна принятого обычая. Возникает ряд умолчаний в тексте. Почему так поступили родители? Это им было выгодно? А может быть, младшая дочь их любимица и потому родители выдали ее замуж за лучшего и более достойного жениха. Старшей же это обидно, так как она считает себя лучшей хозяйкой и мастерицей в крестьянской работе. Так можно предполагать. Песня же не дает ответа на недоуменные вопросы. Внимание в ней останавливается только на удрученном состоянии героини, ее переживаниях.

Недосказанность привела к появлению новых вариантов, осложняющих сюжет. Так, выступает новый персонаж — жених или муж песенной героини. Он недоволен тем, что она невесела, в то время как он сватался к ней по всем правилам обычая.

Что же ты, девушка, невесело сидишь?
 Я ведь тебя, девушка, не силой взял,
 Свата посылал, свату кланялся,
 Спину гнул да кафтан изорвал,
 Складница вина на столе стояла...

— (Соб., т. 2, 38)

Великолепная картина сватовства бедного жениха не изменяет в песне ее главного лирического содержания — печали обиженной героини. Это общее настроение задано символическим вступлением в виде развернутой картины стоящей у воды ивушки, которую печет солнце и сечет частый дождь. Этот зачин присутствует обязательно во всех вариантах.

В другом варианте высказывается предположение: девушка грустна потому, что вспоминает милого друга. Но кто он? Не тот ли жених, за которого отдали младшую сестру? Неизвестно.

Что же ты, девица, невесело сидишь?
Али ты, красавица, тужишь о чем?
Али сердце ноет по дружке милом?

(Соб., т. 2, 39)

В этом варианте открыто выражено авторское желание успокоить песенную героиню. В заключительном аккорде звучит сочувственный голос, утешающий и ивушку и девушку.

Ивушка, ивушка, на воле расти;
Красавица девица, не плачь, не тужи!
Не срубят ивушку под самый корешок,
Не разлюбят девушку миленький дружок!

Нельзя сказать, чтобы подобное усиление символики могло увеличить эмоциональную экспрессивность произведения. Добавление не было подготовлено предшествующим содержанием и оказалось как бы авторской реакцией на первичный слишком драматичный текст. Лучшим все же остается первоначальный, — самый лиричный и выразительный, несмотря на неясность в сюжете.

Необрядовые песни часто совсем лишены символики и инносказательных зачинов. Приведем песню, образы которой использованы в опере «Хованщина».

Исходила, младенька, все луга и болота,
Все луга и болота, все сennie покосы.
Пристигала, младеньку, меня темная ночька.
Ах, ахти горевати, где мне ночь коротати?
Мне на ум-то запало про родного братца.
Уж я стук под окошко, уж я бряк во колючко:
«Дома ль, дома ли, братец, дома ль, белый голубчик?»
— Дома, дома, сестрица, дома, бела голубка,—
«Ты укрой меня, братец, да от темные ночи,
Что от темные ночи и от лютого зверя».

— Ах, сестрица, голубка, да светлая ноченька,
Светлая ноченька и своя ли семейка.—
Выходила невестка, выходила злодейка,
Выпускала собаки, все собаки лихие.
«А сю-сю, вы схватите, а ту-ту, разорвите,
Чтобы эта-да гостя не почасту ходила,
Не по часту ходила, не по долгу гостила!
Как пошла-то сестрица, залилася слезами.

(Соб., т. 3, 223)

Семейная драма, показанная в этой песне, встречается и в других песенных сюжетах, так как характерна для дореволюционной крестьянской семьи. Женщина, выданная замуж, была для своих родных уже «отрезанный ломоть» и не встречала в родном доме приветов и ласки. Разные варианты по-разному объясняют отношения родственников. Вариант Н. И. Новикова 1780 года показывает, что брат был готов принять сестру, как дорогую гостью. Но невестка ее гонит.

...Собиралася сестрица
Ко родному братцу в гости.

Уж как брат глядит в окошко,
А невестка во другое.
Уж как братец-от тут молвит:
«Дорогая гостя едет».
А невестушка-от молвит:
«Уж как чорт это — не гостя».

Из иной избы-то кошка!
Уж как эта бы да гостя
Хоть бы весь век не бывала,
И двора б моего не знала,
Ко двору б следа не клала!»

Невестка натравливает собак.

Как пошла-де су сестрица
И слезами залилася,
Во словах речь говорила:
«Пропади, моя сторонка,
Зарасти, моя дорожка,
Что травую полыньейю,

И цветами пустоцветом!
Ты прости, прости, мой братец!
Уж как дай же, боже, братец,
Хоть бы век мне не бывати
И двора б твоего не знати,
Ко двору следа не класти!»

(Соб., т. 3, 222)

В одном из вариантов брат сначала отказывается впустить сестру, отговариваясь:

«Ах, сестрица, голубка, да светелка маленька,
Да светелка маленька и своя ли семейка!»

Но, когда невестка напускает на неудачную гостью собак, он пытается сестру воротить:

Догонял ее братец, догонял ли голубчик:
«Воротися, сестрица, воротися, голубка!»
Как пошла-то сестрица, залилася слезами...

(Соб., т. 3, 224)

Только в одном варианте есть символическое введение:

Как клонила калина
К светлой ягоде-малине.
Собиралася сестрица
Ко родному братцу в гости.

Символический образ начала песни сугубо условен, он взят не из жизни природы, а построен на созвучии слов. Он не похож на традиционные задачи и в данной песне только мешает трагическому началу. В музыкальной трактовке великого русского композитора М. П. Мусоргского в его «Хованщине» она оказывает потрясающее действие на слушателей. Начинается эта песня, как и в народных вариантах, с образа замученной в дороге девушки: «Исходила младешенька все луга и болота». Соответственно теме оперы главная часть народного текста песни совсем отброшена. В музыкальной драме Мусоргского раскрывается другая коллизия, и другой масштаб событий, и более сложные переживания героини. Все же нельзя не обратить внимания на то, как вступление песни органично вписалось в арию Марфы.

В мужской лирике песен семейной тематики значительно меньше, чем в женской. По содержанию и жанровой принадлежности они несколько различаются. В мужских песнях семейная тема шире по социальному звучанию. В ней рисуются семейные отношения, возможные только в эпоху крепостничества. Возможно, что эта историческая определенность способствовала утрате интереса к таким песням в позднейшее время.

Известен цикл песен о муже-недоростке. В хороводных игровых женатый поневоле муж-подросток осмеивается женой. В мужских необрядовых несчастный малолеток бросает «худую жену». Приведем хороводную песню в записи XVIII века.

Недоноска меня матушка родила,
Недоростка меня матушка женила,
Молодая-то жена не влюбила,
Заманила недоростка по малину,
Привязала недоростка ко березке,
И неделюшку нейдет и не гуляет,
На другую-то неделку загуляла,
«Ты здорово ли, мужирушко, жируешь?»
— Уж како это, жена, жированье,
Мне комарики все ножки проточили,
Мне еловая кора приглодалась,
Мне болотная водница припила.—
«Ты отпустишь ли, мужирушко, меня в гости?»

- Государыня жена, хотя в Мѡскве. —
 «Ты на дочку, на другую, иль на третью?»
 — Государыня жена, хоть на недельку. —
 «И ты встретишь ли, мужирушко, меня в дворе?»
 — Государыня жена, хотя в поле. —
 «Ты поклонись ль, мужирушко, мне в пояс?»
 — Государыня жена, хотя в землю.¹⁹

Одновременно пение сопровождалось игровым действием, соответствующим ее содержанию. В. И. Чернышев так характеризует ее: «В этой игре выходят парень и девушка. Девушка платок повесит на него и отойдет: это значит привязала к березе и ушла и т. д.»²⁰.

П. В. Шейн, печатая вариант этой песни, делает такое примечание: «Жена, недовольная своим мужем-недоростком, подвергает его в лесу жестокой пытке, чем и вымучивает у него для себя полную волю».

В вариантах встречаются попытки дать объяснение причины такого неравного по возрасту брака. Иногда брак был совершен по воле матери.

Недоноском меня матушка спородила,
 Недоростком сложенила,
 Взяла женушку-переростку.
 Назвала жена мужа негодеям,
 Начала жена мужа колотити,
 По три утра без хлеба морити:
 Уж ты малёньким не родися,
 Уж ты глупеньким не женися.

(Соб., т. 3, 558)

Как видно, мать руководствовалась желанием заполнить в дом взрослую работницу. В других вариантах малолетний жених сам выбирает себе жену, самую лучшую из девушек.

Уж я взял жену молодую,
 Во саду ли вишенку наливную.

(Соб., т. 3, 554)

Но и эта жена поступила с ним так же. Только в некоторых вариантах муж оказывается способен сам постоять за себя и расправиться с женой.

...Отвязала жена мужа от березы.
 Уж как начал муж жену толочити,
 По пенью, по коренью волочити.
 Назвала жена мужа Филаретом:
 Филарет, Филарет, пойдем вместе,
 Пойдем вместе, станем жить хорошеенько!

(Соб., т. 3, 558)

Можно себе представить, сколько веселья и смеха участникам и зрителям доставляло исполнение таких хороводных песен, отражающих факты подлинной жизни. Но эти факты исчезли со временем, и песни стали забываться. Песня о муже-недоростке рано потеряла игровое значение и стала исполняться как семейно-бытовая необрядовая. В сборнике А. И. Соболевского только к одному тексту из одиннадцати дано примечание: «круговая», т. е. хороводная. Остальные названы так, как их обозначили собиратели: «беседная», «посиделочная», «вечериночная», «семейно-бытовая». В сборнике П. В. Киреевского она также помещена среди необрядовых.

В хороводной песне освещено завоевание женой превосходства над мужем, осмеяние и унижение его. Песня полна молодого задора и веры девушек, играющих в хороводе, в удачу предстоящего замужества. Все, что было в желании молодки, представлялось как действительное.

Среди произведений А. С. Пушкина известен фрагмент о муже-недоростке. Стилистически он почти полностью совпадает с народной песней, но изложен он как произведение вполне серьезное.

Уродился я бедный недоносок,
С глупых лет брожу я сиротой.
Недорослем меня бедного женили,
Новая семья не полюбила,
Сударыня-жена не приласкала...

В этом отрывке дано как бы вступление к песне с конспективным изложением ее содержания. Как видно, Пушкину была известна хороводная песня. Но интересовала его жизненная сторона вопроса. Достаточно вспомнить рассказ о замужестве няни Татьяны в романе «Евгений Онегин».

...Мой Ваня
Моложе был меня, мой свет,
А было мне тринадцать лет.

В черновике же XVIII строфы третьей главы поэт дал примечание: «Кто-то спрашивал у старухи: по страсти ли, бабушка, вышла ты замуж? — По страсти, родимый, отвечала она, — приказчик и староста обещались меня до полусмерти прибить. — В старину свадьбы, как и суды, обыкновенно были пристрастны». В «Истории села Горюхина» поэт снова говорит о неравных браках и их пагубных последствиях. «Мужчины женивались обыкновенно на 13-м году на деви-

цах 20-летних. Жены били своих мужей в течение четырех или пяти лет. После чего мужья начинали бить жен; и таким образом оба пола имели свое время власти, и равно-весие было соблюдено».

В 1833 году в «Путешествии из Москвы в Петербург» Пушкин посвящает этой проблеме целую главу «Браки». Он обращает специальное внимание на браки поневоле, браки не по возрасту и семейные драмы по этим причинам.

«Радищев в главе «Черная грязь» говорит о браках поневоле и горько порицает самовластие господ и потворство градодержателей... Вообще несчастье жизни семейственной есть отличительная черта во нравах русского народа. Шлюсь на русские песни: обыкновенное их содержание — или жалобы красавицы, выданной замуж насильно, или упреки молодого мужа постылой жене. Свадебные песни наши унылы, как вой похоронный». В веселой песне поэт увидел отражение подлинной действительности. На народную песню он смотрел как на выражение народного мнения. Он сам слышал песню и записал песню о муже-недоростке.

Уродился я несчастлив, бесталанлив;
Приневолили меня, малешенька женили;
Молода была жена, я глупенек,
Стал я молодцем, — жена стала старенька.
Полюбилась мне молодка молодая,
Иссушила мое сердце ретивое.
Как вечер меня молодка огорчила,
Мне несносную насмешку насмеяла:
— Отступися, — мне сказала, — отвяжися,
У тебя своя жена, с ней и целуйся! —
Во бору ли, во сыром ли, стук-треск:
Бурлачки сосну подрубливают;
Подрубливают, поваливают;
Из сыра бору по лугу волокут.
По крутому бережку покатывают.
Середь лодочки устанавливают,
Тонкий парус навешивают,
Уплывают вниз по Волге по реке.
— Вы постойте, добры молодцы, погодите,
Вы с собой меня возьмите, посадите,
Разлучите с опостылой со женою²¹.

Песня вызвала длительные споры о ее происхождении: принадлежит ли она народу и была записана Пушкиным, или поэт создал ее сам по мотивам фольклорных песен. Некоторые сомнения в принадлежности народу записанных песен вызвал он сам, сопроводив переданные П. В. Киреевскому материалы словами: «Там есть одна моя, угадайте»²². В

пушкинской песне «Уродился я, несчастлив, бесталанлив» кажутся подозрительными строки о разладе молодца с возлюбленной. Нефольклорны некоторые слова и обороты в стихах 7, 8, 9, 10 и 11. Первые же шесть стихов песни по стилю близки к фольклору, но смысл их слишком уточнен и объяснен, что скорее взято из жизни, чем из песни. Возможно, что Пушкин записал текст спустя некоторое время после того, как ее слышал, и потому записал неточно. Эпизод неудачной женитьбы в начале сюжета он мог снабдить некоторыми уточняющими деталями.

В фольклоре существует целый жанрово-тематический цикл песен и баллад о разладе мужа с женой. Причины несоответствия супружеской пары указываются разные: или разница возраста, или имущественное положение неодинаково, или насильный брак не по любви, или тяжелый характер одного из супругов. Второй общий для данного цикла мотив — отъезд одного из них за море. Сюда присоединяется эпизод специальной постройки корабля. В подавляющем большинстве текстов уезжает муж. Так попыткой уехать заканчивается пушкинская песня «Уродился я несчастлив, бесталанлив». В балладе «Молодец и худая жена» герой все же возвращается домой, где находит жену — хорошую хозяйку и двух подросших сыновей.

В балладе, которая обычно называется «Муж возвращается к жене», отъезд доброго молодца за море объясняется тем, что он гуляка. Мотив о недоростке отсутствует. Все же известен один текст, в содержании которого муж назван недоростком, почему его и не взлюбила жена.

Не кукушка во поле кукует,
Молодец удалой горе все горюет;
«Меня матушка на горе родила,
Малолетнего меня оженела.
Молодая жена меня не взлюбила,
На постелюшку меня не пустила,
Белу рученьку мою изломала,
Недоростком меня называла.
Я пойду с горя за сине море,
Проживу, молодец, там я шесть годочков.
Ну приеду домой, дома не узнают,
Молодым удальцом меня величают»
— Ты откуль же, откуль, молодец-детинка?
«Я пошел за море женин недоросток,
Уж я жил шесть годочков горькой сиротинкой,
Ну вернулся сюда удалым детинной».

(Шейн, 864)

Песня представляет собою удачную контаминацию мужской необрядовой семейной песни о муже-недоростке с балладой о возвращающемся домой муже. Часть балладных мотивов в ней сокращена. Весь сюжет сжат. По жанру это скорее лирическая песня, а не баллада. В ней дан один эпизод о «несчастьях жизни семейственной». Вряд ли Пушкину была известна эта версия о муже-недоростке, как осталось ему, по-видимому, неизвестна и баллада о молодце, возвращающемся к жене.

Пушкин записал песню о том, как муж отсылает опостылевшую жену за море. Эта песня была широко известна в народе по устойчивому во всех вариантах началу: «Ах ты, молодость, моя молодость, Не видал я, когда ты прошла, Живучи с женой не с корыстной!» Молодец жалуется, что жену невозможно ни продать, ни променять ни братцу, ни товарищу.

Я пойду ли сам крутым бережком,
Я найму ль себе новых плотничков,
Новых плотничков, корабельщиков,
Я сострою нов тесов корабль
О двенадцати тонких парусах,
Тонких белых полотняных.
Я спущу ли корабль за сине море.
Посажу ли жену свою барыню,
Отпущу ли жену в свою сторону...²³.

Но молодец все же жалеет жену и зовет ее обратно. Однако жена отказывается вернуться.

Песня очень популярна, известна в мало меняющихся вариантах. С песней Пушкина она сходна сюжетом о постылой жене и отъезде за море, но не мужа, а жены. В композиционном отношении песни «Уродился я несчастлив, бесталанлив» и «Ах ты, молодость, моя молодость» сближаются центральным мотивом постройки корабля и отъезда за море. Возможно, что поэтическая формула постройки корабля, как общее место песен о расставанье с нелюбимой женой, могло быть взято Пушкиным из фольклорного фонда, если такая контаминация не была совершена самим народом.

В народном бытовании песенная тема о муже-недоростке имела сложную и своеобразную судьбу. Кроме хороводной, известна была серьезная мужская песня на ту же тему. Содержание ее решительно отличалось от игровой хороводной.

Что ты, Ванюшка, невесел,
Буйну голову повесил,
Черной шляпой призакрылся,

Горючими слезьми облился,
Своей матушке взмолился:

«Ох, ты, матушка моя, родима,
На что на горе меня родила,
Во несчастный день крестила,
Недоросточка меня женила?»
Жена мужа не любила,
На кровать спать не пустила,

Со кроваточки столкнула,
Ручку, ножку вывихнула,
Головушку проломила,
Горячу кровь пропустила,
Под кроватку затолкала
И черным платьем забросала».

(Шейн, 865)

В нескольких вариантах дело все же кончается примирением.

Вместе с тем известны варианты, вызывающие удивление и кажушиеся непонятными. Песня о муже-недоростке контаминируется с солдатской.

Что ты, Ванюшка, невесел,
Буйну голову повесил,
Черной шляпой принакрылся,
Черной шляпой пуховою,
Своею правою рукою?
Уж (юж) ты, матушка Росея!

