



**Т. М. АКИМОВА**

**О ФОЛЬКЛОРИЗМЕ  
РУССКИХ  
ПИСАТЕЛЕЙ**

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

Т.М. АКИМОВА

# О ФОЛЬКЛОРИЗМЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Сборник статей

Ответственный редактор *Ю.Н. Борисов*

ИЗДАТЕЛЬСТВО САРАТОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
2001

УДК 882.09 + 398(470)  
ББК 83.3Р1 + 82.3Р  
А39

Составитель *Ю.Н. Борисов*

**Акимова Т.М.**

А39 О фольклоризме русских писателей: Сб. ст. / Сост. и отв. ред.  
Ю.Н. Борисов. - Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2001. - 204 с.: ил.  
ISBN 5 - 292 - 02687 - 5

В книге собраны труды видного советского фольклориста профессора Саратовского университета Т.М. Акимовой (1898-1987), выполненные в русле одного из наиболее перспективных направлений современной филологической науки - изучения взаимодействия литературы и фольклора. Публиковавшиеся в течение трех десятилетий статьи Т.М. Акимовой по данной теме органично складываются в монографическое исследование литературно-фольклорных контактов как в теоретическом, так и в историко-литературном аспекте. На материале произведений Пушкина, Кольцова, Островского, Чернышевского, Бажова анализируется идейно-эстетическая функция народно-поэтических мотивов в литературной лирике, повествовательной прозе, драматургии, осмысливается опыт критического истолкования фактов устного народного творчества Пушкиным и Чернышевским.

Для преподавателей и студентов филологических факультетов, а также широкого круга специалистов гуманитарного профиля.

Рецензент

доктор филологических наук, профессор *Д.Н. Медриш*

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)  
проект № 00-04-34002 д/В

УДК 882.09 + 398(470)  
ББК 83.3Р1 + 82.3Р

ISBN 5 - 292 - 02687 - 5

© Акимова Т.М., 2001  
© Борисов Ю.Н., составление, 2001



**ТАТЬЯНА МИХАЙЛОВНА АКИМОВА**

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

## ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ

Татьяна Михайловна Акимова (1898-1987) известна в русской науке как крупнейший ученый-фольклорист и талантливый преподаватель высшей школы. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, она проработала в стенах Саратовского университета почти полвека.

В истории отечественной фольклористики XX столетия имя Т.М. Акимовой стоит рядом с именами зачинателей новой фольклористической традиции. Ученица Б.М. Соколова, Татьяна Михайловна с первых студенческих лет стала его коллегой, надежным помощником в фольклорно-этнографическом собирательстве.

К своим 19 годам - времени поступления на историко-филологический факультет университета в 1917 году - Т.М. Акимова прошла жизненную и трудовую закалку, хорошо подготовившую ее к творческому овладению основами наук. Она выросла в большой и дружной семье, в которой было семеро детей. Отец - из крестьян - уже семейным человеком закончил воскресную школу, сдал экзамены на учителя и сам стал преподавателем воскресной школы, одновременно работая служащим на железной дороге и сотрудничая в качестве корреспондента в саратовских газетах. "Он стал настоящим интеллигентом, - говорила Татьяна Михайловна. - Всем своим детям он дал высшее образование, чему в немалой степени помогла Октябрьская революция". Т.М. Акимова училась в саратовской женской гимназии на казенный счет и закончила ее с золотой медалью. Уже с четвертого класса обучения репетиторствовала, "помогала отцу".

Занятия в университете шли в вечернее время. Они совмещались с работой в этнографическом музее, где Т.М. Акимова была заведующим чувашским музеем, а затем, когда музей стал краеведческим, старшим научным сотрудником, позднее - заведующим отделом феодализма. Вопросы музейного дела, собирательства были постоянными темами ее переписки с уехавшим в Москву Б.М. Соколовым. Так судьба Т.М. Акимовой с самого начала определилась как судьба представительницы демократической интеллигенции и ее нового поколения - советской интеллигенции, прокладывавшей свой путь непрерывным настойчивым трудом и собственной энергией.

Атмосфера и условия университетского образования были исключительно благоприятными. Ректор университета С.Р. Миротворцев писал в журнале "Студенческая жизнь": "Шестая годовщина застаёт саратовский университет в полном расцвете сил и внутренней мощи, обеспечивающей ему дальнейший рост и процветание... Изжит научный голод. Научная жизнь, научная работа бьют ключом в лабораториях, кабинетах, клиниках... Тесный контакт всех живых сил университета дал возможность расцвести научным студенческим кружкам, где наши молодые товарищи, под руководством профессоров и преподавателей, привыкают к самостоятельной разработке научных вопросов" (1923. С. 12).

Действительно, на историко-филологическом факультете сложился коллектив ученых, интересы которых отличались академической широтой. Т.М. Акимова проходит курс "Народной словесности", спецкурсы "Русский героический эпос", "Апокрифы" и семинарии у Б.М. Соколова, слушает лекции В.М. Жирмунского, Н.К. Пиксанова, Н.Н. Дурново, А.П. Скафтымова, П.Г. Любомирова и у них выполняет семинарские работы по фольклору, истории древнерусской и классической литературы. Особенно большое внимание уделялось вопросам поэтики. Всячески по-

ощрялись самостоятельные изыскания. Б.М. Соколовым был разработан перспективный план фольклористических изучений в крае, в практическом осуществлении которого студентам-«этнографам» отводилась важная роль. Уже в 1923 году Т.М. Акимова руководила работой фольклорно-этнографической экспедиции.