Не отсылай нас прочь отселя,
Прочь отселя не теперя!
Мы дождемся поры-время,
Поры-время, тепла лета,
Тепла лета, весны красной.
Уж (юж) ты, матушка родима!

На что на горе родила,
Малолетнего женила?...

(Кир., 1763)

И дальше идет рассказ о муже-малолетке, которого жена столкнула с постели. Вставка отрывка из солдатской песни воспринимается, как нечто чужеродное семейному повествованию лирического героя. В солдатском отрывке появляется герой коллективный, язык солдатских стихов не фольклорно-песенный, а просторечный; характерно обращение к «матушке Росея».

Еще более удивительно, что подобная контаминация встречается не один раз. По-видимому, связь семейной песни о муже-недоростке с солдатской имеет какое-то прочное основание, ставшее впоследствии непонятным. В некоторых текстах встречаются стихи, намекающие своим содержанием на эту связь. В варианте из Оренбургской губернии песня о неудачливом Ванюшке имеет совсем отличный от других конец.

...Жена мужа не взлюбила,
Постелюшку не стелила,
Сголовнице не складала,
Одеялом не одевала,

И мне писем не писала...
Мои ж письма не доходят,
Слуги верны не доносят;
А лакей — все злодей.

(Соб., т. 3, 565)

От одного ли лица идет здесь повествование? К тому же действующие лица уже не из солдатской, а какой-то высокой среды. Они в разлуке, но не могут объясняться письмами. За ними следят. Есть еще вариант с таким же, примерно, окончанием, присоединенным к началу о малолетнем Ванюшке.

...Мне сегодняшний день скука,
Со любезным разлука.
Разлучает нас неволя —
Чужа дальняя сторонка,
Петербургская дорожка.
Я по этой по дорожке
Много раз по ней езжала,

Много писем я писала,
Много плакала, рыдала,
Я по почте отсылала.
Мои письма не доходят,
Слуги верны не доносят,
Слуги верны все злодеи,
Разлучить с милым хотели.

(Кир., 1588)

Есть основание предполагать, что приведенные нами контаминации песни о малолетнем Ванюшке с солдатской песней имеют непосредственную связь с запрещенной в свое время исторической песней «О Константине и Анне», которая была записана в единственном экземпляре на Дальнем Востоке. Ее историческая судьба проанализирована в интересной статье Н. Е. Ончукова²⁴. Содержание этой песни посвящено драматической истории неудачного брака немецкой (кобургской) четырнадцатилетней принцессы и великого князя Константина Павловича (ему было 17) в 1795 году. Молодая жена цесаревича, носившая в России имя Анны Федоровны, не могла примириться с невыносимым характером мужа и в 1801 году уехала домой.

Песня рассказывает, что в прекрасной новой палате живет пан-государь со паньей.

Косенькин наш пан со Анной,
Со королевешной со паньей...

Действительно, они жили в роскошном очень холодном дворце, который им подарила Екатерина.

Косенькин ее не злюбаёт,
На кровать спать не пускаёт;
Он на кровать спать не пускает —
Одеяльца не даёт,
Со кроватушки толкает...

Анна идет к «царю Александру», просит их с мужем рассудить. Царь велит запрячь вороных коней в золотую карету и отправить Анну. Она пишет письмо Константину, посылает

его «с поштальоном» и сообщает, «что покорилась в свою землю». Много лет спустя брак Константина с Анной был расторгнут. Но в народе оба эти персонажа получили длительную жизнь в легендах, преданьях, разного рода слухах. Имя Константина по странной случайности и не по его воле получило сочувственную популярность в связи с событиями 14 декабря 1825 года. Анна же осталась героиней романа «Звук унылый фортепьяно», в котором обиженная героиня жалуется на мужа-тирана.

Н. Е. Ончуков ничего не говорит о народных солдатских песнях, восходящих к песне о Константине и Анне. А между тем приведенные нами контаминации свидетельствуют о знакомстве солдатских масс, особенно служивших в Петербурге, с событиями неудачного брака. В исторической песне, сложенной несомненно также в войсках, использована поэтическая формула «На кровать спать не пускает» и т. д. Народная же солдатская песня взяла из исторической мотив жалобы жены на неверных слуг. Так механически скрестились песни разных жанров, неодинаковых по происхождению и по содержанию.

Сложная, стройная конструкция свадебных песен, подчиненная обрядовому этикету, зашифровывающая реальный смысл произведений, оказала влияние и на необрядовую лирику и прежде всего на женскую семейную. В мужских же семейных заметно решительное отступление от этих устойчивых традиций. Лирика мужская не ограничивается событиями узкого домашнего уклада. Ее содержание более повествовательно и социально разнообразно. В ней заметно тяготение к эпическим жанрам — балладе, исторической и солдатской песне.

Тематически близкие женские и мужские песни все же составляют особые жанровые группы. Различие содержания сказывается и на различии поэтических образов и элементов стиля.

Любовные песни

До XVII века фольклорная лирика удовлетворяла эстетические и бытовые потребности всех кругов общества. Виршевая поэзия не могла с ней поспорить, так как не достигала

ни разнообразия тематики народных песен, ни художественного совершенства. Зарождавшаяся в XVII в. литературная лирика нередко оказывалась целиком во власти фольклорных традиций, особенно когда дело касалось любовной темы. Ярким примером служат черновики П. А. Квашнина-Самарина, набросанные им, по-видимому, в 80-х гг. XVII в.²⁵ Он брал из народных песен готовые зачины, широко использовал композиционные приемы: психологические параллелизмы, симметрические ритмико-синтаксические конструкции, повторения и многие стилиевые обороты. Главное же, он пользовался народным стихом, решительно отличавшимся от силлабических вирш. И все же стихотворные опыты этого поэта нельзя принять за подлинные народные песни. А. В. Позднеев сличил стихотворные наброски Квашнина с песнями XVIII в. Это позволило ему высказать предположение, что те из позднейших песен, зачины которых повторены в набросках Квашнина, вероятно, известны были еще и в XVII в. Предположение вполне вероятное и важное; оно позволяет дополнить слишком скудные сведения о песенном репертуаре XVII в.²⁶ Но все же это только предположение.

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

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

Не сон меня молодца клонит,
не дрема меня изнимает,
изнимает меня кручина великая,
на жите свое горькое смотрячи,
на бесчашье свое глядя...

болит моя буйная головушка,
исчеплялись мои кудри.
Никто молодца не любит,
всяк его ненавидит бедного ²⁷

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

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

(Соб., т. 3, 89)

Эта семейная песня известна в очень многих вариантах. Возможно, что она исполнялась в весенних хороводах. Фабульное действие в ней типично: побег от старого мужа и встреча с «молодым детиной». Ее эмоциональный строй, игриво-легкомысленный тон, уверенность в том, что героиня сможет отделаться от старого мужа — все это типично для хороводной, даже игровой лирики. В народной песне любовная тема не является главной. Гораздо большее место в ней занимает тема семейная. Фольклорное произведение решительно отличается от песенки Квашнина. Народная песня полна реальной жизни. Характерна ее тема — протест против подневольного брака. Настроение молодой женщины вполне понятно: соловей ищет «тепла гнезда», молодая женщина тоже ищет ласки и любви, убегая из дома, который не дает ей желанного тепла и уюта. Состояние героини отчетливее представлено в символическом образе, чем в реальном изображении: соловей свищет и ищет «тепла гнезда» — женщина идет долиной, встречает молодого парня и отказывается вернуться к мужу.

Лирическая героиня гораздо реальнее в народной песне, чем герой в наброске Квашнина. Художественное время и

пространство народной песни позволяют уточнить содержание. Психологические переживания женщины скрыты. Показаны только внешние действия. В тексте народной песни нет ни одного слова, которое бы открыто характеризовало ее душевное настроение и чувства. Вместе с тем в тексте все ясно и определено. Сюжетное время замкнуто, содержание завершено. В песенке же Квашнина совсем нет внешнего движения. Герой изолирован от реальной жизни. Литературная по способу создания эта вещь поэта XVII в. близка к народной песне только по языку и стилю.

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

Пойду я, младенька, погуляю,
я на свои новые на сени;
посмотрю-ка я далече в чисто поле,
хорошо ли в поле луги зеленеют.
Хорошо ли в поле луги зеленеют,
лазоревые цветы расцветают.
А всех людей в поле я не вижу.
А все люди с службы едут,
Моего света милого нету.
По-здорову ли мой миленький едет,
али то воеводы не отпустят? ²⁸.

В отличие от героев Квашнина, героиня песни Пестова показана в гуще жизни, в соотнесенности с людьми, о которых она думает и которых видит. Вместо замкнутого психологического мира песен Квашнина — панорама далеких степей. Женщина «гуляет» «на своих новых на сениях», но ее взоры и мысли устремлены с этой узкой площадки далеко от дома в степь, где «зеленеют луги», откуда едут со службы все люди и где остался ее милый, которого, возможно, не отпускают воеводы. Реальность панорамы помогает понять психологическое состояние женщины: там далеко цветущая,

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

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

Описания в данной песне не содержат в себе эпической статичности. Здесь много композиционных повторений, которые также характерны для фольклорной лирики.

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

После такого надвое расчлененного вопроса следует ответ:

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

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

Композиционные повторения в фольклорной лирике отличаются от такого же приема в литературной поэзии. Обычно повторение держит произведение на уровне одной эмоции. Народная же песня, сохраняя тональное единство, передает его оттенки путем повторений, образуя или уступительную связь, или причинную, или разъясняя прежде сказанное. Такой метод позволил песне XVII в. достичь большой выразительности.

Но есть в песне Пестова и отличие от народной лирики. В произведениях народных традиционных содержание всегда сюжетно и эмоционально. Песня же Пестова прерывается на вопросе. И это не случайный обрыв текста по забыванию или недосмотру. Чем закончится напряженное ожидание женщины и тревожное ее всматривание в даль — неизвестно. Слушатель оставлен с тем же вопросом, что и героиня. Возникает и еще одно сомнение в том, можно ли признать эту песню народной. Судя по приписке к тексту, она то ли испол-

нялась, то ли была сочинена Андреем Михайловичем Пестовым, причем, последнее вероятнее. Но содержание передано от лица женщины. В традиционной же фольклорной лирике герой и автор, а также и исполнитель чаще всего являются как бы одним лицом. В народе мужские песни не исполняются женщинами и, наоборот, женские мужчинами. Следует ли предположить, что эта закономерность традиционной народной лирики в жанровом цикле любовных песен потеряла свое значение или придется признать, что песня является личным созданием Пестова, поэта, владеющего искусством художественного перевоплощения? Трудно ответить на этот вопрос. Любовные песни XVII в., сложенные в фольклорной стилиевой манере, по художественному совершенству и эмоциональной выразительности несравнимы ни с литературными любовными песнями XVIII в., ни с народными того же времени, подражающими литературе.

В XVIII в. взаимосвязи литературной любовной песни с фольклором становятся совсем иными. Сумароков и поэты его школы если и делали попытки использовать поэтические традиции фольклора, то дальше заимствований отдельных выражений из народного языка у них дело не шло. В то же время язык тех произведений, которые, по их мнению, сочинялись в народном духе, в действительности был не фольклорно-песенным, а разговорно-просторечным. Лирика же поэтов сентиментального направления, избегавших грубости и натуралистической откровенности песен поэтов-классицистов, была совершенно чужда народности. Главное, что отличало от фольклора творчество поэтов той и другой школы — это иной метод лирического освоения мира. Все внимание авторов лирических песен XVIII в. было устремлено к обозначению и анализу душевных переживаний героев, к изображению чувств самих по себе. В литературной лирике XVIII в. они представляются отвлеченными от самих носителей, возникающими как бы помимо их воли, по особому «уставу любви». Открывая интимный, скрытый до того времени мир чувств, песни поэтов сумароковской школы были упрощенными в своем содержании: в них о чувствах говорилось языком логики. Такой показ душевного мира героев был совершенно незнаком фольклорной лирике.

Возможно, что в силу новизны, а также откровенного истолкования любовных чувств литературная песня получила исключительную популярность в средних слоях города, не

замедлила проникнуть и в деревню, привлекая певцов новым содержанием, и уже в XVIII в. оказала заметное воздействие на народную лирическую песню, ставшую также модной в этот «век песни». С тех самых пор народная любовная лирика в своем творческом развитии стала опираться не на старые привычные фольклорные традиции, а на принципы литературного художественного творчества. А. А. Веселовский, изучая народную любовную лирику XVIII в., нашел в ней черты «вырождения», которое объяснял соприкосновением с литературной песней. К тому же, в народный репертуар стали включаться полные тексты литературных песен и романсов, чему помогали массовые песенники и лубочные картинки, печатавшие их рядом с народными.

В народную любовную песню вошли зарисовки быта и лексика разных слоев города. Новым стал в ней прием раскрытия душевных переживаний героев: исключительная сосредоточенность только на эмоциях. Появилась сентиментальная жеманность взамен искренности, естественности и простоты. Песенное пространство сузилось, лирические герои потеряли связь с внешним миром, события сосредоточились на коротком настоящем моменте. Однако свадебные и хороводные песни любовной тематики сохранились в своем подлинном виде.

В песенниках XVIII в. народные и литературные песни нередко печатались вперемежку. Особенно много литературных произведений попадает среди любовных фольклорных. В трех частях знаменитого «Собрания разных песен» Чулкова литературных текстов 290 и все они любовной тематики (за единственными исключениями), народных (не считая приложения) — 310 и среди них любовных только 91. Остальные составляют песни мужские — военные, удалые, бурлацкие, исторические, а также женские семейные, хороводные и несколько свадебных. Но среди любовных попадает много плясовых фривольного содержания, а также стилизованных под литературные. Если же исключить из общего состава данной группы, то в народной лирике собрания Чулкова любовные традиционные песни составят лишь десятую часть. Любовная лирика народа в подавляющем большинстве является женским творчеством. Так, в сборнике Чулкова мужских песен меньше четверти от общего числа. К тому же, среди последних попадает немало откровенно циничных. Кроме того, как в женских, так и в мужских любовных песнях много произведений подражательных литературе.

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

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

(Соб., т. 5, 598)

В песне «Хорошо тому на свете жить» сердечный друг «азнобил» и «иссушил» девушку, но она сама решает ему отомстить — «иссушить» его своими слезами и довести до могилы. В широко известной песне «Возле речки, возле мосту» девушка косила траву «дорогому другу», но сердце почувствовало, что он собирается жениться и не хочет с ней проститься. Она просит его к ней заехать и вспомнить, как она его любила: рано вставала, «на босу ножку башмачки надевала..., встретить гостя дорогого поспешала». Речь идет только о чувствах, их постоянстве у девушки и, наоборот, об измене прежнего друга. Но изложено это содержание очень своеобразно: действие изображается и в настоящем и в будущем. При этом будущее мыслится как воспоминание о лучших моментах прошлого.

Все наиболее известные традиционные народные песни любовной тематики рассказывают о событиях, случившихся в силу каких-то внешних обстоятельств, преодолеть которые герои были не в состоянии. Герои самостоятельны только в своих любовных чувствах. Нередко песня дает объяснение, почему девушка не может забыть своего друга. Песня старается объяснить и причину измены или охлаждения одного из персонажей. Словом, герои рисуются в обстановке жизни, полной неожиданностей и сложностей, в окружении других людей, или сочувствующих возлюбленным, или порицающих их и мешающих им. Так строится сюжет во всех лучших и наиболее популярных народных песнях: «Уж ты, сад», «Не свивайся, трава, с повиликой», «Горенка, горенка новая», «Как у наших у ворот», «Полоса ль моя, полосынька», «Ах

вы, ночи, ночи темные», «Во лесочке комарочков много уродилось», «Вдоль по улице молодчик», «Девушка крапивушку жала», «Я по жердочке шла, я по тоненькой» и многие другие.

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

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

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

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

(Чул., ч. I, 178)

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

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

(Соб., т. 5, 590)

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

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

(Соб., т. 5, 393)

Все душевные движения героев в традиционной народной песне проявляются в их действиях. Признать такое изображение объективного мира эпическим было бы большой ошиб-

кой. И природу, и быт песня рисует в самостоятельном и объективном существовании, а не как впечатление героев о них. И все же через показ внешних обстоятельств раскрывается психологический мир лирических персонажей. В художественном сознании народа человек не изолирован от своего семейного круга, от других людей, помогающих ему или ему противостоящих, а также и от мира природы.

Изображение пространства в лирической народной песне или условно-символическое, или реальное и лишь иногда просто обозначает место действия.

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

(Соб., т. 5, 4)

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

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

(Соб., т. 5, 3)

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

Кокушечка соловьюшка журила, бранила:
«Уж ты глупенький, соловьюшка, глупый, неразумный!
Не вей, не вей тепла гнезда, не вей при долине!

Совей, совей тепло гнездо, совей в темном лесе!
Никто твоего тепла гнезда, никто не разорит,
Ни охотничек, ни разбойничек, ни зверь и ни птица;
Разорит твое гнездо красная девица,
Что придет она в темны леса с дружкой на свиданье».

(Соб., т. 5. 756)

В этом отрывке иносказание потеряло то символическое значение, которое оно имело при параллельном сопоставлении природы с человеком.

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

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

(Соб., т. 5, 638)

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

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

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

(Чул., ч. III, 122)

Сердечные излияния заполняют всю песню. Поток эмоций в таких произведениях часто не имеет ни начала, ни конца, он не обусловлен жизненными обстоятельствами.

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

(Чул., ч. III, 123)

Лирический язык в таких новомодных песнях не был отработан. Прежние средства эмоционального выражения не подходили, а новые не найдены и не освоены. Литературные песни неизвестных поэтов не могли равняться со старыми фольклорными по эстетическим достоинствам.

Хотя в художественном сознании народа человек включен в жизнь окружающего мира, зависит от людей и природы, все-же в центре внимания всегда остается личность. Субъективность как определяющий признак всякой лирики в равной мере характерна и для народных песен и для печатной поэзии. В песнях же любовных личностное начало проявляется в большей мере, чем в песнях других жанров. Только к хоровой обрядовой песне можно отнести слова А. Н. Веселовского: «Личность еще не выделилась из массы... и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональность коллективная»³⁰. Любовная народная песня, возникшая много позже, отразила иную ступень народного сознания. Ее лиризм нового качества. Стремление к самовыражению можно проследить на примере истории изменений в условиях устного бытования лучших и популярнейших народных песен любовного содержания, как женских, так и мужских.