Студенческие годы Татьяна Михайловна вспоминала как время одушевленного труда, огромного подъема, не заглушаемых материальными лишениями. Студенты учились и работали с полной молодой самоотдачей, а главное, с ощутимыми результатами: «этнографы» печатались, ставили этнографические концерты для саратовцев, отправлялись на борьбу с голодом. Они писали стихи в свой журнал «Студенческая жизнь», заучивали стихотворения Пушкина, Блока, Есенина, Ахматовой и др., чтобы сопровождать их чтением лекции преподавателей, выступали с докладами в кружках и обществах. Из университета Т.М. Акимовой были вынесены не только высокий исследовательский профессионализм, но и гражданственность, инициативность, острое чувство задач времени - качества, характерные для первого поколения советских ученых.

В науку Т.М. Акимова вступает в 1922 году, подготовив «Описание этнографических записей, хранящихся в Этнографическом музее Саратовского края» (совместно с М.П. Советовым и Н.М. Цыгановой), которое было напечатано в «Саратовском этнографическом сборнике».

В 20-х - первой половине 30-х годов ею ведутся плодотворные разыскания в области русской и чувашской этнографии, а также исторического прошлого Саратовского Поволжья, интерес к чему был привит в этнографическом семинаре Б.М. Соколова, ставившем в качестве одной из основных задач изучение быта и духовной культуры народов Поволжья.

Исследования Т.М. Акимовой эволюции женского костюма, вышивки, головного убора, культа чувашского божка Иереха отмечены стремлением молодого ученого к широте постановки проблем, убедительности итоговых научных результатов, обоснованных большим фактическим материалом. Их ценность отмечалась учеными Чувашской республики. Те же качества присущи и монографии «Очерки истории Саратова (XVII-XVIII вв.)» (1940), созданной на документальных материалах совместно с А.М. Ардабацкой к 350-летию города.

С первых шагов и до конца 40-х годов исследовательская работа Т.М. Акимовой шла параллельно с собирательством, и не случайно на составленных ею сборниках, ученых трудах лежит печать прекрасного знания реального крестьянского быта.

Продолжая начатое Б.М. Соколовым и А.П. Скафтымовым систематическое собирание фольклора, Т.М. Акимова придает ему иные сравнительно с предшественниками задачи. Предпринимаются тематические экспедиции за сказками, за сказами о Чапаеве, за песнями о Великой Отечественной войне. Материалы экспедиций 20-40-х годов вошли в составленные Т.М. Акимовой сборники «Сказки Саратовской области» (1937, совместно с П.Д. Степановым), «Фольклор Саратовской области» (1946), «Сказы о Чапаеве» (1951), «Сказы и песни о Чапаеве» (1957), которые до сих пор остаются крупнейшими собраниями поволжского фольклора. Каждый из них представлял народно-поэтические произведения с возможной полнотой, снабжен исследовательского характера статьей и комментариями. Нередко они вводили в науку произведения уникальные, например, народную драму «Как француз Москву брал» или ранее почти неизвестные для Саратовского Поволжья сказки. Значение сборников, материалы которых отразили жизнь традиционных жанров в первые послереволюционные десятилетия и появление устных произведений, связанных с со-

ветской действительностью, переросло региональные границы, что было отмечено в откликах на них. И.Н. Розанов, подробно рассмотревший все разделы “Фольклора Саратовской области”, писал: “В научном отношении рецензируемый сборник может служить образцом для подобного рода изданий”<sup>1</sup>. Сборники стали классикой фольклорной науки и приняты широкой читательской аудиторией.

Расцвет научно-исследовательской деятельности Т.М. Акимовой связан с десятилетиями ее работы на филологическом факультете. В университет она переходит в 1941 году по рекомендации А.М. Панкратовой. С этого времени начинается ее преподавательская работа. В начале 40-х годов в университете рядом с саратовскими трудятся эвакуированные сюда ученые Ленинградского университета.

В 1943 году Т.М. Акимова, без прохождения аспирантуры, пишет и защищает кандидатскую диссертацию о русской народной драме, посвященную выяснению вопросов о ее происхождении и поэтике. Детальному изучению подвергается саратовский текст комедии историко-патриотического содержания “Как француз Москву брал” как новой, до этого неизвестной страницы в истории солдатского театра. До последнего времени, в рецензентских выступлениях о новых исследованиях этого жанра, Т.М. Акимова отстаивала положения о национальных и народных истоках уникальной комедии.

В 30-60-е годы Т.М. Акимова на страницах местной печати публикует много научно-популярных статей, увлекательно рассказывающих об истории города, саратовских сказочниках, песнях Поволжья, сказах о Чапаеве, народной самодеятельности и др. Популяризацию исторических и фольклорных знаний она считала своим долгом ученого.

Т.М. Акимову всегда интересовало такое явление, как активизация творческих сил народа в переломные эпохи истории, чему она была свидетельницей. Ей была чужда мысль о статичности народного творчества, она видела глубинные процессы, происходящие в традиционном фольклоре. К тому же Т.М. Акимова стремилась к актуализации научной и педагогической работы. В 40-е годы она собирает песни Великой Отечественной войны. В городе через ее руки проходят десятки альбомов фронтовиков, госпитальных медсестер. К работе с собранными уникальными текстами она привлекает студентов. Во время экспедиций в села, ведя записи современных песен, Т.М. Акимова фиксирует изменения и в традиционном песенном репертуаре: пробуждение интереса к казалось бы забытым сюжетам (о кровавой рубашке), явное предпочтение произведениям с темами расставания, ожидания. Ее статья “Песня Саратовского Поволжья в годы Великой Отечественной войны” (1949) является одной из первых обобщающих работ, исследующих материал “с широким охватом и глубоко”, - отмечали позже А.М. Астахова и Н.В. Новиков, обзревавшие труды о фольклоре этого периода<sup>2</sup>. В рассказах об экспедициях 30-40-х годов она не раз отмечала возросший интерес песенниц к тюремным сюжетам.

Статья “Песни о гражданской войне” (1955) представляет собой монографическое исследование учтенного автором большого материала, на котором решались принципиально важные вопросы систематизации, традиции и новаторства, исторических судеб этого раздела песенного творчества.

<sup>1</sup> Советская книга. 1947. № 6. С. 106.

<sup>2</sup> Астахова А.М., Новиков Н.В. Русский традиционный фольклор в годы Великой Отечественной войны // Русский фольклор Великой Отечественной войны. М.; Л., 1964. С.43.



К 50-летию Октября Т.М. Акимова обобщает свои наблюдения над рядом песенных циклов дореформенного периода с темой общественного протеста в книге “Революционная песня в Саратовском Поволжье”. Тексты советского фольклора входят и в сборник 1969 года “Песни, сказки, частушки Саратовского Поволжья” (1969, обе книги в соавторстве с В.К. Архангельской).

1950-е и 60-е годы были для Т.М. Акимовой началом углубленной работы над сложной проблемой поэтики фольклорных жанров. В статье “Русские героические былины: (Схема исторического развития)” (1958) она выдвигает самостоятельную концепцию развития былинного эпоса. В ней вся неповторимость былинной эстетики, сказавшаяся в принципах художественного обобщения, особенностях изображения героев, характере историзма, предстает как поэтически опосредованное отражение закономерностей исторической жизни и сознания творцов былин, а история развития былин, усложнение (раздвоение) их проблематики - как следствие изменения этих непреложных жизненных факторов. В статье предпринята интересная и смелая попытка пересмотреть, казалось бы, давно решенный вопрос о времени этих изменений, потрясших всю стройную архитектурную монументальность жанра и положивших начало его угасанию.

Концепция Т.М. Акимовой встретила возражения, но они не были аргументированы материалом.

Мастерский анализ поэтики нашел место в изучении народной лирики, наименее разработанного в 60-е годы жанра и наиболее излюбленного Т.М. Акимовой. Она любила сам термин “поэтика”, по ее признанию, “околдовавший” ее еще в студенческие годы, когда он был услышан ею от молодого профессора В.М. Жирмунского. Однако дипломное сочинение по поэтике народной лирической песни она заменит на более близкую к своей музейной работе тему по чувашской этнографии и в письмах к Б.М. Соколову не раз будет “виноватить” себя за то, что должным образом не может завершить исполнения взятой ранее задачи. Через десятки лет именно поэтика фольклорных жанров станет предметом ее историко-литературного анализа и обусловленных им теоретических размышлений и выводов. Т.М. Акимова была убеждена в том, что изучение поэтики – наиболее верный путь к обретению литературоведением статуса точной науки. Приверженность же к фольклорным лирическим жанрам объясняется и глубоким убеждением автора в том, что песня как словесное и музыкальное произведение - искусство вечное, а как элемент культуры она представляет ценность непреходящую.

Статейные публикации в 1964 году выливаются в монографическое исследование наиболее идейно и художественно значимых разделов мужской лирики - удалых песен. Под названием “Русские удалые песни в устном бытовании и художественной литературе конца XVIII - первой половины XIX века” оно было защищено в качестве докторской диссертации в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Критическое рассмотрение подобранного и систематизированного Т.М. Акимовой огромного текстового материала позволило ей показать жанровую неоднозначность песен, традиционно относимых к разбойничьим, разинским неисторическим и сатирическим, установить и объяснить изменения в этом специфическом материале на протяжении XVIII-XX веков, а также (в отдельной главе) показать и мотивировать обращение многих русских поэтов к удалым песням. Термин, взятый у Белинского и закрепленный им за песнями с темой общественного протеста, позволил Т.М. Акимовой резко отделить удалые песни от разбойничьих и тюремных. Вопрос ставился шире, на теоретическую

почву: углубленным анализом жанровых форм автор подтверждает правомерность рассмотрения каждого вида необрядовых песен как идейно и художественно цельного и законченного явления народного поэтического искусства. Это положение, высказанное сначала в статье 1960 года, в рецензентском отклике Э.В. Померанцевой было оценено как “начало большой и важной работы” в изучении лирики<sup>3</sup>.

История народно-песенных циклов обрядовой и необрядовой лирики, а также отдельных песенных сюжетов изучается Т.М. Акимовой в единстве содержания и поэтики каждого из них в трех монографиях: “О поэтической природе народной лирической песни” (1966), “Очерки истории русской народной песни” (1977), “Русские народные песни. Очерки истории жанров” (1987). Общность жанровых элементов, присущая каждому из циклов, объясняется одинаковостью бытовой функции, а не взаимовлияниями, преувеличение которых, считает автор, приводит к упрощению и искажению представлений о гармонической целостности жанровых систем и процессах в народном творчестве. В последней монографии на жанрово разнородном материале углубляется излюбленная мысль автора об изменчивости народной лирики во времени, о преодолении ею канонов традиционной поэтики, “выходе” к психологии человеческой индивидуальности, к конкретным жизненным ситуациям. Впервые выделяется ею и исследуется самостоятельный цикл мужской лирики - песни служилых людей допетровского времени в специфике их содержания и стилистики (1977).

Т.М. Акимова не раз признавала, что сложные вопросы классификации песен под силу не одному автору, а целому коллективу. И не случайно в основе ее пристального внимания всегда был конкретный текст песни в совокупности вариантов. Ее выводы об условиях появления вариантов (версий) неизменно основывались на исчерпывающем привлечении текстов, разновременных по записи, отчетливо показывающих, что вносят в сюжет время и разные социальные группы, как при этом используются традиции. Ее наблюдения над творческой жизнью сюжета в устной памяти беспорны.