Любовная лирика народа известна, в основном, женскими песнями. Но и в мужском творчестве немало произведений той же тематики, достигающих высоколирического настроения и идейно-стилевого совершенства. Следует напомнить, что любовные песни в разных вариантах могут быть то мужскими, то женскими. Подобная трансплантация невозможна в других жанрах и группах.

Прекрасная народная песня «Дороженька» известна каждому русскому человеку, если не в подлинном содержании, то

по свидетельству о впечатлении, какое она производила. Впечатление, граничащее с душевным потрясением, произведенное на слушателей деревенского кабака исполнившим ее Яковом Турком, описано И. С. Тургеневым в рассказе «Певцы» сборника «Записки охотника».

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

(Соб., т. 5, 460)

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

Небольшая по объему, эта песня богата фактическим сюжетным содержанием, напряженностью чувств, значительностью подтекста; к тому же она превосходна по форме. Типично лирическое произведение, в котором нет ни одного лишнего звука или образа и каждое слово значимо в общем контексте, поражает лаконичной выразительностью. Содержание песни уложилось в четырнадцать стихов. Герой действует и размышляет, глубоко переживает драматизм отношений с бывшей возлюбленной, которая и была, по-видимому, причиной разлада; он с тревогой задумывается о будущем и готов его предугадать. Заросла знакомая дорожка «ельничком, мелким березничком, частым горьким осинничком». Когда-то она была проезжей, можно думать, что и встречи были частыми. Потом свиданья прекратились. И дорожка заросла.

Почему влюбленные расстались? Что произошло в их взаимоотношениях? Почему только героя занимают тягостные мысли? Песня полна умолчаний, заставляющих многое

предполагать. Могли ли сказаться на разрыве прежних отношений какие-то внешние силы или посторонние люди — тоже неизвестно. Да и не в этом дело. Можно думать, что поездки по знакомой дорожке прекратились не по его вине. Песня не говорит об этом прямо. Но в ней применены своеобразные страдательные обороты: дорожка не просто заросла, но «ее застилало», или «не травушкой-муравушкой она урастала, частым ельничком, беззничком ее заломало». II состояние героя передано той же страдательной формой. Как видно, он лишен возможности действовать самостоятельно, что объясняется какими-то объективными причинами. Он не отказывается ездить к «любужке-сударужке», а «ему нельзя к ней в гости ехать». Такая формулировка обязательна во всех вариантах. Все же герой не примиряется с разлукой и решается ехать «стороной». Новое свидание оказывается последним. Прощанье наводит на грустные размышления.

Песня полна внешнего и внутреннего движения, хотя в ней «на первом плане не определенное событие, а простое выражение чувств, ... а главное, чувства любви, высказывающегося со всею свежесою прелестью и простотою непосредственного человека и со всею его глубиной, не подающей и намека на какую-либо ложную чувствительность»³¹. Действительно, главное в ее содержании — душевное переживание героя. Но лиризм песни особого склада. Чувства героя передаются скупо. Они проявляются через описания внешних обстоятельств и поступков.

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

В песнях же протяжных типа раздумий она отрицает наличие сюжета, в них она не видит ни завязки, ни развязки

действия, ни драматического конфликта, а только отдельные описания и зарисовки портрета, пейзажа и т. п., вызывающие разные впечатления и мысли. «Такие песни обычно коротки, статичны и представляют собою как бы мгновенно зафиксированные отдельные картинки внутренней душевной жизни человека»³². В качестве образца подобного рода песни она приводит «Дороженьку». Но отнести «Дороженьку» к этому жанровому виду невозможно.

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

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

Прошлое рисуется длительным, неопределенным в своих границах. Настоящее реально и конкретно. Теперь герой действует самостоятельно. Он едет, чтобы проститься. Прощанье полно грусти. Оно наводит на мысль о будущем, которое не может радовать. Лучше или хуже наживет себе друга сударушка, герою ничто не принесет счастья. Утрата прежней любви и печальное расставание переданы с большой глубиной, как событие, полное раздумий о жизни, о возможности счастья и постоянства в человеческих отношениях. Заключительные слова стали общим местом, широко известны в фольклорных песнях, а иногда и в литературной поэзии. Но каждый раз в зависимости от содержания первой половины текста этот финал звучит по-новому. В «До-

роженьке» герой еще полон неувядших чувств, и, грустя об утрате прошлого, все же желает возлюбленной счастья в будущем.

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

Особое значение получает образ дороги. Он так важен, что без него не могла бы состояться и сама песня. Н. И. Лопатин правильно говорит, что варианты собственно изменились мало, «особенно в начале песни, то есть в ее картине»³³. Но эту картину, играющую такую значительную роль не только в конструкции, но и в содержании песни, он толкует неверно. Лопатин видит в картине заросшей дороги привычный для народной песни символический лирический зачин. «Общий смысл песни,— говорит он,— прощание с любезной. Невольное разлучение песня изображает через отрицательное обращение к дороженьке, заросшей ельником и березником. Смысл таков: «не дорога заросла ельником и березником, а мне, доброму молодцу, нельзя в гости ехать»³⁴. Однако содержание зачина совсем другое. Дорожка заросла на самом деле, проехать по ней нельзя, и молодец вынужден объезжать стороной. Лирический образ дороги вполне реален. Его поэтическое своеобразие и композиционная роль в произведении совсем не те, как они определены Лопатиным.

Обычно символическое вступление связано и внутренне согласовано с содержанием не сюжетом, не внешне событийной стороной, а лиризмом, образуя психологический параллелизм. Символический зачин до какой-то степени художественно самостоятелен и внутренне закончен. Его связь с основной повествовательной частью песни поэтически условна. В «Дороженьке» же картина природы составляет существенный элемент сюжета и в этом смысле даже не может быть названа зачином. Скорее, это сюжетная экспозиция. Она лишена художественной условности, как лишена ее и вся песня. Значение образа зарастающей дорожки не может быть сведено и к символу: заросла дорожка — кончилась любовь. В данном случае мы имеем дело не с иносказанием, а с недоговоренностью, которая становится понятна, если учесть, что «проторенная дорожка» — всегда в песне показатель частых любовных свиданий.

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

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

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

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

Пролежала здесь дороженька,
Дороженька небуевая,
Солдатиками наторенная...³⁵.

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

Мимо ельничку, мимо березничку,
Мимо частого орешничку
Пролежала тут у нас дороженька,
Дороженька неторенная.
Никто по ней не прохаживал...
Только шли по ней обозушки...³⁶.

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

Ах ты, дорожечка, да дорожечка,
Путь широкая да Московская,
Потаковщица вора да разбойникам,
Добрым молодцам проезду нет.

(Соб., т. 6, 231)

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

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

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

(Чул., ч. I, 153)

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

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

(Чул., ч. I, 190)

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

Я тут с другом расставалася
И слезами обливалася,
Во слезах ему слово молвила...

(Чул., ч. III, 192)

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

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

(Чул., ч. I, 153)

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

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

(Чул., ч. III, 100)

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

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

(Чул., ч. I, 190)

В других вариантах образа «дорожки» совсем нет в зачине. В большинстве же текстов вообще нет и зачина. Среди женских песен с финалом из «Дороженьки» встречаются и совсем невыразительные, наспех скомпонованные из разных фольклорных произведений.

Трудно принять положение, что в народных песнях композиция организуется по принципу ассоциативной связи. Такой способ сцепления отдельных образов и эпизодов действительно иногда применяется в лирических текстах. Но его нельзя признать одним из обязательных и постоянных в народной поэзии³⁷. Если и встречается подчас механическое соединение разных кусков, связанных только рифмой или последовательностью действий персонажей, а не внутренними законами сюжетосложения, то совершенного поэтического текста такой прием не создает. В подлинно художественном произведении каждый элемент композиции спаян накрепко с другими. Такова и мужская песня «Дороженька».

Приведенные женские песни о расставанье не достигают художественного уровня «Дороженьки». Они ограниченной, в них все заполнено потоком эмоций, действие замкнуто в небольшом пространстве. Они лишены временных обозначений, которые характерны для «Дороженьки». В художественном стиле женских песен немало поэтических условностей, символических образов, типично фольклорных повторений с нарастанием, лирических вступлений при очень слабо развитом сюжете, что коренным образом отличает их от мужской «Дороженьки». Последняя, к тому же, лишена прозаизмов, каких немало в женской лирике XVIII в.

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

Можно думать, что на все тексты женских песен оказали воздействие литературные романсы, получившие широчайшее распространение в XVIII в. В сборнике Чулкова они составляют, примерно, половину. Любовные литературные песни и романсы начали теснить народную традиционную песню. По-видимому, и те и другие нередко исполнялись рядом, входя вместе в репертуар средних слоев города. Исследователи обратили внимание на взаимовлияние этих жанров³⁸. Экспрессивность, узость тематики, отсутствие объективности в изображении, чувствительность (нередко сентиментальная) и чувственность — вот в каком облике предстала русская литературная любовная лирика, выпущенная в XVIII в. из-под запрета. Модное течение не могло не захватить в свой поток и народную песню. От «Дороженьки»

(в ее первозданном, можно сказать, классическом виде) откололась последняя часть, посвященная прощанию, и, сочетаясь с сюжетом расставания, образовывала новые песни. Их трудно назвать вариантами, это либо далекие по стилю версии, либо даже самостоятельные произведения на одну и ту же тему с одинаковым повторяющимся финалом.

Сопоставление «Дороженьки» с женскими песнями XVIII в. позволяет сделать некоторые предварительные выводы о том, какую роль играют устойчивые поэтические формулировки в процессе создания народных песен. Некоторые фольклористы преувеличивают эту роль, считая возможным сложение новых песен из устойчивых поэтических формул³⁹. «Таким свойство народной поэзии, что в ней определенные чувства выражаются всегда более или менее однообразными оборотами речи, откуда и возникают известные, твердо установившиеся формы народно-поэтического изображения и выражения, впоследствии делающиеся эпическими местами в образовании позднейших песен. Многие песни расставания именно выражаются этими последними словами «Дороженьки»⁴⁰. Из общих мест никакого нового, тем более подлинно художественного произведения скомпоновать невозможно. Заимствования и перенесения слов из одной песни в другую нельзя назвать творческим процессом. Такие заимствования нередко зависят от произвола бесталанного певца, подчас же объясняются забвением подлинного смысла песни.

Как и в каждом искусстве, в фольклоре немало вещей заимствованных, подражательных, эпигонских, несамостоятельных. Может быть, в народной поэзии их больше, чем в художественной литературе, потому что народные песни не закрепляются за авторами и каждый певец считает себя вправе вносить в усвоенный текст что-либо от себя, добавлять и изменять его. А. А. Григорьев приводит пример такого личного вмешательства в песню «Не зоря»: «В многообразных вариантах ее текста представляется столько общего по чувству и по содержанию с «Дороженькой», что иногда слова одной попадают у певцов в другую. Так, например, в «Дороженьке», как поет ее О. Л. Лазарев, встречаются стихи из «Зари» и это не случайно. Между песнями, различными по мелодиям, бывает иногда сродство в лирическом мотиве текста»⁴¹. Контаминация, указанная А. А. Григорьевым, представляет собою механическое соединение двух песен, разных по содержанию, эмоциям, качеству лиризма и героям.

Признание контаминации закономерным явлением в про-

цессе создания фольклорных песен по существу сводится к отрицанию самостоятельности творчества народа, к теории вечного перепева старых сюжетов, мотивов и образов из какого-то нескончаемого поэтического фонда. «Любопытно при этом наблюдать, — говорит М. П. Штокмар, — как отдельные фразеологические элементы могут преобразовываться в самостоятельные сюжетно-тематические построения»⁴². Изучение большого количества текстов полностью опровергает такое утверждение. Следует сослаться на исследование Н. П. Колпаковой. «В дореволюционных песенных сборниках, — говорит она, — случаев контаминации лирических протяжных песен вообще немного. В большинстве своем это песни, где к основному тексту присоединены фрагменты других». Подобные сочетания, по справедливому замечанию автора, не достигают положительных результатов. «В местностях, где традиционная лирическая протяжная песня... сохраняется особо бережно (так, например, в районах Северной Карелии, в Беломорье, на востоке Архангельской области, в областях Вятской и Вологодской) случаев контаминации вообще значительно меньше, чем в среднерусских, более проезжих районах — в Поволжье, под Ленинградом, в рабочих районах Урала, где обилие культурных влияний и скрещивание песенных традиций, занесенных из различных областей страны, способствует как развитию мелкой вариантности, так и контаминированию целых текстов»⁴³.

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

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

Но во второй части содержание совершенно меняется:

Хоть задумал бы к сударушке
К своей в гости ехать;
Хоть поеду я к сударушке,
К милой не доеду;
Хоть доеду я к сударушке,
Всю ночь протоскую.

Я спрошу свою сударушку,
Спрошу про здоровье:
«Ты здорова ли, сударушка,
Как живешь ты, можешь?»⁴⁴.

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

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

(Кир., 1417)

Мотив дорожки в таких песнях подчинен совсем не тому поэтическому замыслу, как в первоначальном тексте. Повествование в них сводится к борьбе героя с противоречивыми чувствами. С одной стороны, он хочет встретиться с девушкой, с другой — сомневается в своих чувствах, колеблется. Н. М. Лопатин так характеризует этот новый цикл, отпочковавшийся от «Дороженьки»: «За последнее время явилось изменение, и довольно значительное, вследствие применения песни к частному случаю из жизни певца. Именно: вместо «ты прости-прощай, мил сердечный друг», и вместо окончания песни, как ее всегда в старину пели, давая этим окончанием смысл песни на расставание, стали петь о каком-то притворном охлаждении со стороны поющего к его любезной». Песня потеряла большую общечеловеческую мысль и чистоту эмоций. Появился оттенок чувственности и откровенный цинизм. «Она песня нехорошая», — говорила одна певица. — Ее нам петь нехорошо, она неприличная, одни озорные бабы у нас поют ее, да ребята пьяные!»⁴⁵.

Образ дороженьки потерял прежнее значение. Изменился и герой песни. Иными показаны и взаимоотношения его с девушкой. Нет в этом сюжете и загадывания о будущем, как отсутствует постоянный для «Дороженьки» финал. Повествование ограничено настоящим временем. Композиция

песни организована приемом повторения уступительных предложений: отрицание желаемого сменяется частичным утверждением и снова отрицанием и т. д. Так передается нерешительность героя, борьба с самим собой.

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

Иногда ее называют ямщицкой. И для этого есть некоторые основания. «По своему обращению, и довольно длинному, она невольно выражает столь близкое русскому человеку волнующее чувство дороги, полное для него поэзии. Наша равнина на бесконечном пространстве русской земли с ее редким населением многое на дорогах заставила пережить и перечувствовать русских людей. Русские дороги создали особый тип ямщицких троек, ямщицкой езды удалой и бесшабашной, с ухваткой, которой до сих пор стараются подражать лучшие деревенские ездоки»⁴⁶. К сожалению, сведения о репертуаре ямщиков очень скудны. Известно, что во второй половине XIX в. ямщики пели романсов не меньше, чем народных песен. А. А. Григорьев считает, что «Дороженьку» вряд ли можно считать ямскою, к тому же он вообще сомневается в возможности выделить особый репертуар для этой категории певцов.

Исполнение «Дороженьки» воспроизводилось в литературе неоднократно. Н. М. Лопатин слышал, как замечательно пел ее один бурлак на средней Волге в 40-е годы. «Для исполнения таких песен,— говорит он,— необходима большая гибкость и свобода голоса; как ни варьирует народный певец песню, как он ее ни украшает различными вариациями,— он никогда не забывает, что песня сказывается, и все украшения у певца выходят легко, как бы небрежно брошенными, без ущерба выражению смысла текста и без нарушения

главного, основного напева песни». «В России есть много песен таких, которые поются больше в одиночку в силу своего смысла, своего поэтического значения. Такова песня «Не одна во поле дороженька». Исполнение этой песни характеризует и А. А. Григорьев, рассказывая про одного приказчика-ярославца. «Голос у него объема необычайного... Песня его свободна; она не продается, а дарится приятелям, и целые долгие вечера готов он петь, когда видит, что слушатели чувствуют; и чем больше поет он, тем больше входит в лирическое состояние. Те немногие народные песни, которые встретятся промежду романсов... как-то: «Вспомни», «Не одна во поле дороженька», «Улетает мой соколик» и некоторые другие, доведены уже до той художественности, до той типичности мотива, в которой исчезают и сливаются различные местные разнообразия...». У знаменитого в свое время певца О. Л. Лазарева Григорьев отмечает сильное влияние цыганщины, но вместе с тем прекрасное «восхождение фистулою до самых верхних звуков и плясовой, поджигающий характер чувства»⁴⁷. Среди певцов, даже отличных, исследователь называет и таких, которые не проникают в смысл народной песни: «они не ее поют, не ее любят, а высказывают в ней... блестящие стороны своих талантов. Так одной, например, удаются в песне... места патетически плачевные и, вследствие этого, все тоскливое, что попадает ей в русской песне, она доводит до вытья; другому бог дал много бойкости, размахистости, удали: он эти качества переносит во всякую русскую песню; на них, как говорится, и выезжает». Больше всего ценит Григорьев самобытное пение, лишенное налета цыганщины. «Весь пламень чувства у него в вибрации голоса, особенным образом, как будто нарочно устроенного для великорусского пения, голоса, способного тянуться долго до бесконечности, подниматься фистулою на высоту и дрожать грудным тембром, колебаться волнообразно и даже ныть, как ноет сердце»⁴⁸.

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

свое, особое. Мягкая грусть песни вызывала разные, но глубокие эмоции.

«Не одна во поле дороженька пролежала», — пел он и всем нам сладко становилось и жутко... Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль... Не знаю, чем бы разрешилось всеобщее томление, если б Яков вдруг не кончил на высоком, необыкновенно тонком звуке — словно голос у него оборвался»⁴⁹. Описание пения в этом рассказе точно и выразительно. Удивительно, почему в первоначальном тексте рассказа, опубликованном в «Современнике» в 1850 г., Яков поет не «Дороженьку», а «При долинушке стояла, калинушку ломала».