Т.М. Акимова решительно отталкивается от своих предшественников в объяснении источника такого важного элемента фольклорной поэтики, как идеализация быта в обрядовых и необрядовых песнях. Отрицая воздействие на художественный мир песни быта высших классов, она отстаивает магический и праздничный характер бытовых картин: народу нужен был сам принцип идеализации, а не сколок с бытового уклада господствующих классов. При этом она вводит свое обозначение приема: “сказочно-фантастический быт”, “расцвеченная сказочная живописность”, - подчеркивая тем самым его традиционность. Всеми работами Т.М. Акимовой доказывалось, что в отличие от литературных многие фольклорные жанры и приемы обладают не только эстетическими, но и содержательными свойствами.

Книги не остались незамеченными. С.Г. Лазутин писал в рецензии: высказывания Т.М. Акимовой “по вопросам теории и истории народной лирической песни имеют особую ценность”, их достоинство в том, что “содержание и художественная форма народной песни рассматриваются в неразрывном единстве, точнее, художественная форма понимается как часть ее эстетического содержания”<sup>4</sup>.

М.П. Алексеев в письме-отзыве от 20 марта 1966 г. в связи с выходом монографии “О поэтической природе народной лирической песни” писал о давно назревшей необходимости в такой работе: “Вы положили этому делу начало, заложили очень

<sup>3</sup> Вопросы литературы. 1961. № 12.

<sup>4</sup> Русская литература. 1967. № 2.

крепкую основу”. По поводу другого труда 14 марта 1978 г. отзывается В.Г. Базанов: “... важно, что Вы обратили внимание на народную песню, которую в науке заслонили эпические жанры (былина и сказка). Между тем, именно песня и есть та “вещая птица”, которая сопровождает всю народную историю... И то, что Вы уделяете внимание эстетике народных песен, эмоциональному строю народной лирики, психологическим переживаниям, выраженным в песне, делает Ваши исследования очень нужными не только для фольклористов-специалистов, но и для всех, кто любит национальную поэзию”.

Последняя монография Т.М. Акимовой о песне (1987) увидела свет незадолго до смерти автора, успевшего получить ее сигнальный экземпляр<sup>5</sup>.

\* \* \*

Серия статей Т.М. Акимовой связана с исследованием одной из кардинальных проблем литературоведения - взаимоотношения литературы и фольклора. Немного найдешь исследователей, интересы которых касались бы такого большого круга поэтов и писателей, обращавшихся к народному творчеству. Эти статьи сложились либо в результате работы автора над докторской диссертацией, либо в процессе подготовки специального учебного курса “История русской песни”, семинара “Пушкин и фольклор”, либо участия в исследовании одной из ведущих для кафедры тем - биографии и творчества Н.Г. Чернышевского.

Статьей “Литература и фольклор” (1984) автор обращает внимание на трудности, с которыми неизбежно сталкивается писатель, ищущий сюжеты, образы, идеи в фольклоре. Это “природная” несовместимость между устойчивой поэтической системой, жанровой обособленностью коллективного творчества и индивидуальными задачами, неповторимым замыслом писателя, которая в статье получила глубокое и четкое историко-теоретическое осмысление. На художественном опыте литераторов Т.М. Акимовой показано, что лишь органическое сочетание творческих задач с фольклорными темами и образами может принести писателю успех, и лишь Пушкину, сумевшему постичь принципы народной эстетики, понять фольклорные жанры как эстетическую категорию, удавалось преобразовывать фольклорные произведения в явления литературы, подчинить заложенные в них мысли собственному авторскому замыслу и при этом сохранять народный взгляд на общие вопросы человеческой жизни.

Задачей исследования “Пушкин о народных песнях” (1953) является решение, казалось бы, частной проблемы пушкиноведения: необходимость расшифровки наброска, именуемого в науке “Планом статьи Пушкина о русских народных песнях”, причем в части, касающейся только лирики. Однако это потребовало от автора изучения высказываний поэта о содержании песен, связи их с народным семейным и социальным бытием, анализа известных ему и записанных им самим текстов, а также характера использования Пушкиным и его современниками песенных сюжетов и образов. В результате из статьи вырисовывается общая картина жизни народно-поэтических произведений прежде всего социальной тематики в литературе 20-х - 40-х годов XIX в. Т.М. Акимовой в конкретном анализе были осуществлены теоретические подходы к проблеме литературного фольклоризма как целостной системы, развивающей и обнаруживающей себя в мировоззрении и творчестве писателя.

---

<sup>5</sup> По поводу трудов Т.М. Акимовой о народной песне В.П. Аникин писал: “Ею выпущено несколько книг, но напечатаны они ничтожно малым тиражом и недостаточно вовлечены в научный обиход” (Аникин В.П. Теория фольклора: Курс лекций. М., 1996. С. 353).

Фольклоризм литературного произведения тесно увязывался с проблемой народности, подлинной или мнимой. Здесь же автором впервые обосновывается осмысление удачных песен как песен общественного протеста, в этом качестве и нашедших художественное применение в творчестве Пушкина и затем в суждениях Белинского.

Основываясь на пушкинских и его времени записях лирических песен и понимании их поэтом, Т.М. Акимова предлагает убедительную расшифровку наиболее загадочной фразы “Плана”: “лестница чувств”, - как композиционного приема, отражающего чувства героини - от старшего к младшему - в патриархальной семье и отличающегося от описанного Б.М. Соколовым приема “ступенчатого сужения образа”, обращенного к внешнему миру. Эта монографическая статья выводит Т.М. Акимову к большим проблемам использования народных удачных песен в литературе конца XVIII - первой половины XIX в., глубокому и всестороннему изучению песенной поэтики и истории жизни групп песенных сюжетов, осуществленному позднее.