М. К. Азадовский в обстоятельной и чрезвычайно интересной статье излагает историю замены Тургеневым одной песни другою. Судя по описанию, Яков пел протяжную грустную песню, вызвавшую слезы у жены кабатчика и повергшую всех в необычайное душевное волнение. Однако песня «При долинушке стояла» веселая и даже плясовая. М. К. Азадовский приводит воспоминания одного литератора и большого «специалиста по части русского пения», который указал Тургеневу на его ошибку: «Певец мог спеть ее («При долинушке стояла») великолепно; но возбудить в слушателях то сладкую тоску, то томительное очарование, изображение которых и составляет главную прелесть рассказа, он, как бы ни пел, возбудить этой песней не мог»⁵⁰. Тот же литератор подсказал писателю заменить песню «Дороженькой». Азадовский говорит, что Тургенев все же сперва прослушал «Дороженьку» в великолепном исполнении большого любителя народной песни известного художника К. А. Горбунова в то время, когда готовил отдельное издание «Записок охотника», а потом и произвел замену.

Несмотря на большую фактичность и подробность, статья М. К. Азадовского не рассеивает недоумения о том, какую же песню слышал Тургенев в кабаке. Исследователь считает, что «При долинушке стояла» была известна не только в плясовом, но и в грустном варианте. Но его ссылки на публикации не подтверждают высказанной мысли. Вопрос этот остается пока открытым. Возможно, что Тургенев забыл, какую песню пел Яков Турок. Замена же оказалась для него возможной потому, что песня Якова Турка тоже была любовная, с мелодией, «хватающей за душу».

«Дороженька» приводится и в других произведениях художественной литературы: вспомним «Детство» Л. Толстого. В описании ее исполнения в «Старых годах» П. И. Мельникова-Печерского заметно влияние Тургенева. А. И. Эртель в очерке «Полоумный» подробно описывает, как поет «Дороженьку» обездоленный кровопийцей-купцом Егор. Голос Егора был «хорош: звонкий, тягучий...» «...Только уж больно тосклив да жалостлив был этот голос... Словно не песню он пел, а слезную жалобу какую-то... Слушаешь, слушаешь ту песню, дело идет в ней о дороженьке, что пролежала по широкому чистому полю, а так и чудится, что то не о дорожке идет речь, а о жизни, безвременно загубленной, о доле беспотальной, о любви опозоренной»⁵¹.

А. А. Григорьев и Н. М. Лопатин слышали, как исполняли «Дороженьку» народные певцы, которые были широко известны и стали почти профессионалами, поскольку выступали в разных аудиториях, а некоторые к тому же испытывали влияние «цыганщины». Но Григорьев подчеркнул, что он гораздо выше ценит неприукрашенное народное пение, естественное и искреннее. Такое исполнение «Дороженьки» в обычной бытовой обстановке деревенскими певцами описала известная собирательница Е. Линева. Она приводит в своем сборнике нотную и словесную запись и дает подробную характеристику трех вариантов мелодии «Дороженьки», прослушанных ею в Новгородской губернии в 1901 г.

Она отмечает прежде всего поразившую ее красоту и разнообразие вариаций мелодического звучания этой песни: «Певцы так картинно водят голосом, что воображению живо представляется дорога». Исполнение «Дороженьки» послужило исследовательнице доказательством, «что народный певец, кроме правила согласования, в большинстве случаев словесного и музыкального акцента руководится еще какими-то другими музыкальными соображениями. Как иначе объяснить те красивые музыкальные фразы, которые поются иногда на короткие слова и восклицания, вставленные в текст песни и служащие ей украшением». В двух вольных вариантах Е. Линева отметила строгость мелодического рисунка: «Хотя они близки друг другу по ладу и ритму, но различны по детальной разработке украшений, которая так изящна, что невольно поражает при заведомом отсутствии каких-либо научных музыкальных знаний у певцов». Строгая простота исполнения сочеталась с «чувством меры, соответствием частей, без повторения хотя бы один раз той же фигуры», а

красота всего склада песни напоминала «произведения классиков и невольно заставляла удивляться художественному мастерству людей, не имеющих понятия не только о теории композиции, но даже о простой грамоте». «Еще более удивляет, — говорит она, — трехголосое изложение той песни, в которой искусно развивается основная мелодия в подголосках»⁵².

Любовные мужские песни⁵³ не составляют отдельного жанрово-тематического цикла, как военно-бытовые или удалые. Они входят в общий состав фольклорной любовной лирики и имеют много общего с женскими необрядовыми песнями повествовательного типа. В женском творчестве любовная тема так или иначе присутствует почти во всех жанрах. В весенних хороводах любовное отношение характеризуется условным жестом игры: поцелуем, надеванием венка и другими. «Предбрачные» отношения в них, кроме того, имеют самостоятельное закликательное магическое содержание. В свадебных же песнях выражение субъективного чувства героев затруднено подчиненностью их содержания обрядовым требованиям. Но все же нередко подлинные искренние душевные переживания героев этих песен преодолевают обрядовую условность, раскрывая внутренние движения души с большою выразительностью подлинного искусства. Любовная тема в женских песнях обычно сочетается с брачной. В мужской же лирике она составляет особый цикл и совсем не встречается в песнях удалых и только изредка в военно-бытовых.

Любовные песни, особенно мужские, заметно отличаются от других жанров и принципами художественного оформления. В них очень мало иносказаний. Герои предстают в реальных связях с окружающим миром и в какой-то мере индивидуализированными.

Военно-бытовые песни

В репертуаре мужских народных песен, казалось бы, большое место должна занимать военная тема. Но она представлена в фольклорных сборниках только песнями солдатскими и рекрутскими, то есть произведениями, возникшими не раньше конца XVII или начала XVIII в. в созданной Петром I регулярной армии. Из песен допетровского времени

известны исторические эпические. Песен же военно-бытового содержания до нас почти совсем не дошло⁵⁴. В ранних записях сохранились лишь отдельные произведения, не составляющие цельного жанрово-тематического цикла. Остается предположить, что какая-то часть этих песен забыта, другие же, возможно, претерпели такие значительные изменения в процессе устного бытования в военных кругах позднейшего времени, что в них трудно узнать первоначальное содержание.

В известном сборнике конца XVIII в. Львова-Прача среди произведений военной тематики, помимо солдатских, матросских и песен стрельцов, названы песни «старых служб служилых людей», то есть военных людей допетровской эпохи. О создателях народных песен автор судит по их содержанию. Это и понятно. Определить среду, в какой создано то или иное произведение, можно только по содержанию. Лирический герой песни обычно сливается с ее создателем. Чаще всего он совпадает и с исполнителем. Классификация Н. А. Львова примечательна тем, что она показывает, какое большое место в народном репертуаре занимают мужские песни. Они обозначаются по социальной принадлежности героев и отличаются своей проблематикой. Лирика мужская в большей мере, чем женская, характеризуется широким общественным содержанием. В одной исторической плоскости у Львова помещены песни солдатские и матросские, к более ранним он отнес песни стрельцов и старых служб служилых людей.

Песни служилых людей, тексты которых мы пытаемся выделить из сохранившихся старых записей и поздних вариантов, очень различны и по тематике и по героям. Их объединяет время сложения (не позже конца XVII в.) и изображение некоторых особенностей старого военного быта. Они неодинаковы и по способу создания. Рядом с вариантами устных произведений до нас дошли также уникальные письменные тексты XVII в.⁵⁵ Некоторые из них обнаружены в архивных делах, например, наброски стихотворений песенного склада, представляющие индивидуальное литературное творчество, хотя и не выходящее за пределы фольклорно-поэтических традиций⁵⁶. Можно сказать, что песни служилых людей так же неоднородны, как и войска допетровского времени.

Приведем старейшую из известных нам песен служилых людей, сохранившуюся в записи начала XVII в.

Бережечек зыблется,
да песочек сыплется,
ледочек ломится,
добры кони тонут,
молодцы томятся.
Ино, боже, боже,
сотворил ты, боже,
да и небо-землю,
сотвори же, боже,
весновую службу,
Не давай ты, боже,
зимовые службы,
зимовая служба
молодцам кручинно
да сердцу надсадно.

Ино дай же, боже,
весновую службу,
весновая служба
молодцам веселье,
а сердцу утеха.
А емлите, братцы,
яровы весельца,
а садимся, братцы,
в ветляны стружечки,
да грянемте, братцы,
в яровы весельца,
ино вниз по Волге!
Сотворил нам, боже,
весновую службу⁵⁷.

Текст этой песни записан для английского миссионера Ричарда Джемса в 1619 г. Ярko и в точных деталях рисуется в ней охрана южных границ служилыми людьми.

Герои песни заброшены на далекие берега Волги, которые после взятия Казани все дальше на юг застраивались крепостями и заставами с небольшими отрядами пограничных войск. В одном из таких затерянных на огромных просторах местечек и оказались герои песни. Они жалуются на тяжесть службы, особенно трудной в зимнее время. Только с наступлением весны они оживают. Песню нельзя назвать исторической, события трудно более или менее точно датировать. Да и не об исторических фактах в ней речь. Здесь рассказывается о длительном пребывании небольшого отряда на границе. Служба «зимовая» и «весновая» характеризуется в неизменных чертах и признаках.

Трудно сказать, авторское ли это произведение или фольклорное. В нем многое от народной поэзии, но есть и отличия. В записях непосредственно из уст народа она не зафиксирована. Некоторые элементы ее языка и стиля выпадают из народно-песенных традиций. Нехарактерны для фольклора церковнославянизмы «ино», «сотвори боже», «емлите». Особенно непривычно для русского народно-песенного творчества обращение героев к богу и упование на него. Но если эта песня и не народная, то ее автор целиком был во власти фольклорных поэтических традиций. Вероятно, иные законы словесного искусства, кроме фольклорных, для него были неприемлемы или просто не знакомы.

Действительно, песня сложена в традициях народного творчества. Вся речевая ткань ее просторечная и фольклорно-песенная: «кручинно», «надсадно», «сердцу утеха», «вет-

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

Образы природы не составляют символической параллели к психологическому состоянию героев, как в свадебных и многих других женских песнях. Природа здесь реальна и составляет существенную часть сюжетного действия. В изображении зимовой службы она даже более активна, чем люди. Стихийные силы стилистически переданы скоплением глаголов в действительной форме: «бережочек зыблется», «песочек сыплется», «ледочек ломится». Герои же пассивны. Они во власти этих сил и лишены самостоятельности. Глагольные формы характеризуют их пассивность: «молодцы томятся», что усиливается словами «кручинно», «надсадно». Сторожевая служба ставила людей в полную зависимость от явлений природы, от погодных условий «зимовой» или «весновой» службы.

Песня лишена символов, что характерно для многих мужских народных песен. И отношения человека с внешней средой рисуются принципиально отличными от того, какими они показываются в женской лирике. «Зимовая» и «весновая» службы олицетворены. Так нередко олицетворяются общие понятия, в которых заключен главный смысл песен: «молодость», которая ушла, «талан-участь», которая дана от рождения, «воля», покинувшая героя, и т. д. Мужские песни часто начинаются с общих размышлений о силах, довлеющих над человеком. Во второй же части произведения рассказывается о конкретных событиях в жизни героя.

Злой силой для героев является «зимовая служба»; бороться с трудностями которой они не в состоянии. Все изменяется весной. «Весновая служба» несет молодцам веселье и утеху. На легких стружках они объезжают свой участок пограничной полосы, в руках радостных молодцов «ярвые весельца» и «ветляные стружечки» становятся «нетерпели-

выми, ретивыми и горячими» (так объясняет В. Даль слово «яровый»). Теперь стрельцы-пограничники самостоятельны и веселы: «емлите, братцы», «садимся, братцы», «грянемте, братцы». Изложение событий от лица коллектива, как и в многих других мужских военно-бытовых песнях, придает произведению характерный для народной лирики обобщенный смысл.

Песня была записана в 1619 году и представляет интересный образец песенного искусства демократической части служилых людей. Ее поэтическое построение почти то же, что и многих других мужских военно-бытовых песен.

К военно-бытовым песням следует отнести песни об умирающем воине около одинокого костра. О них говорит Н. М. Карамзин в «Истории государства Российского». «Всем известна песня о витязе, который умирает в дикой степи подле огня угасающего..., о воине убитом..., коего тело орошается слезами матери, сестры и молодой жены... Они и многие иные стихотворения народные, ознаменованные истинною чувства и смелостью языка, если отчасти не слогом, то духом своим ближе к XVI, нежели к XVIII веку. Сколько песен, уже забытых в столице, более или менее древних, еще слышим в селах и городах, где народ памятнее для любезных преданий старины! Мы знаем, что в Иваново время толпы скоморохов (русских трубадуров) ходили из села в село, веселя жителей своим искусством: следовательно, тогдашний вкус народа благоприятствовал дарованию песенников, коих любил даже и постник Федор»⁵⁸.

Нетрудно узнать в двух пересказанных историком сюжетах известные до настоящего времени песни «Завешание раненого» и оплакивание убитого воина матерью, отцом и женой. Оба сюжета в результате очень длительного бытования были освоены казачеством и в настоящее время известны главным образом в этой казачьей интерпретации. В них уже точно обозначается место действия: «За Кубанью за рекой» или «За Уралом за рекой» и др. В песне «Завешание раненого» припекающий у костра свои кровавые раны воин просит коня отвезти семье поклоны и напутствие жене, что он желает ей выйти замуж за того, кто будет по сердцу. В песне же о прилетевших к телу убитого оплакивающих его родных начало вариантов уже другое. Значительность всему происходящему придает замечательное величественное вступление. Иногда это берег Волги, иногда горы и ракитов куст, на котором сидит «млад сизой орел», спрашивающий у пойс-

манного ворона, что он видел в степи. И тот ему рассказывает о трех ласточках, прилетевших к телу убитого воина. Так трансформировались и обновились старые песни служилых людей допетровского времени.

К циклу военно-бытовых песен допетровского времени следует отнести и песню о вешем коне. В поздних записях она встречается редко. Образ вешего коня характерен, скорее, для былин. Но в некоторых областях страны песня держалась очень прочно. Так, в Саратовском Поволжье она была записана сначала в середине 50-х гг. XIX в., затем в 80-х гг., потом в 1899 г. и даже в советское время в 1922 г., наконец, перед самой Великой Отечественной войной в 1939 г. И при этом текст не утратил своего первоначального вида. Длительное бытование песни, хотя и в сильно трансформированном содержании, отмечено в некоторых казачьих районах⁵⁹.

Уж ты, свет, ты, мой свет,
Конца-краю нет,
Путь-дороженька широкая.
Никто ей не хаживал,
Никто следу не прокладывал.
Только шел-прошел табун коней,
Табун коней развороних.
А впереди идет сив-чубарый конь,
На коне-то сидит добрый молодец,
Добрый молодец-сын полковничек,
Сын полковничек Иван Федорыч.
Как он сидючи призадумался,
Призадумался, слово молвил коню:
«Уж ты, конь, мой, конь,
Конь вороненький,
А что ты, конь, невесел идешь?
Лугами, конь, идешь — травы не ешь?
Озерами идешь — и воды не пьешь?
Али я тебе, конь, я чижел сижу?»
— «Не чижел ты сидишь, добрый молодец,
А тяжела твоя сбруя ратная,
Сбруя ратная, служба царская». —
«Знать наутро коню, быть те убитому,
А мне, молодцу, крепко раненому,
Ко сырой земле быть приклоненному»⁶⁰.

Несмотря на большую древность отраженных в песне народных представлений, она долго сохранялась в военной среде послепетровского времени, подобно тому, как не забываются многие бытовые приметы и суеверия, потерявшие религиозно-мифологическую основу, но сохраняющиеся в силу своей поэтической выразительности. Образ же вешего коня

долго не терял своего значения в песенном творчестве благодаря показу особых отношений воина со своим конем, что характерно для всех времен и народов. У всадника с конем есть и тонкое взаимопонимание, и глубокая взаимная привязанность. Постоянный и главный мотив — тяжесть ратного снаряжения, чувствуемая и конем и воином. Он формирует всю сюжетную конструкцию и создает тревожное предчувствие. Вспомним А. Блока «На поле Куликовом»: «Доспех тяжел, как перед боем». В некоторых, несомненно древнейших вариантах, ощущение тяжести вооружения дается без расшифровки этого предзнаменования, настолько смысл его всем известен. В Саратовском Поволжье, где песня о вешем коне сохранилась в наибольшей неприкосновенности, в 1923 г. был записан текст, отличающийся большим архаизмом. Содержание его заканчивается той же неразъясненной приметой.

Чем ты, рощенька, разукрашена?
Чем, зеленая, изуряжена?
И калиною, и малиною,
Черной ягодой-смородиной.
Ты одним есть, роща, погатена;
Середь рощи есть полянушка,
Через полянушку есть дороженька,
Никто-то по ней не прохаживал,
Никто следiku не прокладывал.
Только шли-прошли три полка солдат,
Три полка солдат на добрых конях.
Эти конюшки все убранные,
Хвосты, гривушки заплетенные,
Они идучи притомилися,
Среди рощи становилися.
Не едали они травы шелковые,
Не пивали воды ключевые.
А наперед идет сив-чубарый конь,
На коне сидит млад боярничек,—
По заслуге-то млад полковничек.
Говорил полковник своему коню:
«Что ты, конюшка, невесел идешь,
Что не радоешь?
Или я на тебе тяжел сижущ?»
— «Ты на мне не тяжел сидишь,
Тяжела твоя сбруя ратная
И седелице разбулатное»⁶¹.

В этом варианте удивительно смещены исторические пласты: герой — молодые солдаты и тут же главный персонаж — боярин-млад полковник. И эти разновременные герои показаны на фоне зеленой рощи «погатеной», иначе, как бы «обес-

чещенной» тем, что в ней разыгрываются драматические события. Здесь же и говорящий конь. Древняя основа выступает отчетливо. Ясно вырисовывается и реальный смысл символического изображения тяжести ратных доспехов. Обычное вооружение служилых людей состояло из тяжелых металлических предметов: лука, сабли, реже копыя, кроме того, панциря, железной шапки или шлема, а также всего прибора к луку («саадак»), то есть налучия, колчана и стрел. Вместо панциря могла быть кольчуга»⁶². Таким оставалось походное снаряжение служилых людей и в XVII в.

Самая ранняя запись песни о вешем коне опубликована в сборнике Кириши Данилова. Здесь она представлена не как лирическая вещь, а как часть исторической баллады «На Литовском рубеже». Первая половина балладного текста и представляет собой законченный сюжет о вешем коне. «Далече, далече в чистом поле, на Литовском рубеже, под Смоленском». Дворянин спрашивает коня, почему он не ест луговой травы и не пьет воды в озере. Конь говорит, что предчувствует несчастье: себе смерть, а хозяину плен. Во второй части баллады все так и случается. Б. Н. Путилов, исследуя эту песню, датирует ее второй половиной XVII в.⁶³. Не приходится сомневаться, что в данном произведении изображена военно-служилая среда, в которой оно, по-видимому, и возникло. Герой систематически называется дворянином. В отличие от саратовских текстов здесь нет мотива жалобы на тяжесть ратной сбруи. В песне беду предчувствует веший конь, и его тревога передается воину. Подавляющее большинство записей этого сюжета известно в жанре лирической песни. Текст Кириши Данилова является единственным примером контаминации.

Мотив тяжести ратных доспехов в записях XIX в. утратил древний смысл, но сохранил свою поэтическую и эмоциональную содержательность. В казачьих же вариантах особенно заметна тенденция развить и дополнить текст современными реальными признаками.

За горами было за высокими,
За ущельями было за глубокими,
Добрый молодец тут коня кормил;
Накормлемши коня, стал он его понть,
Напоимши коня, стал речь говорить:
«Ох ты гой еси, мой добрый конь,
Конь — забава моя молодецкая,
И утеха ты казацья!
Уж что же ты травы не ешь луговой

И воды не пьешь ты ключевой?
Али я на тебе сам чижол сажу,
Али сбруюшка моя ратная,
Али фузеюшка с португезюшкой?»

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

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

(Кир., 2455)

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

...«Что ты, конь, невесел идешь,
По лугам ты идешь — травы не рвешь,
По озерам идешь — воды не пьешь.
Тяжела ли во мне кручинушка,
Что чует ли сердечушко,
Что не тужит ли по мне батюшка,
Что не плачет ли по мне матушка,
Что не быть ли коню убитому,
Что не быть ли молодцу зарезану?».

(Кир., 1613)

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

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

— Не тяжело-то седельце черкасское на мне лежит,
И не тяжел ты сам на мне сидишь,
А тяжел-то мне твой царев кабак,
На меня-то, доброго коня, садишься,
На обои боки ты вихляешься.

(Соб., т. 6, 251)

В. И. Чернышев указывает, что говорящий конь в русских и сербских песнях является «архаическим пережитком, удостоверяющим давнее родство тех и других». Возможно, что это и так. Но вполне вероятны также и случаи заимствования. Чернышев справедливо различает в русском фольклоре два разных сюжета: говорящий конь жалуется на хозяина и вещий конь предчувствует несчастье⁶⁴. Однако встречаются варианты, в которых они смешиваются.

Лучшими по сохранности следует признать тексты поволжские — саратовские и симбирские, представляющие собою не баллады, а небольшие лирические вещи остро драматического характера. Они отличаются к тому же композиционной стройностью, стилевым единством и не столь осовременены, как казачьи. Лишь два поволжских текста получили неожиданное приурочение к событиям 1771—1773 гг. Герой песни назван Пугачевым.

Мимо лесу, мимо темного,
Мимо садику зеленого
Пролегала тут путь-дороженька.
Как по этой путь-дороженьке —
Здесь никто не хаживал,
Никто следяку не прокладывал,
Только шел, прошел табун бурых коней.
Попередь-то идет сив-чубарый конь.
На коне-то сидит Пугачев-малый сын;
С конем он речь говорит...⁶⁵.

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

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

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

Мы билися трое суток,
Не пиваючи, не едаючи.
С добра коня не слезаючи.

Чем объяснить такой крутой поворот в теме? В данном случае смена героя не может объясняться только стремлением к демократизации содержания и к согласованию его с современностью. В приведенном варианте отразились политические настроения народных масс в годы крестьянской войны или вскоре после нее. Сочувствие было отдано не «молодому полковнику» и не «дворянину», как в самом старшем тексте, а руководителю крестьянской войны, названному почтительно Емельяном Ивановичем Пугачевым. Приходится пожалеть, что на старой основе не удалось создать высокохудожественного произведения.

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

— Не видала ль, девица,
Коня моего?

— Я видала, видала
Коня твоего.

— Куда, красна девица,
Мой конь пробежал?

— Твой конь пробежал
На Дунай-реку —

Бежал твой конь,
Тебя проклинал —

Тебя проклинал⁶⁷.

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

В русском фольклоре тематическое разделение циклов совпадает обычно с жанровым. И в этой тематической определенности и ограниченности военно-бытового цикла за-

ключается особенность русского песенного фольклора. Любимая тема редко встречается в песнях военных.

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

Рекрутские и солдатские песни

Военно-бытовые песни XVIII—XIX вв. значительно отличаются от песен служилых людей допетровского времени. Два тематических цикла составляют два лирических жанра: песни рекрутские и песни солдатские. И те и другие в своих поэтических формах отступают от старых фольклорных традиций. Как и во всей необрядовой народно-песенной лирике, в них изображен человек иного мировосприятия и мироощущения, чем в песнях старых, традиционных. Жизнь представлена в общественных и бытовых реалиях, со значительно большей социальной дифференцированностью человеческих отношений. В этих песнях отражен более высокий уровень общественного сознания.

Песни всех необрядовых жанров осваивают литературную стиховую технику, что отличает их от песен традиционных. Особенно заметен такой поворот в цикле любовных песен. Но и песни солдатские эволюционируют в том же направлении. Те рекрутские песни, которые слагались в условиях домашнего крестьянского уклада, сохраняя много традиционного, утрачивают характерную для старой лирики идеализацию действительности. Герой-рекрут и герой-солдат способны критически осмысливать окружающую среду и свое положение. Возникают песни, протестующие против социального гнета. Иногда возмущение выливается в те же формы, какие характерны для песен удалых: герой пытается уклониться от страшной царской солдатчины, скрываясь в бегах или примыкая к шайке удальцов-разбойников. Но в боевых условиях рекрутские и солдатские песни всегда патриотичны.

Сюжетный состав фольклорных военно-бытовых песен не очень обширен и разнообразен. Песни казачьи и солдатские с конца XVIII в. начали пополняться произведениями литературного происхождения, значительно отличавшимися от народных. Некоторые из таких явно нефольклорных песен получили частичную редакторскую правку в процессе устного бытования, сближаясь с песнями подлинно народными и включаясь в репертуар деревни. Большая же их часть не выходила за предела казачьих и солдатских хоровых коллективов.

Элементы традиционного стиля чаще всего сохраняются в лирических зачинах, поэтому при исследовании рекрутских и солдатских песен особое значение имеет анализ художественного своеобразия вступлений, играющих большую роль в их эмоциональном звучании.

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

История песни очень своеобразна. Основной сюжет в ней меняется очень мало. Но к стержню повествования присоединяются различные по эмоциональному строю, по живописности и по фабульному материалу лирические начала. И эти вступления не только вносят каждый раз особый заряд эмоций, но и нечто дополнительное в повествование, уточняя информационную сторону текста.

Песня трагична. В ней верно передается психологическое состояние деревенских парней во время рекрутских наборов, всегда неожиданных и пугающих неизвестностью. Здесь своеобразно сочетается суровый лиризм драматической ситуации с реалистическими деталями. Так изображается семейный быт и взаимоотношения старших и младших в большой патриархальной семье.

Иногда песня начинается без всякого вступления:

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

В решении трудного вопроса о сдаче одного из сыновей

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

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

(Соб., т. 6, 82)

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

«Нам отдать, не отдать сына малого неженатого.
Аль отдать, не отдать большого сына?
— У него дети малые.
А второго отдать — у него жена умна,
Жена умна, — умница и скопидомница,
На ней дом стоит и на ней держится»⁶⁸.

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

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

Разливалась Воложка, во крутые бережки не убиралась,
Потопляла все горы и доли, долочки, луга зеленые.
Как во этих во лужках не оставалось ничего,
Как остался и остался один част ракивов куст.
Как на этом на кусточке свито гнездышко,
Гнездо соловьиное и ремезиное.
Как во этом во гнездышке млад соловушек сидит,
Высоко сидит, далеко глядит,
Жалобно поет и посвистывает,
Подает он голосочек всему городу Москве,
Как в Москву-то с Питерочком, отцу с матерью.
Как отец с матерью за столом сидят, думу думают,
Они думушку думают за единую...⁶⁹.

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

Уж мы сядемте-ка, посидимте-ка,
 Уж мы скажемте-ка песню новую,
 Песню новую, да горемычную,
 Про тое ли мы скажем да Волгу-матушку.
 Широко ли да Волженька да разливается,
 Да во круты бережочки не убирается.
 Заняла Волга все горы и доли.
 Да луга зелены.
 Оставался один част ракивов куст,
 На кусту-то, кусточке только свито гнездышко,
 Свито гнездо да соловьиное, соловьиное да соколиное.
 Соловей-ат сидит да сам-ат высвистывает,
 А выговорушки выговаривает:
 — Не тошно ли тебе, Волга-мать, Волга-матушка,
 Со тонким-ат ледочком расставаться,
 Со тонким-та ледочком, со осенним,
 Со осенним да с последним⁷⁰.

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

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

Не белы снежки рано выпадали,
 Выпадали снежки на талую землю

Как пришел-то указ из Саратова,
 Пришел-то указ про солдатов,
 Двоих — троих во солдаты брать...⁷¹.

Часто разверстка при рекрутском наборе обозначалась точнее. «С двоих-троих одного в солдатушки». Иногда указ о рекрутском наборе назывался «грозным»: «Проезжал тут молодой майор-полковничек «он со прозными со указами». Трагедия семьи, которая лишалась молодого сильного работ-

ника, расставаясь с ним на 25 лет, а то и на всю жизнь, передается в таком зачине по-деловому, скупое, без надрыва, что не умаляет силы драматизма, скрытого за рассказом о внешних фактах. В некоторых вариантах такой зачин получает лирическое наполнение:

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

(Соб., т. 6, 83)

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

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

(Соб., т. 6, 85)

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

Попила-то моя буйная головушка, попила, погуляла,
Что за батюшкиной да за матушкиной большой головою.
Вдруг почуяло мое сердечушко невзгоду,
Та невзгода ли, невзгода: частые наборы.

Что хотят-то меня, молодца, всем миром поймать,
Белы рученьки связать, резвы ноженьки сковать;
Не поймавши добра молодца, как же в рекруты отдать?...

(Соб., т. 6, 50)

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

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

(Кир., 2671)

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

В рекрутских песнях нередко прорывается давно накопленный гнев поработенного народа. Негодование обрушивается прежде всего на ближайших социальных врагов. Страшна была не только солдатчина, но и массовое беззаконие, чинимое сельскими властями во время рекрутских наборов.

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

(Кир., 2329)

Так начинается один из вариантов 1836 г., в котором одновременно рисуется горе бедной семьи, сын которой обречен на солдатскую каторгу. Содержание этого зачина полностью совпадает с текстом другой песни о притеснении бедноты во время рекрутских наборов.

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

(Кир., 2841)

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

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

В примечании собирателя говорится: «Эта песня сообщена торгующим крестьянином Я. Чуниным, который замечает: «Петь эту песню собираются со всего селенья старые и молодые; родные поют, а прочие слушают и плачут». В рекрутских песнях подобного рода выражены не только горестные чувства жертвы рекрутчины — героя песни и его семьи, но и всей сельской общины. Такая песня стала отражением общественного мнения, попыткой выразить возмущение за правилами деревенского «мира»⁷².

Очень точно обозначаются в приведенных песенных зачинах социальные приметы. Так, обедневшие дворяне после указа, разрешавшего продавать крестьян в солдаты, получая деньги за рекрутские квитанции, стали широко этим пользоваться. «Голый барин» был гораздо страшнее крестьянину, чем богатый.

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

История развития сюжета о солдатском жребии типична для рекрутских песен. В таком же, примерно, плане изменя-

лась рекрутская же песня о «невольничках» и «охотничках», забритых в солдаты. Сложена она в традиционном стиле.

Заря моя, зоренька вечерняя,
Звезда восходя! —
Высоко звезда восходила,
Выше садику, выше зеленого.
Пролегала здесь дороженька,
Дороженька небувая,
Солдатиками наторенная.
Тут шли-прошли обогушки,
Обогушки нетяжелые,

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

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

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

Невольнички позадь тянутся,
Охотнички песню взгаркнули,
Невольнички слезно всплакнули,
Свою сторону вспомняли:
«Сторона ль моя, сторонушка,
Гулливая наша, прохладливая»⁷³.

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

В жанре рекрутских песен своеобразно смешались старина и новизна. Одни произведения строго традиционны, другие существенно отличаются образной системой, всей структурой и особенно языком и ритмом.

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

за», увоза молодца в город, в «контору», где его подводят под меру и сбривают кудри.

В мужских песнях больше тяготения к фактичности, к деловому рассказу, к уточнению места и времени действия, словом, к эпичности. Лирический же тон задается вступлением, содержание которого обособлено от главного предмета повествования и иногда так обширно по объему и так закончено художественно, что представляется как бы самостоятельным лирическим текстом. Так, замечательный зачин «Про Волгу-матушку» по своей поэтической структуре близок к тем, какие характерны для военно-бытовых песен служилых людей. Он начинается с картины громадного пространства, кругозор постепенно суживается, действие сосредоточивается в конце концов на небольшой площадке, где и находится герой. Такой поэтический прием «ступенчатого сужения» характерен, главным образом, для мужской лирики. Подобное вступление вводит в тему, которая раскрывается в основной части сюжета. Общее и частное в конструкции песни представлено внешне раздельно, но по существу оба плана, обе точки зрения на происходящее составляют органическое единство. Впервые этот художественный способ в фольклоре был отмечен Добролюбовым, затем истолкован Потебней и подробно проанализирован Б. Соколовым. Такой прием встречается и в других произведениях.

С моря-то погодушка подымалась,
Погодушка полуденна,
Полуденная, полуночная,
С лесу листья обивала,
Во чисто поле уносила,
Мать сыру землю устилала,
Мать сыра земля простонала...

(Кир., 2441)

Тревожное состояние олицетворенной природы соответствует тягостному волнению новобранцев.

Нередко в зачине медитативного характера мысли героя обращены к самому себе, к своему поведению, которое и привело его в солдаты. Возникают олицетворенные образы «гулянья», «молодости», напрасно растраченной, «воли», которая миновала вместе с отдачей героя в рекруты, «кручины» или молодецкой «головушки», которая «попила, погуляла» и попала в царскую службу. Иногда песня начинается с обращения молодца к своим кудрям — постоянного мотива рекрутских песен, обычно завершающего повествование. Опла-

кивание сбритых кудрей — это прощание с молодостью, с волей и гуляньем.

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

Мимо ельничку, мимо березничку,
Мимо частого орешничку
Пролежала тут у нас дороженька,
Дороженька нетореная.
Никто по ней не прохаживал,
Не прохаживал по ней никто,
Ясен сокол по ней не пролетывал,
Только шли по ней обозушки,
Обозушки прошли нетяжелые,
Нетяжелые прошли, нагруженные,
Со солдатскою они со оде́жею,
Со некрутскою они со обрядою.
Солдатушки песню взгаркнули,
А некрутики слезно всплакнули...⁷⁴.

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

Многие рекрутские песни совсем не имеют зачина, что характерно для более новых песен с их деловым прозаическим стилем. Они могут начинаться с точного обозначения времени или места событий: «Двадцать пятого числа из правленья весть пришла». «В пятьдесят четвертый год припечалился народ», «Прощай, Томский и Тобольский». Картины могут быть и более домашними, неофициальными: «Как со вечера кочета поют, со полуночи дружка куют». Можно считать, что такие вступления, составляющие экспозицию последующего действия, ничем не отличаются от вариантов, лишенных всякой вводной части. Так начинается целый ряд песен: «Отдают Федьку в солдаты», «Что куют-то ли, куют,

куют ножки резвые», «Нам родители писали», «Я несчастный уродился» и другие.

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

«Солдатские песни образуют собою особый цикл народной поэзии. По форме своей они ничем не отличаются от других русских песен, но содержание их оригинально по русско-простонародному пониманию европейских вещей и по смеси чисто русских выражений с терминами и словами из сферы регулярно-военного их быта»⁷⁵. В короткой, но очень меткой характеристике Белинский назвал такие признаки солдатских песен, которые сразу выделяют их из фольклорной лирики XVIII — XIX вв. Многие темы в этих новых песнях остаются теми же, что и в лирике служилых людей. Но стиль солдатских песен иной. Существенную роль играет в них деталь, характеризующая новые условия военного быта. Роль детали заметна уже в некоторых рекрутских песнях. В солдатских же подробность в описании строевых учений, походов, вооружения стала существенным элементом сюжета. Такие обороты, как «замки взбрыкнули, солдаты всплакнули», «знамена несут, артикул мечут», «ружья светлые, замки крепкие», «замки крепкие, кремни острые», «вспомните, служилые, тесак, ружье, суму», «плащ, кафтан с камзолом нам не скидавать» и т. д., стали постоянными фразеологическими оборотами, организуя всю стилевую ткань этой лирики.

В солдатских песнях выработались постоянные сочетания, связанные фонетической рифмой, что совершенно не

характерно для традиционного фольклора (если не считать песен шуточных, юмористических и плясовых). В песнях, изображающих армейский быт, фонетическая конечная рифма — явление постоянное: «нам ученье ничего, только очень тяжело», «служба царская — нужда крайняя». В такого типа устойчивых поэтических оборотах может встречаться более сложная и совершенно новая для фольклора рифма, в которой созвучны слова из разных частей речи:

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

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

В этом новом жанрово-тематическом цикле действует коллективный герой, который от своего имени ведет повествование. Тема песен — повседневная жизнь солдат царской армии: походы, караулы, ученья и т. д. Герои часто жалуются на ужасающие условия. Но нередко они говорят об этом с иронией, даже как будто с веселой усмешкой, скрывая свое подлинное отношение к ужасам царской солдатчины.