В статье “Народные удачные песни в творчестве Пушкина” (1968) Т.М. Акимовой аргументируется само понятие “удачные песни” и представление об этой группе фольклорных текстов как о самостоятельном лирическом цикле, связанном с песнями разинскими и пугачевскими, возникшем в определенной среде и в ответ на запросы духовной жизни народа. Автор исследует конкретные проявления общественно-литературной борьбы вокруг удачных песен, сыгравших важную роль в утверждении принципов романтизма и развития темы народности в литературе. В центре статьи - рассмотрение случаев творческого обращения Пушкина-поэта к удачным песням, начиная с 20-х годов - к 30-м, когда он полностью преодолевает романтизм, слышит к ним голос народа и далеко отходит от современников в истолковании удачных песен как песен общественного протеста и в их литературно-художественном освоении (“Капитанская дочка”).

О том же социальном и художественном преобразовании поэтом крестьянских нравственных и классовых идеалов, но уже в сказках идет речь в “Заметках о народности сказок Пушкина” (1976). При этом домысленные поэтом сюжетные коллизии, вновь введенные образы служат тому же, что и в народных сказках: эстетическому и эмоциональному усилению направляющего развития сюжета - сохранению закона сказочной справедливости, возмещению герою за его страдания. Автором уточняются жанровые характеристики сказок Пушкина.

Проблематика, материал и концепция статей “Русская песня и романс первой трети XIX века” (1980) и “О жанровом своеобразии песенной лирики Кольцова” (1979) прорабатывались Т.М. Акимовой намного раньше их опубликования - в 1967-1968 гг., когда ею был подготовлен и в первый раз прочитан специальный учебный курс “История русской песни”. В нем историко-теоретические аспекты изучения лирических жанров сочетались с конкретным анализом произведений русских поэтов XVIII - XIX веков. В первой статье автор включается в спор о причине терминологической разногласности в обозначении песенных жанров в конце XVIII - начале XIX в., усматривая в ней не отражение разнообразия источников и видов бытового романса, а поиски новых форм и полностью отвергая возможность отождествления жанров “русской песни” и формирующегося городского романса. Содержательные и формальные различия этих жанров Т.М. Акимова показывает на творчестве трех выдающихся поэтов первой трети XIX в. - А.Ф. Мерзлякова, А.А. Дельвига и Н.Г. Цыганова, никогда не смешивающих “русской песни” с более сложным по психологическому рисунку и субъективным в своем лиризме, не связанным с фолькло-

ром романсом. Анализируя “русские песни” этих поэтов в отношении к питаемому их источнику - традиционной народной песне, - автор показывает их различия в степени и качестве народности.

Творчество А. Кольцова, песенное и романсовое, Т.М. Акимова и в спецкурсе, и в статье рассматривала как особое явление в поэзии своего времени не только по талантливости, но и по характеру народности: Кольцов нарочито никогда не подражал фольклору. Отграничением песен Кольцова от опыта предшественников служит для автора факт отсутствия в них прямых заимствований из народной лирики и подчинение поэтом принципов народной поэтики “собственному авторскому стилю”.

В статьях о Н.Г. Чернышевском и фольклоре Т.М. Акимовой решается большой круг вопросов, связанных с песенными впечатлениями, вынесенными Чернышевским из детства, теоретическими его суждениями по истории народной песни, а также с выяснением места фольклорных элементов в художественном творчестве. Через все статьи проходит мысль об обусловленности фольклористических взглядов писателя его мировоззренческой позицией.

Итоговыми заключениями по материалам, заключенным в статье “Песня в жизни и творчестве Чернышевского” (1978) являются следующие: не народная песня, а городской и литературный романс были любимы в семьях Чернышевских и Пыпиных, а для самого Чернышевского, под настроение импровизировавшего мелодии на знакомые стихи, самостоятельное эстетическое значение песни “отступало и терялось”; в оценке им традиционной песни как творчества прошлого и потому не могущего отвечать вкусам и задачам нового времени нужно видеть отражение его материалистической эстетики с ее подходом к искусству как общественно - преобразующему фактору.

В статье “Чернышевский о народной лирической песне” (1971) автором показано, как много нового и теоретически существенного внесено Чернышевским в раскрытие поэтических закономерностей народных лирических песен: наблюдение над изображением субъективного мира через внешнюю деталь, через внешние обстоятельства, суждения об обобщенном изображении действительности и лирических героев. Автор уточняется, что эти закономерности присущи не только архаичным песням патриархального времени, но и более поздним. Отметив ряд моментов, когда Чернышевский опирается на полемический опыт Белинского, Т.М. Акимова указывает на существенные расхождения между ними во взглядах на национальную специфику народных песен, не признаваемую Чернышевским для варваров, а Белинским считавшуюся главной особенностью “народных песен всех периодов их жизни”. Особенно существенными оказываются обусловленные временем расхождения между ними в понимании смысла удачных песен: Белинский, вслед за Пушкиным, видел в них страстный порыв к воле и залог больших возможностей русского народа, Чернышевский же в романе “Пролог” увидел полное несоответствие содержания удалой песни характеру ее исполнителей. Уточняя и заключая в дальнейшем свои наблюдения, Т.М. Акимова пишет: “Чернышевский далеко не во всем следовал за Белинским. Он проверял содержание народных песен современным ему умонастроением масс”. И не без основания она считала статьи Белинского более историчными, “Чернышевский же впадал в полемическую односторонность, относя всю поэзию к далекому прошлому”, - уточняла свой вывод о позициях критиков Т.М. Акимова в работе, комментирующей издание литературной критики Чернышевского<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Чернышевский Н.Г. Литературная критика: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 260.

Для Т.М. Акимовой эти различия были очевидны, но их нужно было отстаивать перед редактором двухтомного издания статей Чернышевского. В не полностью сохранившемся в архиве Т.М. Акимовой наброске ее письма по поводу корректуры она с присущей ей прямоотой пишет об удивившем несоответствии корректуры ее мнению, поэтому она не может под ней подписаться. Ее несогласие касалось прежде всего взгляда на Чернышевского, чьи фольклористические воззрения якобы развивают мысли Белинского. “Напротив, - пишет Т.М. Акимова, - он от него отличается... Задача Чернышевского другая. Он теоретичен. Его статья интересна конкретным анализом песенной формы и ее объяснением. Статья Белинского и революционней, поскольку критик специально характеризует песни общественного протеста, современные ему. Но об этом мы не говорим, т. к. Чернышевский рассматривает фольклор самой дальней древности...”. В целом статьи Т.М. Акимовой о Чернышевском и фольклоре являются монографическими исследованиями проблемы.