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

(Соб., т. 6, 155)

Пренебрежение трудностями, конечно, наигранное; за иронией легко обнаруживается тревога. Но нескрываясь трагично звучит мысль о возможности сложить голову в чужой земле. Глубокая любовь к Родине заключена в словах: «На родной сторонущке головку сложить!» Иногда они варьируются: «за свою сторонущку головку положить!», отчетливее выражая главную мысль песни. Или такой вариант: «Дай, боже, солдатушкам пожить, послужить, на чужой сторонущке голов не положить!»

Боязнь умереть на чужбине свойственна каждому живому человеку, любящему свою родину. И, естественно, особенно страшила такая смерть воинов, находившихся в походах за рубежом. Долго сохранялся обычай, переступая границу, брать с собой горсть родной земли, чтобы в случае смерти товарищи бросили ее на могилу. В военных песнях известен сюжет о кровавой рубашке. Умиравший на чужбине воин просит отвезти семье окровавленную рубашку, чтобы ее оплакали и захоронили в родном краю. Так символические похороны должны заменить подлинные, так не должна прерываться связь умершего на чужбине со своей родиной. Эта песня сохранилась в народе до последнего времени от очень давней старины. Она принадлежала репертуару служилых людей допетровского времени, но не могла исчезнуть из памяти народа, как не может иссякнуть самое чувство привязанности к родному краю, своей земле.

Патриотическая тема составляет главный смысл песни «Полно вам, солдатушки, тужить-горевать», которая учит военного человека пренебречь трудностями, но сохранить верность долгу перед родиной. Новый стиль песни, современный язык выразили с непосредственно искренностью думы и чувства народа.

Изучение солдатских песен очень затруднено. Дело в том, что сборники таких песен, как и казачьих, составлялись нередко дирижерами полковых хоров, несомненно, прилагавших руку к тому, чтобы подправить тексты в официальном духе. Многие же песни и сочинялись военными чинами. Печатались они либо в военной газете, либо в приказе по войску.

В процессе творческой жизни традиционная фольклорная военная песня претерпевала, главным образом, внутрижанровые изменения, всегда отражая определенную историческую эпоху и характерные для нее условия военной службы и быта. В конце XIX в. этот песенный цикл стал подвергаться влиянию индивидуального творчества самостоятельных поэ-

тов, а также начал включать в свой состав тексты художественной литературы. Старые же тексты нередко изменялись путем присоединения новых лирических зачинов.

Удалые песни

Среди мужской песенной лирики особое место занимает группа удалых или разбойничьих песен⁷⁶. Значение их не только в фольклоре, но и в жизни общества и передовой русской литературы было гораздо большим, чем какого-либо другого тематического круга народных песен. Для Пушкина, декабристов, Белинского, Лермонтова, Герцена и многих других удалые песни были свидетельствами народных настроений, отношения к крепостному рабству. Эти песни можно назвать удалыми героическими в отличие от сатирических и юмористических.

История удалых героических песен примечательна тем, что, начиная с XIX века, они активно вошли в жизнь художественной литературы. Используемые очень многими писателями, они стали в ряд с другими средствами борьбы за свободу народа, голосом передовых русских людей против позорного ярма — крепостничества.

Можно ли назвать героические песни цикла удалых особым жанром мужской песенной лирики? По содержанию «Дубравушка», «Сиротка», «Сокол в неволе», «Мы не воры, не разбойники» и другие составляют бесспорно особую категорию среди лирических песен. Их одинокие герои, полные человеческого достоинства, готовы отвечать за свои дела даже перед самим царем. Глубина содержания этих песен заключается в том, что не признающие за собой вины их герои все же мучаются сомнениями в справедливости таких способов борьбы, как разбой. В этих героях привлекает их порыв к воле, противопоставленный несправедливым законам. Глубокое и сложное содержание этих песен решительно отличается от песен рекрутских и солдатских с их коллективным героем, страдающим от ужасов царской солдатчины и отчетливо представляющим себе главного своего врага.

Удалые героические песни отличаются и формальными признаками. Они не пользуются художественными средствами традиционных жанров. В удалых песнях природа занимает немалое место и притом показана в реальных, а не символических

ческих отношениях с героями. Почти не прибегают удалые песни ни к ступенчатому построению образов, ни к идеализации быта и нравов, ни к другим обычным для фольклора средствам лирического выражения. Психологические состояния героев показаны часто в самый драматический момент жизни — перед расплатой.

Со второй половины XIX в. удалые героические песни стали забываться, искажаться, потеряв значение в новых условиях классовой борьбы.

К удалым же песням по тематике следует отнести сатирико-юмористические песни «Усы», «Со напраслины головушки погинули наши», «Рыболовы» и другие, несомненно, более ранние, чем остальные удалые. Особою известностью в течение XVIII и XIX веков среди них пользовалась песня «Усы». Живое занимательное ее повествование посвящено рассказу о том, как разбойники, прозывавшиеся «Усами», проникают в дом богатого мужика и грабят его. Содержание этой песни до настоящего времени вызывает самые противоречивые толкования. По-разному оцениваются и ее художественные достоинства, неодинаково решается вопрос о ее поэтических связях и традициях.

Песня «Усы» вместе с еще несколькими разбойничьими составляют единую жанрово-тематическую группу сатирико-юмористических удалых произведений. Современная исследовательница относит ее к скоморошным⁷⁷.

В 1889 г. известный знаток народной песенной лирики Н. М. Лопатин поместил в своем сборнике песню «Усы» рядом с «Дубровушкой», «Ты взойди, красное солнышко» и другими удалыми, назвав этот раздел «разбойничьими песнями». Но объединив эти произведения внешне, он их резко различил по эмоциональному строю и поэтическому содержанию. Если в сольных удалых типа «Дубравушки» он отметил «нежность чувства и меланхоличность», то в хоровой песне «Усы», по его мнению, «отлились не одни собственные этим песням энергия и сила, но и тот бесшабашный пьяный разгул, который часто был главным двигателем разбойничьих шаяк с их атаманами». «Своим же текстом, полным юмора, грубого и жестокого, передает непосредственно деяния разбойников без освещения их нежностью и красотой поэзии певцов эпических сказаний». Н. М. Лопатин считает, что песня «Усы» не могла сохраниться в народе в силу своего «разбойничьего лиризма», чуждого духу народа. «Народное воображение привлекали в разбоях поэзия обста-

новки разбойничьих шаяк, поэзия подвигов, вольного житья, сила и удаль, но не могли привлекать преступление и злодейство»⁷⁸.

Сопоставление «Усов» с удалой лирикой приводит Лопатина к выводу об отсутствии всякой идейной значимости содержания этой юмористической песни. Такое одностороннее и крайнее суждение объясняется не только недостаточно глубоким ее пониманием, но и не совсем верным определением смысла удалых песен типа «Дубровушки», «Сироты», «Сокола в неволе». Верно наметив различие эмоционального строя «Усов» с удалыми лирико-героическими песнями, собиратель преувеличил звучание бесшабашного разгула в этом юмористическом произведении и совершенно необоснованно полностью исключил социальную и моральную мотивировку действия героев. В удалой же героической лирике Лопатин увидел только романтику подвига, вольной жизни, энергии и силы, что выразилось, по его мнению, в нежности чувств и меланхоличности, но он не увидел в них глубокого трагизма. Все герои удалых песен показываются в период тяжелых раздумий о себе либо в ожидании, либо в момент неизбежной расплаты. Таковы песни «Дубровушка», «Сирота», «Сокол в неволе» и другие.

Неправ Лопатин, говоря о том, что песня «Усы» не сохранилась в народе, — он сам приводит ряд поздних вариантов, правильно отмечая потерю в них первоначального смысла. Не обоснованы и его утверждения о том, что песня об Усах не имеет ничего общего с разинским циклом, герой которого якобы воспевается как лирический образ, «ставший нарицательным», но «ужасы его бунта не воспеваются». В крестьянской войне, руководимой Разиным, Лопатин видел только «ужасы бунта», в песенном же образе этого героя усматривал только лиризм удалы и вольного житья. А между тем в действительности разинские песни вовсе не боятся показывать ужасы крестьянской войны. Достаточно вспомнить такие сюжеты, как о расправе атамана с астраханским воеводой, а также казачьи песни об убийстве царских посланников или волжские песни о расправе бурлаков с представителями власти, близкие к разинским по идейной направленности. Образ Разина формировался в народном поэтическом представлении прежде всего как образ народного защитника и народного мстителя.

Песня об Усах и тематически и особенно по обрисовке героев имеет, несомненно, много общего с «разинской» лири-

кой, в которой тема разбойничьих походов занимала далеко не последнее место. Но совпадение в содержании песни об Усах и песен о Степане Разине не так значительны, как идейные и жанровые различия между этими произведениями.

Противопоставление «Усов» разинским и удалым героическим песням, предложенное Лопатиным, остается недоказанным. Автор правильно указал на специфику содержания этой песни, заключающуюся в рассказе о самом процессе грабежа, чего не дают лирико-героические песни. Но он неправильно пытался отрицать поэтическую значимость такой темы для народной жизни XVII века и не увидел в ней попытки показать действия героев как возможное возмездие.

Близкое к мнению Лопатина суждение об «Усах» было высказано М. Н. Сперанским. Следует отметить, что оба исследователя пользовались ограниченным числом вариантов. В противоположность Лопатину Сперанский отнес «Усы» к эпическим произведениям, назвав их «былиной-скоморошиной». Желая определить специфику этого жанра, он обращается к характеристике всего скоморошьего искусства. «Развлекатели простонародной нетребовательной массы, они, как авторы, далеки от тех возвышенных боевых интересов, которые создавали богатырские облики старшего времени; слугители невзыскательных вкусов низов городского населения и крестьянства, они культивируют или городскую пикантную, подчас нескромную новеллу, или излагают городскую сплетню, рассказывая про скандал в узкой среде обывателей, или же просто поют веселую «небылицу в лицах», а то и про самих себя, как это мы видим в широко еще теперь распространенной песне про Фому и Ерему»⁷⁹.

Лишь грубый юмор, предназначенный для низких вкусов обывателей, усмотрел в песне об Усах М. Н. Сперанский. Только «похвальба и подзадоривание себя молодечеством на высоте успеха среди разгула» виделись и Е. В. Аничкову в этой песне⁸⁰. В этих высказываниях отсутствует признание социальной обусловленности действий героев. Последующие исследователи направили внимание на то, чтобы реабилитировать песню.

П. С. Богословский доказывает, что песня «Усы» была создана «Камской вольницей, известной антифеодальными выступлениями» и возводит ее к поэтическим традициям песен удалых и разинских⁸¹. Основные положения работы П. С. Богословского поддержал В. И. Чернышев, также отрицающий юмористический характер первоначальных текстов.

«Первоначальная редакция вероятно излагала дело в виде бытового рассказа о посещении шайкой разбойников богатого мужика, требования угощения и денег, полученных с помощью пытки»⁸². Но действительно ли веселой юмористической песне предшествовала какая-то иная редакция, более значительная по смыслу? По-видимому, исследователи, отрицая юмористический характер первичного текста, усматривали в нем только сатиру. Но юмор не противостоит сатире. П. С. Богословский полностью отрицает забавность и развлекательность «Усов», подчеркивая в произведении идею социальной мести. Это мнение поддерживает Н. В. Баранская, причисляя «Усы» к песням народного протеста. «Действия «Усов», — говорит она, — мотивированы в песне как справедливое присвоение денег богатея, нажитых чужим трудом»⁸³. Но этот смысл песни не противоречит насмешливо-юмористическому тону изложения. Такой стиль сохраняется во всех текстах, в том числе и ранних.

В. И. Чернышев и П. С. Богословский сближают песню об Усах с разинскими. Но доказывают они это верное положение формальными и малоубедительными средствами, указывая на общность мотива внезапного появления героев, на богатство одежды персонажей. На наш взгляд, их близость сказывается в смелых, волевых характерах, спаянных в коллективе, противостоящем крепостническому обществу. «Усы» близки не к историческим разинским, а к удалым песням того же круга, которые появлялись во время тяжелых голодных годин, когда воровство и грабеж не вызывали народного осуждения. Об этой же общности широкого круга казачье-бурлацких и удалых песен говорит убедительное сопоставление мотивов из песни «Усы» с фольклором о Ермаке, проделанное Богословским.

Временем создания песни об Усах признается XVII век. Богословский относит его к началу века. «Песня сложилась, — говорит он, — в период анархии и произвола, обусловленных социально-политическим строем XVII в., в среде казацко-разбойничье-воровской». Так же считает В. П. Адрианова-Перетц, на что, по ее мнению, указывает имя атамана Уса, восходящего к историческому Никите Усу, действовавшему вскоре после смутного времени. Н. Я. Аристов датирует песню второй половиной XVII века, опираясь на имя Гришки Мурышки в старшем варианте — разбойника, упоминавшегося в грамоте 40-х годов. Вторая половина XVII века — время особенного усиления разбойничества, что было

вызвано окончательным закрепощением народа. На всех путях деятельности преследовали человека утеснение и оскорбление, гнались по следам его нужда и лишения⁸⁴. Н. В. Баранская, возражая В. П. Адриановой-Перетц, указывает на возможность в образе песенного атамана Уса видеть Василия Уса — сподвижника Степана Разина.

Последняя версия представляется нам весьма убедительной: боевой задорный тон песни в большей мере соответствует народным настроениям периода нарастания народного недовольства, когда это настроение готово было вылиться в открытое возмущение. Трудно предположить, чтобы такая юмористическая песня сложилась в годы спада антифеодальных выступлений народа после первой крестьянской войны XVII века.

Если Н. В. Баранская, трактуя содержание песни, пытается усилить ее социальный смысл, то В. П. Адрианова-Перетц его снижает. Отнеся сложение песни к началу XVII века и ставя ее в один ряд с песней о попе Ереме, она утверждает, что «идейная значимость» этих произведений «не очень велика»: «Песня отражает тот этап «Смуты», когда после воцарения Михаила Романова остатки участников мощных народных движений рассыпались на мелкие группы и не имели уже возможности выступить с социальными лозунгами»⁸⁵. Трактуя содержание песни как апофеоз разбойничества, В. П. Адрианова-Перетц видит в ней народное осуждение героев за грабеж и жестокость.

Однако старшие варианты не дают повода делать такое заключение. Песня на протяжении всего повествования восхищается героями, и ни в чем их не осуждает. Вместе с тем совершенно невозможно идейно объединить это произведение с песней о попе Емеле и видеть в нем такой же «призыв к разбою». Соучастниками попа Емели и его разбойной дружины в некоторых ранних вариантах рисуются «Гришка с Маринкой», т. е. Лжедмитрий I и Марина Мнишек — ненавистные народу виновники многих бедствий страны; сам поп Емеля рисуется нередко как католический ксендз, и весь его поезд на семерых санях представляется таким образом в виде польских интервентов.

Совсем другое дело «Усы». Язык ее старших вариантов отличается большим архаизмом, особенно тексты Кириши Данилова и псковский, опубликованный Чернышевым. Совсем устаревшими, сохранившимися только на Севере, являются такие языковые формы, как «голова кормить», как «ротится»

в смысле «клянется», как итеративные формы глаголов и другие лексические и морфологические особенности языка. К XVII веку восходят и некоторые атрибуты бытовой обстановки, показанной в песне.

Песня об Усах отличается от разинской лирики и песен удалых своим явно не «южным» происхождением. Все старшие тексты, как мы видели, могут быть отнесены к местам центрально-московским и более северным. Разделяются же варианты по времени записи на две группы. В первую входят старшие тексты XVIII в., а также архаичные по языку и стилю, опубликованные В. Чернышевым и Н. Пальчиковым. В XIX в. песня «Усы» ни разу не была записана в таком полном и художественно завершенном виде, как тексты Чулкова и Кирши Данилова. Записи XIX в. свидетельствуют о забвении этого замечательного произведения. Ко второй группе относятся и более поздние варианты.

Большая противоречивость в трактовке содержания песни об Усах объясняется, несомненно, тем, что это произведение юмористического плана в одних вариантах включало элементы общественной сатиры, в других переходило в веселый фарс, лишенный социальной проблематики. И в этом смысле резко отличаются старшие варианты от текстов второй половины XIX века и более поздних. Но и в вариантах XVIII века социальный аспект в решении темы не всегда присутствует достаточно отчетливо. И это объясняется тем, что замысел песни иной. Она не пытается решать большие социальные проблемы, как «Дубровушка», «Сирота» и другие песни героического плана. В рассказе о ночном налете шайки разбойников показывается неприглядная сторона деятельности удалцов, которая замалчивалась в героико-лирических удалых песнях. Песня старается не дать оценки действиям героев и ведет рассказ как забавное повествование, расцвеченное бытовыми деталями. Не глубокие размышления над жизнью бунтарей, вырвавшихся из пут экономического и общественного гнета, а бездумность вольного существования и жестокость в добывании средств для него рисует эта песня.

Удаль как черта национального характера доводится до пафоса разгула и бесшабашных ночных походов. Но в героях, названных собирательным именем «Усы», видны те же качества, что и в соколе, оказавшемся в безвременье, и в герое «Дубровушки», и в «Сиротке» — это прежде всего сила духа и смелость, громадная воля и энергия, вызывающая

восхищение на протяжении всего повествования, и даже особое благородство в отличие от богатого мужика. Героям песни нечего терять. Отсюда их удаль, переходящая в бесшабашность поведения, отсюда и жестокость по отношению к жертвам. Песня не говорит о причинах, подтолкнувших героев к разбою. По-видимому, это должно быть понятно само собой. А уж поскольку они оказались среди разбойников, податься им некуда, они действуют не жалуясь, а смеясь над своими врагами в рассказе о своих похождениях. И народная песня сохраняет сочувствие к удальцам, несмотря на то, что они представлены здесь в невыгодном свете.

Песня видит в своих героях богатые потенциальные силы. И эти-то качества в них и идеализируются. Но в избранном сюжете способности героев тратятся на недостойные дела, и рядом с идеализацией героев песня проявляет к ним и ироническое отношение. Песня восхищается внешним видом героев, их богатыми одеждами.

Эй, Усы, Усы проявились на Руси,
Проявились Усы за Москвою за рекой,
За Москвою, за рекой, за Смородиною;
У них усики малы, колпачки на них белы;
На них шапочки собольи, верхи бархатные,
Ой, смурые кафтаны, полы стеганные,
Пестрядинные рубашки, золотые воротники,
С напуском чулки, с раструбами сапоги,
Ой, шильцем пяты, остры носки.
Еще окол каблучка хоть яичком покати...

(Чул., ч. III, 199)

Наряду с приукрашиванием героев, песня и смеется над ними, называя собирательным именем «Усы», что особенно заметно, когда это имя путается с нарицательным значением слова. В одном варианте восхищение и ироническое отношение к героям представлено в одной и той же сцене:

На них шапочки собольны, вершки бархатные,
А кафтаны-армяки кумачом опушены,
Бороды, что помелы, а усы, как кнуты...⁸⁶.

Но ирония не снимает безусловной сочувственной оценки героев. Песня пытается показать моральное превосходство и некоторое благородство в их характерах, отчетливо противопоставляя их избранной жертве нападения. Усы выбирают для ночного налета не просто богатого мужика, а кулака-эксплуататора, человека, добывающего средства нечестным путем и не собственным трудом, но не осужденного окружа-

ющими. В этом образе подчеркивается скаредность и скопидомство, недоброжелательность к соседям и забота только о своем благополучии.

Ах, знаю я крестьянина, богат добре,
Живет на высокой горе, далеко в стороне,
Хлеба он не пашет, да рожь продает,
Он деньги берет, да в кубышечку кладет,
Он пива не варит и соседей не поит,
А прохожих-то людей ночевать не пускают,
А прямые дороги не сказывает⁸⁷.

В варианте Чулкова подчеркивается, что мужик наживает богатство не своим трудом, а чужими руками, что он не брезгает никакими средствами наживы и несправедливо пользуется всеми благами жизни.

За Москвою, за рекой, что богат мужик живет,
Он хлеба не сеет — всегда рожь продает,
Он пшеницы не пашет, все калачики ест,
Он солоду не растит, всегда пиво варит,
Он денежки собирает, да в кубышечку кладет.

В обоих вариантах XVIII века жертва нападения Усов рисуется отрицательно: в первом случае это кулак, ненавистник окружающих, вредящий людям, в другом — детальнее показаны его качества хищника-эксплуататора. В варианте первой половины XIX века характеристика мужика дается менее развернуто, но смысл ее остается тот же:

Как богат мужик живет, он не пашет, не орет,
Он не пашет, не орет — всегда хлеб продает...

(Кир., 2513)

В одном из старших же вариантов, сохранившемся в записи второй половины XIX века, паразитическая сущность мужика проявляется еще более отчетливо, так как он показан не только торговцем-кулаком, но еще и ростовщиком.

Он пашню не пашет — сам рожь продает,
Он деньги не кует — деньги займы дает,
Он солоду не растит — часто пиво варит.

Песня сурово осуждает и хищническую хватку мужика, и его благополучие за счет других, и его моральные качества, проявляющиеся во взаимоотношениях с окружающими:

Он пива не варит и соседей не поит,
А прохожих-то людей ночевать не пускают,
А прямые дороги не сказывает⁸⁸.

Отрицательная характеристика богатого мужика довершается тем, что против него выступает собственный сын, поддерживающий Усов и выдающий домашний секрет, где хранятся накопленные деньги. Этот «дурак на печи» недоволен тем, что отец не ему предназначает открыто награбленное. Можно только представить «благополучие» этой богатой семьи, отношения которой основаны на взаимной зависти и вражде.

Реальное изображение деревенского эксплуататора было дано в сборнике М. Д. Чулкова «Пересмешник». В рассказе «Горькая участь» пересказана судьба бедного мужика, виновного лишь в том, что он не умел хитрить и изворачиваться, и попавшего в лапы типичного деревенского хищника-кулака XVIII века. «Такие сельские жители называются съедугами; имея жребий прочих крестьян в своих руках, богатеют за счет их, давая им займы деньги, а потому запрягают их в свои работы так, как волов в плуги; и где таких два или один, то вся деревня составлена из бедняков, а он только один между ними богатый: для того что сев, что жатва и сенокос должниками его убираются прежде, а те всегда севом своим опоздать должны. И когда опоздали сеять, то убирать уже будет нечего, а затем и остаются в вечном долгу у съедуги, который из того не убыток, но приращение имеет, ибо вся деревня к нему на работу, как на барщину приходит»⁸⁹.

В народной песне мужик-съедуга показан не только со стороны социальной, он осуждается и морально. В песне, как и в повести М. Д. Чулкова, показана борьба не против главного общего врага крестьян — крепостничества, но против ближайшего хищника из своей же среды. И в то же время повесть и сатирическая песня ярко изобразили разложение крепостнического общества. Обездоленные крестьяне, вынужденные идти на большую дорогу, выступают в вариантах песни заодно со Степаном Разиным.

Показательно, что обвинения мужику в его общественном поведении предъявляются удалцами-разбойниками — Усами. Этим самым песня как бы освобождает их от подобного рода пороков, ставит их в роль судей над кулаком и человеконенавистником, а вместе с тем и до некоторой степени оправдывает их действия, их жестокость по отношению к мужику. Разбойники не столько социально противопоставляются «съедуге», сколько морально. Однако было бы совершенно неверно признать осуждение кулака и противопостав-

ление его Усам главным в песне. Приведя текст из сборника Кирши Данилова, Белинский так говорит о его содержании: «Теперь взглянем на удальцов, собственно, в глазах которых удаль и успех извиняли всякое дело. Здесь опять господствующий элемент — удалство и молодечество, а сверх того и ироническая веселость, как одна из характеристических черт народа русского»⁹⁰.

Песня об Усах — юмористическая по самому замыслу. Трудно предполагать какой-либо историзм в основе ее содержания. Весьма вероятно, что она возникла по поводу какого-то действительно бывшего события. Однако совершенно очевидно, что уже и в своем первоначальном тексте песня в большей мере была отражением общих, типичных для XVII века явлений, а не частный конкретный случай жизни. Нельзя не обратить внимания на то, что способ обобщения в этой песне значительно отличается от того, каким пользуется народ в «Дубровушке», «Соколе в безвременье» и других удалых песнях героико-романтического плана. Песня «Усы» рассказывает о конкретном случае, об обычной сцене ночного нападения. Вместе с тем рассказ, помимо такого общего содержания, вводит много мелких бытовых подробностей, подбирая в каждом варианте все новые бытовые штрихи и выдвигая среди задач поэтического повествования изображение комических деталей и частных. Поэтическая установка на изображение мелких черт повседневности входит в задачу юмористического повествования.

Самое вступление песни вводит слушателя в атмосферу веселой шутки.

Ах, доселева Усов и слыхом не слышать,
А слыхом не слышать и видом не видать,
А нонеца Усы проявились на Руси...

Вслед за этим обозначается место, где «проявились» герои: или это «Новое усолье у Строганова», или «за Москвою за рекою», или «в Кутерминском лесу».

С разными реалистическими подробностями описывается богатый наряд Усов в старших вариантах. Поздние тексты этого мотива не имеют. Текст Кирши Данилова включает, кроме того, эпизод заготовки орудий «промысла».

Большой Усище и всем атаман —
А Гришка Мурышка дворянский сын,
Сам говорит, сам усом шевелит:
«А, братцы, Усы, удалые молодцы!

А и надо чем Усам голова кормить,
На полатах спать и нам сытым быть,
Ах, нуте-тко, Усы, за свои промыслы!
«А мечитесь по кузницам,
Накуйте топоры с подбородышами,
А накуйте ножей по три четверти,
А и сделайте бердыши и рогатины,
И готовьтесь все».

Ни в одном из остальных вариантов этих подробностей нет.

Комически подана сцена угощения, притом каждый раз по-новому и с новыми юмористическими эффектами.

«А и нуте-тко ты, крестьянин, поворачивайся!
А и дай нам, Усам, и попить, и поесть,
И попить, и поесть, и позавтракати!»
Ох, метался крестьянин в большой анбар,
И крестьянин-ат несет пять пуд толокна,
А старуха-то несет три ушата молока.
Ах увидели Усы, молодые молодцы,
А и кадь большу, в чем пиво варят.
Замешали молодцы, они теплушечку,
А нашли в молоке лягушечку.
Атаман говорит: «Ах вы, добры молодцы, вы не брезгуйте!
А и по-нашему по-русски хододенушка».
Оңи по кусу хватили, только голод заманили,
По другому хватили, приоправилися;
Как по третьему хватили, ему кланялися.

За веселостью песня не скрывает того, что положение Усов вовсе не было благополучным. Первое, что они требовали, ворвавшись к богатому мужику, это было «попить, и поесть, и позавтракать». И они не стеснялись в пище, «...не до разборчивости и прихоти было при случайности жизни и волчьем аппетите», — пишет Аристов⁹¹.

Особенно выразительна эта сцена в псковском варианте, приведенном Чернышевым.

«Было бы нам, хозяйюшка,
Попить, поесть и позавтракати!»
А хозяин-то божится: «Право, хлеба нет!»
А хозяйюшка божится: «Нет ни крошечки!»
А хозяина связали, как борова палить,
А хозяйюшку связали, как овечку стричь.
А хозяин говорит им:
«Ой, вы, братцы, Усы, удалые молодцы!
Вы не дайте разориться, дайте выговорить!»...
А хозяин-то пищит, коровашечку тащит,
А хозяйюшка ревет, молока кринку несет.
Сыновья-то подбегают, — пироги с полки хватают...

Песня высмеивает жадность богачей, их трусость и жалкую угодливость. Волевые, смелые Усы выигрывают в сравнении с этими ничтожными людьми.

Тщательно отделана в старших вариантах, например, у Кирши Данилова, сцена подготовки Усов к захвату дома богатого мужика и советов атамана об осторожности. Вся эта сцена оформлена созвучными глаголами в итеративной форме, сохранившейся в народном творчестве главным образом как средство поэтического стиля.

«Ах надо-де к крестьянину умеючи идти:
А по полю идти — не посвистывать,
А и по бору идти — не покашливать,
Ко двору его идти — не пошаркивать,
Ах, у крестьянина-то в доме борзые кобели»...

В варианте Чудкова эта сцена разработана иначе, но по тем же принципам.

«И вы по полю идите, не гаркайте.
По широкому идите, не шумаркайте,
На забор лезьте, не стучайте,
По соломушке идите, не хрястайте,
Вы во сенечки идите, не скрипайте,
Во избушечку идите, все молитовку творите!»

В вариантах первой половины XIX века все эти эпизоды значительно сокращены.

Сатирическое изображение богатого мужика особенно усиливается тем, что против него выступает собственный сын — «дурак на печи», который сочувствует Усам и разоблачает отца. Наиболее остроумно этот эпизод разработан в том же варианте Кирши Данилова.

А крестьянин-то божится: «Право, денег нет!»
А старуха ротится: «Ни полушечки!»
А дурак на печи, что клент, говорит:
«А, братцы Усы, удалы молодцы!
А и есть же ведь у батюшки денежки,
А мне-то, дураку, не достанется;
А* все копит зятьям, растаким матерям!»

Комический эффект в песне создается эпизодом разоблачения богатого мужика дураком. Этим эпизодом, по мнению В. И. Чернышева, якобы определяются веселые скоморошьи варианты⁹². Но, как мы пытались доказать, комических эпизодов гораздо больше. Они присутствуют во всех старших вариантах. Юмористически подается во всех ранних текстах

и эпизод пытки и выдача заветной кубышечки, которую выносит и передает хозяин собственными руками.

Вариант Чулкова рассказывает об этом так:

А хозяин-то дрожит, за кубышечкой бежит,
А хозяйюшка трясется, да с яндовочкой несется...

Песня полна насмешки над жертвами Усов, но при этом и сами герои изображаются иронически. Жанр песни может быть определен как сатирико-юмористический. И в этом отношении песня об Усах никак не может быть сближена с героико-лирическими песнями разинского цикла, построенными на совершенно иных поэтических принципах. Совпадение некоторых эпизодов песни об Усах с разинскими и ермаковскими свидетельствует лишь об общности изображенной в них или других социальной среды и о том, что песня об Усах была, по-видимому, создана в середине или второй половине XVII века, как и разинские песни. Стиливые же формы тех и других различны.

Совершенно отличаются стиливые средства песни «Усы» и от удалых лирических песен. Так, в песне «Сиротка» деятельность удальца рисовалась яркими, но символическими чертами, без всяких элементов точности и конкретности.

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.

(Соб., т. 6, 393)

И в других песнях того же лирико-героического жанра процесс грабежа и разбоя либо совсем не называется, либо изображается символически. В песне «Ты взойди, красное солнышко» герои, «атамановы помощники», говорят о своих похождениях иносказательно:

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

(Чул., ч. III, 93)

Совершенно другое дело в песне «Усы». Здесь ночное похождение изображено во всей полноте деталей, и эта конкретизация является основой всего юмористического строя песни. Герои как бы хотят скрыть подлинное отношение к своей

ззорной деятельности. Отсюда и «ироническая веселость», о которой говорит Белинский. Комические детали бытового, психологического и социального характера лежат в самом замысле произведения. Когда в позднейших вариантах эти детали начинают стусевываться, стираться и совсем исчезать, то разрушается и вся песня, перерождаясь в фарс.

Наряду с поэтическим вниманием к деталям и конкретно-сти, песня проявляет особую заботу о стилевой отделке. Важную роль в ней играют фонетические созвучия, не характерные для других песенных жанров. Звуковая инструментовка «Усов» подчинена задачам комизма. Вот так, например, подана сцена вторжения в усадьбу богатого мужика:

Они тын разобрали и на двор собрались.
Тот с борку и другой с борку,
И полная изобочка набуркалась.
На лавке Усы, и под лавкой Усы,
И за столом сидя Усы, и под столом сидя Усы.
А большие Усища-атаманище
Впереди ёе сидит, ничего не говорит.
Только усом шевелит, поворачивает!

Так нарисована эта сцена в псковском тексте, записанном в 70-х годах XIX века, но по содержанию гораздо более раннем. Комический эффект создается здесь названием усов в прямом значении слова и Усов-разбойников. Комическое впечатление поддерживается виртуозно подобранными рифмами, четким плясовым ритмом и юмористической гиперболой: вздыбились и ошетинились все углы дома, заполненные Усами. Беспомощны и смешны перепуганные насмерть хозяева. В варианте Чулкова эта сцена изображена такими же приемами гротескного нагромождения:

Напырялась-нашвырялась полна изба Усов:
Ой, на печи Усы, и под печью Усы,
На палатах Усы, на кроватишке Усы,
Ой, крикнул Ус громким голосом своим...

В варианте Кирши Данилова упоминается имя станового разбойника Гришки Мурышки, но вряд ли оно употреблено потому, что в народе помнился его действительный прототип. Это имя продолжало сохраняться в варианте середины XVIII века в силу поэтических его качеств, благодаря яркой рифмовке, органически сочетающейся со всем стилем песни.

Пришли они, Усы, ко крестьянскому двору,
А хватились за забор, да метались во двор.
Ах кто-де во двери, атаман в окно;

А и тот с борку, иной с борку,
Уж полна избушка принабуркалася.
А Гришка Мурышка, дворянский сын,
Сел впереди под окном.

«Песня «Усы» по своему напеву разгульному и разнузданному и, в то же время, по минорному тону, преобладающему в ней и сообщающему через то особую ей мрачность, и по ее пошибу грозной спешности и прекрасна и страшна»⁹³. Эта замечательная по поэтической отделке песня вобрала в себя не только традиции удалых песен, но народной сатиры и литературной демократической сатиры XVII века.

Старшие варианты, записанные в Астраханской и Псковской губерниях, сохранили сатирическое обличение и осмеяние богатого мужика, к которому являются Усы. Все позднейшие варианты, начиная с середины XIX века, представляют собою веселую развлекательную песню. Юмор песни потерял социальную остроту и художественную прелесть в связи с устарением бытовых и психологических деталей и переродился в простую веселую шутку. Особое значение в таких песнях приобрел припев. Отличаясь от обычного припева, представляющего собою повторение одних и тех же слов (Ай, усы...) или последних стихов куплета, припев в этих песнях состоит из одного слова, как бы осмысляющего содержание предыдущего стиха. Получалась либо разухабистая солдатская, либо застольная разудало-веселая. В солдатском сборнике Альбрехта и Весселя она звучит так:

..Собралось нас, Усов, полна хата молодцов. Много!
На нас красные рубашечки, косые ворота. Славно!
Наперед сидит Усище — сам, атаманище. Страшный!
Он приказанья отдает, все-то выслушивает. Молча!⁹⁴

Каждый стих, кроме того, сопровождается припевом:

Ай, да усы, усы, усы, усы, усы, усы, развалистые усы!

В таких вариантах текст сокращается до 15—10 стихов. Содержание его совсем лишается социальной проблематики. Песня завершается сценой веселой попойки.

К нам хозяин идет,
Полштофа водки несет, — Выпьем!⁹⁵

Повествование в этих поздних вариантах разрушается; изменяется и мелодия. Припев исполняется не напевно, а выкриком. Изложение ведется от первого лица. Н. М. Ло-

патин так характеризует эту редакцию: «Остаток «Усов», настолько уже искаженный, что почти ничего не оставивший от своего прообраза, помещен в сборнике солдатских и казацких песен Весселя. В вариантах Весселя совершенно забыто значение песни и значение слова «Усы», которое вместо прозвания разбойников принимается за нарицательное имя. Самый тон песни несколько комичный и даже сбивается на фабричный, а напев ее, как он приведен у Весселя, характера чистого мажора»⁹⁶.

Остро сатирическая песня «Усы», как видно, совсем потеряла первоначальный смысл во второй половине XIX в., разделив в этом отношении судьбу героических удалых песен. В песне «Усы» оказался жизнестойким только ее замечательный юмор. Но и эта сторона текста не выиграла при дополнении юмористических деталей. Подлинно прекрасная вещь не терпит изменений. Это мы наблюдали в истории других, в том числе и грустных лирических песен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Народно-песенная лирика складывается из двух функционально различающихся циклов: песен обрядовых и необрядовых. В каждом заключено по несколько жанров, разного времени создания и круга отраженных в них явлений народной жизни. Песенные жанры различаются событийно-фактическим, идеологическим и эмоциональным наполнением. Их герои неодинаковы в отношении к внешнему миру и к природе. Каждому жанру принадлежит своя поэтическая система. В обрядовых песнях она определяется в значительной степени требованиями ритуала. В необрядовых — она соотнесена с социальным тематическим содержанием.