Статья “Уроки Чернышевского (о фольклоре в пьесах А.Н. Островского)” (1975) - начало изучения Т.М. Акимовой фольклоризма замечательного драматурга. Движение А.Н. Островского в идейно-художественном освоении фольклора ставится в непосредственную связь с рецензией Чернышевского на комедию “Бедность не порок”, направленной против иллюстративного, в качестве “народного элемента” использования в ней обрядового фольклора. Но для Островского зрелой поры автором утверждается решающее значение идейных и фольклорно-художественных традиций Пушкина и Белинского, в отличие от Чернышевского, видевших в фольклоре развитие и жизнеутверждающий пафос. Более того - и это показывается автором на текстах пьес - в аналитическом расчленении социальной среды, “в ее нравственно-бытовой, речевой и фольклорной колоритности” Островский пошел дальше Пушкина, - утверждает Т.М. Акимова. Особенное внимание автор отдает песне и романсу и их эмоционально-содержательному значению в бытовых пьесах обличительной направленности в “Снегурочке” и “Воеводе”.

Спустя несколько лет, в связи с просмотром фильма “Жестокий романс”, Т.М. Акимова снова возвращается к теме в статье “Песня и романс в творчестве А.Н. Островского” (1986), чтобы на конкретном материале показать, насколько широко был осведомлен драматург в песенном репертуаре различных городских сред, процессах, происходящих в народно-песенном репертуаре, с какой точностью, социальной и временной, он использует песенную цитату или весь текст. Нельзя не разделить мнения Т.М. Акимовой, что постановщики пьес Островского должны точно следовать их “песенно-романсовому озвучению”: “Заменять эти тексты последующими так же недопустимо, как и менять весь текст произведения”.

Народные традиции в произведениях советских писателей исследуются Т.М. Акимовой в аспекте всегда интересующих ее проблем поэтики в статьях “Народные основы песенного творчества М. Исаковского” (1954) и “Жанровая природа сказов Бажова” (1980). Второй работой автор включается в полемику о содержании и жанровой природе народного сказа вообще и уральского в частности, чтобы затем определить сказы Бажова как литературные. Разграничивая их по широте охвата жизни и быта рабочих, сложности изображения судеб героев и остроте социально-нравственных конфликтов, Т.М. Акимова пишет, что сказы Бажова, хотя в них использованы устные рассказы, принадлежат не фольклору, а “к достижениям советской литературы”. Существенное различие между устным и литературным сказом выявляется ею и через исследование источников и функций присутствующей в них

фантастики. В творчестве Бажова, включает Т.М. Акимова, “хорошо представлен жанр литературного сказа, созданного на традициях народного рабочего сказа”.

В статьях Т.М. Акимовой по проблеме литературы и фольклора представлена жизнь народной песни, сказок, несказочной прозы в литературно-художественном тексте в обусловленности глубиной проникновения писателя в народную психологию, в поэтику устных жанров и индивидуальным творческим замыслом. Они ценны и как фольклорные исследования.

Научно-исследовательская работа Т.М. Акимовой не отделялась от педагогической, которую она очень любила и задачи которой понимала широко и ответственно. Заведующий кафедрой русской литературы профессор Е.И. Покусаев писал о ней в университетской газете “Ленинский путь” (5 марта 1973): “Новый учебный год - обязательная переработка и перестройка курса”. Ее педагогический талант проявился в исключительном умении раскрыть перед вчерашними школьниками художественную сущность фольклора и вызвать встречный интерес. Старшекурсников она включала в круг своих научных поисков в спецкурсах, семинарах. В Татьяне Михайловне подкупало уважительное отношение к студентам, например, она читала в спецсеминаре свои только что законченные статьи, прислушивалась к высказываниям молодых коллег.

В 1978-1979 гг. она руководила специальным семинаром аспирантов, занятия в котором рассматривала как небольшие закрытые конференции, где аспиранты и преподаватели, связанные общими научными интересами, могли совершенно свободно обмениваться мнениями, провести дискуссию. “Всех объединяет общность методологических позиций саратовской школы, основанной А.П. Скафтымовым, - писала она. - При разных интересах всех объединяет актуальное и современное в литературоведении - поэтика - разыскания в области поэтических форм, присущих данному писателю” (“Ленинский путь”, 22 февраля 1979). Под ред. проф. Т.М. Акимовой в 1983 вышла книжечка “Анализ литературного произведения (рассказ А.П. Чехова “Воры”). Практикум аспирантов кафедры русской литературы”. В ней представлены статьи одиннадцати авторов, работавших в семинаре.

Т.М. Акимова известна как опытный методист. Ее перу принадлежит несколько учебно-методических пособий, среди них “Семинарий по народно-поэтическому творчеству” (1959), в котором были подведены научные итоги изучения жанров и проблем фольклора за несколько десятилетий. Он отвечал высоким требованиям к высшей школе с ее установкой на воспитание в студентах самостоятельности, направляя мысль к нерешенным проблемам науки, к переломным моментам жизни народа, к сложным проблемам поэтики, а разработка тематики была пронизана историзмом. В 1983 году выходит написанная совместно с учениками Т.М. Акимовой - В.К. Архангельской и В.А. Бахтиной - и под ее редакцией “Русское народное поэтическое творчество (пособие по семинарским занятиям)”, включающее, в отличие от первого, темы по советскому фольклору. Методическая посылка - “знания, полученные в результате собственных разысканий, наиболее прочны”, - проходит через все задания. Т.М. Акимова не раз говорила, что наибольшее наслаждение она получала от практических занятий со студентами, когда неизбежен откровенный разговор, обмен мнениями, споры. Студенты-филологи разных поколений запомнили их на всю жизнь. Ею написан и ряд других учебно-методических пособий и практикумов. Долгие годы, читая курс фольклора, Т.М. Акимова мечтала написать собственный учебник. Но успела написать лишь большую статью “Былины” для учебного посо-

бия “Русское народное поэтическое творчество” (М.: Высшая школа, 1969). Достоинства этой охватившей все вопросы, связанные с изучением былин в вузе, статьи были отмечены известным исследователем эпоса проф. А.М. Астаховой в письме от 23 апреля 1970 года: “Статья эта мне очень понравилась. Вы умело отобрали и превосходно изложили все основное, что следовало сказать о былинах в такого рода изданиях. Считаю, что из всех статей по русскому былинному эпосу, предназначенных для студентов-филологов (да и вообще для широкого читателя), она, бесспорно, выделяется как самая удачная”.

Т.М. Акимову отличало исключительно доброжелательное внимание к работе товарищей по кафедре и ученых страны. Она не оставила без отклика ни одного из присланных ей авторефератов, выступала с критическими рецензиями на монографии, учебные пособия по фольклору.

Научную полемику она считала необходимым условием развития науки. Плодотворность полемики ставилась ею в зависимость от того, насколько исследователь, предлагающий новое, умеет понять и оценить положительное и бесспорное в достижениях предшественников. Сама она вела полемику уважительно, признавая право на существование иных точек зрения. Много лет она была требовательным соредактором межвузовского сборника “Фольклор народов РСФСР”, издававшегося в г. Уфе, выступала редактором трудов членов своей кафедры.

Одним из последних и больших дел Т.М. Акимовой, нужных кафедре и факультету, был фольклорный кабинет. Его настенная экспозиция отмечена личностью этого большого ученого и преподавателя. После долгих поисков предпочтение было отдано научному принципу: на малой площади, на небольших стендах отразить не просто маршруты экспедиций и фотодокументы, но обязательно материалы о публикациях, изучении фольклора Саратовского Поволжья, начиная с первых лет революции, представив лучшие его образцы на стендах по отдельным жанрам. Она обеспечила и материальное воплощение своего замысла. Решением Ученого совета факультета кабинету присвоено имя его основателя. Кабинет стал настоящим филиалом кафедры истории русской литературы и фольклора, местом хранения фольклорных материалов, над которыми работают студенты. Собираемую всю жизнь библиотеку Т.М. Акимова передала по завещанию Научной библиотеке Саратовского университета.

До последних дней Т.М. Акимова не оставляла письменного стола. Занятая все той же проблемой песенной поэтики, за месяц с небольшим до смерти, 12 марта 1987 года, чувствуя себя плохо, она писала автору этих строк: “Статью о ритмико-синтаксическом параллелизме написала наполовину. Надо показать в конце, как отмирает ритмико-синтаксический параллелизм в песнях необрядовых и почти исчезает в песнях мужских. Посмотрите...”.

17 марта 1999 года на филологическом факультете Саратовского университета состоялось торжественное заседание Ученого совета, посвященное 100-летию со дня рождения Т.М. Акимовой. О научно-педагогической деятельности и незабываемом обаянии личности Татьяны Михайловны тепло говорили ее коллеги, ученики, последователи. На специально подготовленной к этому дню выставке были представлены ее монографии и статьи, фольклорные сборники, рукописи, собранная ею коллекция этнографических экспонатов из фондов Областного музея краеведения. И вновь прозвучал в университетской аудитории ее голос – с магнитофонной ленты, хранящей напетые ею с удивительной чистотой и проникновенностью народные



песни. А потом подхватили песню молодые голоса студентов консерватории и юных артистов этнографической студии “Забава”. И вместе со всеми в это волшебное слияние мелодии и слова вслушивались сын Татьяны Михайловны, К.В. Воробьев, ее внучки и правнучки...

Жизнь Т.М. Акимовой отмечена редкостным творческим долголетием, волей и любовью к деятельному труду. Ее имя вошло в русскую фольклористику, известно за рубежом, отмечено в энциклопедии “Enzyklopedie des Märchens...”. Она оставила яркий след в истории науки, филологического факультета Саратовского университета, в краеведении. Со своей страной она прошла весь путь, тревожилась ее тревогами, болела ее болями как преданная дочь своей Родины.

*В. К. Архангельская*

## ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР

Одной из ведущих проблем литературоведения нашего времени является взаимоотношение литературы с устным народным творчеством. Отчасти это вызвано примером литературы бесписьменных в недавнем прошлом народов, растущее мастерство которой часто опирается на свой национальный фольклор. Вместе с тем в русской литературе заметно тяготение к некоему обновлению и обогащению путем слияния с народной поэзией.

Поэтическая система народной поэзии привлекает внимание писателей своеобразием форм, отражением мироощущения народа, его представлений о жизни природы, человека и общества. Миросприятие окружающей действительности представлено в фольклоре в замечательной целостности, простоте и ясности. Отсюда интерес к жизненным закономерностям, к обобщенности содержания и формы за счет малого внимания к частностям. В 1854 году в рецензии на сборник Н. Берга "Песни разных народов" Н.Г. Чернышевский, анализируя традиционную народную песню, объясняя обобщенность ее содержания, писал: "Она принадлежит целому народу, потому чужда всякой мелочности и пустоты... Она вообще полна жизни, энергии, простоты, искренности, дышит нравственным здоровьем"<sup>1</sup>. Все в самой народной жизни закономерно. Как отметил А.А. Потебня в работе "Мысль и язык" (1862), для народной поэзии связь и гармония явлений "действительно, осязаемо существует, для нее нет незаполненных пробелов знания, нет тайн ни этой, ни загробной жизни"<sup>2</sup>.