Сохранившиеся от глубокой древности календарно-аграрные зовы и кличи — коллективное творчество, обращенное к силам природы с просьбой-требованием и одновременным приношением жертвы.

Главную же роль в развитии народной песенности сыграла свадебная лирика. Исключительное значение брака в социально-экономическом существовании патриархальной крестьянской семьи обусловило развитие свадебного обряда до сложного празднества с громадным количеством песен. Свадебная лирика охватила своим изображением почти все стороны жизни крестьянской семьи. Одновременно в этом жанре сформировалась сложная и богатая поэтическая система символически-иносказательного характера. Человек в этих песнях соотнесен с жизнью природы, живет по ее законам. Внешний мир представлен неизменным и постоянным, он идеален и упорядочен так же, как якобы единственно возможные и правильные нормы жизни человека и крестьянской семьи. Такова основа принципов обобщенности и идеализации в показе жизни и героев в свадебных песнях.

Каждый песенный текст представляет собою единое, замкнутое в себе целое, организованное одним из ведущих способов поэтического оформления: символическим эпизодом из жизни природы или сцеплением образов, «лестницей чувств», различными повторениями и др., причем каждое из этих средств имеет всегда смысловое значение.

Обрядовая заданность, создавая неподвижную традицию, способна была обнаружить и непосредственное чувство в его личном содержании. Свадебные песни передали многое из своей художественной конструкции лирике необрядовой, особенно женским семейным песням. Главное отличие необрядовых песен от свадебных состоит в постепенном отказе от ее условных способов поэтического выражения и наоборот, показе жизни и героев в их реальности.

Необрядовая лирика отчетливо делится на песни мужские и женские. Мужские песни шире по проблематике. Обобщенный характер жизненных и психологических явлений в них нередко передается в виде дополнительных к фактическому содержанию афористических вступлений или концовок. Символические эпизоды в них стали сжиматься до двух-трех стихов в зачине. Реальные черты приобретает природа, окружающая героев, нередко как бы сочувствующая и помогающая им. Мужские необрядовые песни создают свой комплекс постоянных поэтических формул, свой язык. Особенно характерно это для песен военной тематики. Большинство мужских песен тяготеет к эпичности. Встречающиеся в них контаминации свидетельствуют об их связях с балладой или исторической песней, т. е. мужским же песенным творчеством. Только любовные и семейные сохраняют некоторые традиции, общие с женской лирикой.

Особое жанровое образование составляют сатирические песни.

Поэтические жанры народной песни отчетливо различаются содержанием и соответствующим ему поэтическим стилем, как мы и старались показать в настоящей книге.

К введению

¹ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 195—196.

² Базанов В. Г. Заметки фольклориста.—Русская литература, 1966, № 2.

К разделу I

¹ Чичеров В. И. Зимний период земледельческого календаря XVI—XIX веков. (Очерки по истории народных верований).—В кн.: Труды института этнографии. Новая серия. М., 1957, т. XV; Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979.

² Чичеров В. И. Указ. соч., с. 51.

³ Розов А. Н. К сравнительному изучению поэтики календарных песен.—В кн.: Русский фольклор. 1981. т. XXI, с. 69.

⁴ Земцовский И. И. К проблемам взаимосвязи календарной и свадебной обрядности славян.—В кн.: Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974, с. 147, 151—152.

⁵ См.: Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. (Историко-этнографическое исследование). Л., 1963.

⁶ Соколова В. К. Указ. соч., с. 41.

⁷ Аничков В. Е. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян.—В кн.: Сборник отделения русского языка и словесности Академии Наук. СПб, 1903, т. 74, с. 42.

⁸ Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962, с. 26.

⁹ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976, с. 66, 69.

¹⁰ Там же, с. 65.

¹¹ Колпакова Н. П. Указ. соч., с. 27.

¹² Там же, с. 71.

¹³ Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970.

¹⁴ Русские обрядовые песни. М., 1982.

¹⁵ Там же, с. 175.

¹⁶ См.: Розов А. Н. Проблема систематизации колядных песен в своде русского фольклора.—В кн.: Русский фольклор. Л., 1977, XVII, с. 99.

¹⁷ Колесническая И. М. Символика в хороводных и свадебных

песнях русских, украинских и белорусских.—В кн.: Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1981, с. 53.

¹⁸ Тульцева Л. А. Символика воробья в обрядах и обрядовом фольклоре. (В связи с вопросом о культе птиц в обрядовом календаре).—В кн.: Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982, с. 163; Гуря А. В. Символика зайца в славянском обрядовом и песенном фольклоре.—В кн.: Славянский и балканский фольклор. Арханка. Традиции. М., 1978, с. 159.

¹⁹ Тульцева Л. А. Указ. соч., с. 166—167.

²⁰ См.: Соколова В. К. Особенности календарных обрядовых песен восточных и южных славян.—В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. IX Международный съезд славистов. М., 1983, с. 234—235.

²¹ См.: Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. М., 1911, вып. 1, ч. 1; Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, сказках, легендах, обычаях... СПб., 1898—1900, т. 1—2; Народные лирические песни. Л., 1961; Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970.

²² Поэзия крестьянских праздников, №№ 16, 26 и др. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте в скобках. (Земц. №).

²³ Цит. по кн.: Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979, с. 91.

²⁴ Там же, с. 16, 62 и др.

²⁵ Фольклор Саратовской области. Саратов, 1946, № 184.

²⁶ Там же. №№ 188, 190, 191.

²⁷ Колпакова Н. П. Указ. соч., с. 52.

²⁸ Власова З. И. К вопросу о поэтике подблюдных песен.—В кн.: Русский фольклор. Проблемы художественной формы. Л., 1977, XIV, с. 93—94.

²⁹ Там же, с. 96.

³⁰ Колпакова Н. П. Указ. соч., с. 61.

³¹ Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, сказках, легендах... СПб. 1898—1900, т. 1—2, № 1007. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте в скобках (Шейн, №).

³² Акимов Т. М., Архангельская В. К. Песни, сказки, частушки Саратовской области. Саратов, 1969, с. 14.

³³ См.: Круглов Ю. Г. Вопросы классификации и публикации русского свадебного фольклора.—В кн.: Русский фольклор, Л., 1977, XVII, с. 85.

³⁴ См.: Колпакова Н. П. Лирика русской свадьбы. Л., 1973, с. 245—253.

³⁵ Костомаров Н. И. Об историческом значении русской народной поэзии. Харьков, с. 25—26.

³⁶ Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914, с. 5.

³⁷ Потебня А. А. Малорусская народная песня по списку XVI века. Текст и примечания. Воронеж, 1877, с. 18.

³⁸ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 126.

³⁹ Там же, с. 129.

⁴⁰ Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля древней Руси. Л., 1947, с. 117—118.

⁴¹ Адрианова-Перетц В. П. Социально-бытовая народная поэзия XVII века.—В кн.: Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XIII веков. Л., 1953, т. 1, с. 466.

⁴² См.: Астафьева-Скалберг Л. А. Символика в русской на-

родной лирической любовной песне. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1971.

⁴³ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. М., 1911, вып. 1, ч. 1, № 20. В дальнейшем ссылки на это издание в скобках в тексте (Кир., №).

⁴⁴ См.: Колесническая И. М. Песни о предпочтении суженого в русском и украинском фольклоре.— В кн.: Фольклор народов РСФСР, Уфа, 1974, вып. 1, с. 134—135.

⁴⁵ См.: Акимова Т. М. О композиции народных песен.— В кн.: Фольклор народов РСФСР, Уфа, 1981, с. 41—52.

⁴⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 445.

⁴⁷ Фольклор Саратовской области, № 112.

⁴⁸ Чулков М. Д. Собрание разных песен. М., 1913, ч. III, Приложение, № 34.

⁴⁹ См.: Русские народные песни Южного Урала. Челябинск, 1957, с. 71—72.

⁵⁰ См.: Еремина В. И. Повтор как основа построения лирической песни.— В кн.: Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972, с. 27—65.

⁵¹ Соболевский А. И. Великорусские народные песни. СПб., 1902, т. 3, № 260. В дальнейшем ссылки на это издание в скобках в тексте (Соб., т..., №).

К разделу II

¹ См.: Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962.

² См.: Еремина В. И. Классификация народной лирической песни в советской фольклористике.— В кн.: Русский фольклор. Проблемы свода русского фольклора. Л., 1977, XVII.

³ См.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 63.

⁴ Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914, с. 5—6.

⁵ Львов-Пращ Н. А. Собрание народных русских песен с их головами. М., 1955, № 49.

⁶ Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч. 1934, т. 1, с. 525.

⁷ Сумцов Н. Ф. Научное изучение колядок и шедривок.— Киевская старина, 1886, № 2.

⁸ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 88.

⁹ Там же, с. 108.

¹⁰ Там же, с. 109.

¹¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 2, с. 297.

¹² Фольклор Саратовской области..., № 82.

¹³ Сахаров И. П. Сказания русского народа. СПб., 1841, ч. 1, кн. 3, с. 149.

¹⁴ Фольклор Саратовской области..., № 164.

¹⁵ См.: Даль В. Пословицы русского народа. М., 1957, с. 979.

¹⁶ Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня, с. 175—176.

¹⁷ Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. М., 1956, № 24. В дальнейшем ссылки в тексте в скобках (Лоп., №).

¹⁸ Там же, с. 206.

¹⁹ Чулков М. Д. Собрание разных песен. СПб., 1913, ч. III, № 114. (В дальнейшем сноски в скобках в тексте (Чул., ч..., №).

²⁰ Русская баллада. М., 1936, с. 437.

- ²¹ Песни, собранные писателями. Новые материалы из собрания П. В. Киреевского.— Литературное наследство, М., 1968, т. 79, с. 195.
- ²² Рассказы о Пушкине, записанные со слов друзей А. И. Бартеневым в 1851—1860 годах. М., 1925, с. 52—53.
- ²³ Песни, собранные писателями, с. 196.
- ²⁴ См.: Ончуков Н. Е. Запрещенные песни о Константине и Анне.— Изв. по рус. яз. и словесности АН СССР. М.—Л., 1929, с. 270—293.
- ²⁵ См.: Сперанский М. Н. Из материалов для истории устной песни.— Изв. АН СССР, отд-ние обществ. наук. М., 1932, № 10, с. 913.
- ²⁶ См.: Позднеев А. В. Лирическая песня XVII в. (К вопросу о репертуаре).— В кн.: Русский фольклор. Л., 1956, I, с. 78—97.
- ²⁷ Демократическая поэзия XVII века. М.—Л., 1962, с. 96.
- ²⁸ См.: Кудрявцев И. М. Две лирические песни, записанные в XVII в.— Труды отдела древнерусской литературы. 1953, т. IX, с. 380—386.
- ²⁹ См.: Веселовский А. А. Любовная лирика XVIII в. К вопросу о взаимоотношении народной и художественной лирики XVIII в. СПб., 1909.
- ³⁰ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 271.
- ³¹ Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Указ. соч., с. 117—118.
- ³² Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня, с. 175.
- ³³ Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Указ. соч., с. 120.
- ³⁴ Там же, с. 122.
- ³⁵ Фольклор Саратовской области, № 33.
- ³⁶ Там же, с. 34.
- ³⁷ Лазутин С. Г. Русские народные песни. М., 1965, с. 41.
- ³⁸ См.: Акимова Т. М. Изображение психологического состояния в народной лирической песне.— В кн.: Современные проблемы фольклора. Вологда, 1971.
- ³⁹ См.: Штокмар М. П. Контаминация текстов в русской народной поэзии.— Известия АН СССР, ОЛЯ, 1951, т. X, вып. 2, с. 162.
- ⁴⁰ Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Указ. соч., с. 121—122.
- ⁴¹ Григорьев А. А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны.— Отечественные записки, 1860, ч. 4, с. 474.
- ⁴² Штокмар М. П. Указ. соч., с. 182.
- ⁴³ Колпакова Н. П. Указ. соч., с. 173.
- ⁴⁴ Кашин Д. Русские народные песни. М., 1959, с. 105.
- ⁴⁵ Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Указ. соч., с. 136.
- ⁴⁶ Там же, с. 118—119.
- ⁴⁷ Григорьев А. А.— Отечественные записки, 1860, ч. 5, с. 245—246.
- ⁴⁸ Там же.
- ⁴⁹ Тургенев И. С. Собр. соч. М., 1953, т. 1, с. 306—307.
- ⁵⁰ Азадовский М. К. «Певцы» И. С. Тургенева.— Известия АН СССР, ОЛЯ, 1954, т. XIII, вып. 2, с. 164.
- ⁵¹ Эртель А. И. Записки степняка. М., 1958, с. 562.
- ⁵² См.: Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Линевой. СПб, 1909, вып. II, с. XVIII.
- ⁵³ См.: Подробное рассмотрение мужских любовных песен в кн.: Акимова Т. М. Очерки истории русских народных песен. Саратов, 1977.
- ⁵⁴ Детальнее цикл военно-бытовых песен анализируется в кн.: Акимова Т. М. Очерки истории русской народной песни. Саратов, 1977.
- ⁵⁵ Демократическая поэзия XVII века. М.—Л., 1962, с. 1—2; Куд-

рявцев И. М. Две лирические песни, записанные в XVII веке.— Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1953, т. IX, с. 380—385.

⁵⁶ См.: Сперанский М. Н. Из материалов для истории устной песни.— Известия АН СССР, Отделение общественных наук, 1932, № 10, с. 913—931.

⁵⁷ Демократическая поэзия XVII века, с. 105—106.

⁵⁸ Карамзин Н. М. История государства Российского. М., 1903, т. 10, с. 118.

⁵⁹ См.: Баранов П. Ф. Песни оренбургских казаков. Оренбург, 1913, вып. 2, № 65.

⁶⁰ Фольклор Саратовской области, № 44.

⁶¹ Там же, № 45.

⁶² См.: Павлов-Сильванский Н. П. Государевы служилые люди. СПб., 1909, с. 106—107.

⁶³ См.: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.—Л., 1958, с. 629.

⁶⁴ Чернышев В. И. Пушкин и сербские и русские народные песни.— Известия АН СССР, ОЛЯ, 1948, т. VII, вып. 2, с. 159—164.

⁶⁵ Труды Саратовской ученой архивной комиссии. Саратов, 1908, вып. 24, с. 140.

⁶⁶ Чернышев В. И. Указ. соч., с. 160—161.

⁶⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1948, т. III, с. 412.

⁶⁸ Фольклор Саратовской области, № 36.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Волга в песнях и сказаниях. Саратов, 1937, с. 144.

⁷¹ Фольклор Саратовской области. № 37.

⁷² Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. М., 1910, т. III, с. 158.

⁷³ Фольклор Саратовской области. № 33.

⁷⁴ Там же. №№ 33—34.

⁷⁵ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 434—438.

⁷⁶ Анализ удалых героических песен дан в моей книге: Очерки истории русских народных песен. Саратов, 1977. См. также: Акимова Т. М. Народные удалые песни в творчестве А. С. Пушкина.— В кн.: Из истории русской и зарубежной литературы. Саратов, 1968.

⁷⁷ Ивлева Н. М. Скоморошины (общие проблемы изучения).— В кн.: Славянский фольклор. М., 1972, с. 110.

⁷⁸ Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. М., 1956, с. 176.

⁷⁹ Сперанский М. Н. Былина-скоморошина.— В кн.: Памятники мировой литературы. Русская устная словесность. М., 1919, т. 2, с. 287.

⁸⁰ Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. М., 1903, ч. I, с. 195.

⁸¹ См.: Богословский П. С. Песня об «Усах» из сборника Кирши Данилова и камская вольница.— В кн.: Пермский краеведческий сборник. Пермь, 1928, вып. IV, с. 117.

⁸² Русская баллада. Л., 1936, с. 408.

⁸³ Баранская Н. В. Песни народного протеста в «Собрании разных песен М. Д. Чулкова».— Известия АН СССР, ОЛЯ, 1956, т. XV, вып. 2, с. 133.

⁸⁴ Аристов Н. Я. Об историческом значении русских разбойничьих песен. Воронеж, 1873, с. 36.

⁸⁵ Адрианова-Перетц В. П. Народное творчество начала

XVII в.—В кн.: Очерки по истории русского народного поэтического творчества. М.—Л., 1953, т. I, с. 378—379.

⁸⁶ Русская баллада, № 109.

⁸⁷ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.—Л., 1958, с. 64.

⁸⁸ Русская баллада, с. 123.

⁸⁹ Русская проза XVIII в. М.—Л., 1950, с. 146.

⁹⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 429.

⁹¹ Аристов Н. Я. Указ. соч. с. 128.

⁹² Русская баллада, с. 408.

⁹³ Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Указ. соч., с. 176.

⁹⁴ Сборник солдатских, казацких и матросских песен. СПб. 1886,

№ 97.

⁹⁵ Розанов И. Н. Русские песни. М., 1982, с. 62.

⁹⁶ Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Указ. соч., с. 176—177.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
I. Обрядовая поэзия	5
Календарно-обрядовые произведения	13
Свадебные песни	25
II. Необрядовая лирика	58
Песни семейные, мужские и женские	76
Любовные песни	92
Военно-бытовые песни	119
Песни удалые	143
Заключение	160
Примечания	162

Татьяна Михайловна Акимова

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

Очерки истории жанров

ИБ № 2024

Редактор В. И. Виллюмсон
Технический редактор Л. В. Агальцова
Корректор Э. М. Левитин

Сдано в набор 24.03.86. Подписано к печати 6.01.87. НГ26505. Формат 60×84^{1/16}.
Бумага типографская № 3. Печать высокая. Гарнитура литературная. Усл. печ. л.
9,76 (10,5). Уч.-изд. л. 9,6. Тираж 300 экз. Заказ 781. Цена 1 р. 40 к.

Издательство Саратовского университета, 410601, Саратов, Университетская, 42.

Производственное объединение «Полиграфист» управления издательств, полиграфии
и книжной торговли Саратовского облисполкома. Саратов, пр. Кирова, 27.