Идеальный мир народной поэзии воплощен в упорядоченной, часто симметрической художественной конструкции, причем даже противоположности в ней уравновешены и симметричны. Задачам обобщенного изображения мира служит идеализация. "Об обыкновенном, будничном, о том, что ежедневно окружает человека, с точки зрения эстетики носителей фольклора рассказывать не стоит", - говорит В.Я. Пропп<sup>3</sup>. Для издавна налаженной поэтической системы фольклора типична символика как особый прием обобщения, а иногда и другие средства иносказаний. Все эти поэтические способы выражения взаимосвязаны и взаимно обусловлены. С. Жукас считает важнейшей категорией поэтики народного творчества идеализацию, которая, по его мнению, прежде всего различает фольклор и литературу. "Моделированный в фольклорном произведении идеальный мир благодаря традиционной символической и строго соблюдаемой структуре выступает как гармоническая целостность, а повторение этой, хорошо известной модели все время словно рождает, формулирует самые общие социальные и этические идеалы, заново подтверждает их истинность"<sup>4</sup>. Следует дополнить, что наиболее ясно ощутимы указанные закономерности в самых традиционных жанрах.

Жанр в фольклоре особо значимая категория, более обособленная, более самостоятельная, чем в литературе. Изучение соотношения фольклора и литературы обычно осложняется тем, что сопоставляются несоизмеримые величины - жанр народного творчества и писатель - автор литературного произведения; с одной стороны, обобщенная категория из совокупности произведений, связанных единой мыслью коллектива, обозначенная общностью содержательно-формальных признаков, и с другой стороны, писатель со своими индивидуальными задачами, неповторимостью замысла. Фольклорный жанр обладает единством тематики и формальных признаков, и ему противостоит автор в литературе, ищущий все время нового содержания и новых форм в своих произведениях. Фольклорное произведение, образ или мотив, попадая в литературу, полностью подчиняется воле автора, растворяясь в его художественных замыслах, литературное же произведение, освоенное фольклором, теряет имя писателя и, приобретая признаки определенного жанра, подчиняется его традиционной тематике и форме.

Близкую до некоторой степени к фольклору роль играл жанр в литературе средневековья и частично классицизма. Фольклорный жанр далеко не только формальная система. По определению В.Г. Базанова, в жанре народной поэзии "реализуется определенная концепция действительности"<sup>5</sup>. Жанр в фольклоре обладает не только общими для всей народной поэзии идейно-стилевыми принципами, но ему свойственны и особые для каждого постоянные черты конструкции, соответствующие тематике. В каждом жанре представлена одна, определенная сторона жизни, и показана она с присущей ему точки зрения. Каждый жанр пользуется преимущественно одним, особо нужным ему поэтическим средством. В былине - это гипербола, помогающая прославить героя и унижить врага, в волшебной сказке - это закон "сказано-сделано" (т. е. верность данному слову) и закон сказочной справедливости, очень важные композиционные приемы для ее нравственной проблематики. Совершенно иного характера - структурные признаки загадки, служащие задачам изображения вещного мира, требующего утонченности конкретного рисунка предмета из окружающего быта, его простоты и замысловатости и яркой зрелищности. Вместе с тем в загадке каждый изображенный предмет представлен в типичном виде. Структура же пословицы прямо противоположна загадке: в ней содержатся общие суждения, составляющие итог мысли и речи. Наконец, типичная для традиционной песни символическая обобщенность в характеристике внутреннего психологического состояния лирического героя в соотнесенности его с жизнью природы, с ее вечной и регулярной сменой рождения, молодого цветения, зрелости и закономерного умирания представлена в народной свадебной и других песнях.

Традиционность и специфичность жанровых признаков так велики, что писатели, обращаясь к фольклору, имеют дело с определенными жанрами,

так как они возникли не в одно время и отражают неодинаковые стадии народного мировосприятия. Древнейшие из них выполняли не только эстетические функции, но, по мнению народа, служили также практическим, точнее, магическим целям. Внутренняя цельность, завершенность и обособленность каждого жанра народной поэзии определяет и то, как использует его писатель в своем творчестве.

Сознательное и очень активное обращение к фольклору наблюдалось в литературе XVIII века. Тогда возникла попытка освоить фольклор, подчинив его задачам литературы. Подражания народным песням и сказкам, былинам и пословицам захватило даже известных писателей. Поэты стремились овладеть народным стихом, ритмом. В литературных песнях заимствовались вступления из народных, называние героев ясным соколом, героинь - красной девицей. О слиянии фольклора с литературой не могло быть речи. Но овладение стилизованными формами фольклора поневоле приводило к сближению литературы в какой-то мере и с содержанием народной поэзии, с ее демократизмом. Поэтическое творчество народа, включаясь в литературу, получало тем самым положительную и иногда высокую оценку. А теоретическое осмысление народных песен А.Н. Радищевым раскрыло их политическое значение и революционный смысл.

Одновременно и в народном творчестве было заметно тяготение к литературности. Народно-песенный репертуар стал пополняться текстами литературных любовных романсов в сентиментальном стиле. Традиционные народные песни стали включать в свои тексты любовные мотивы, меняя их первоначальное содержание. Особое развитие в народной лирике получила любовная тема. Заботу о сближении фольклора с литературой проявляли публикаторы и собиратели народных былин и сказок, которые часто отличались чертами литературной правки в стиле времени<sup>6</sup>. Однако все эти изменения были слишком формальными, чтобы оказать влияние на дальнейшее развитие литературы.

Пушкин впервые в русской литературе сумел творчески полноценно сочетать фольклорные темы, идеи и образы со своими замыслами и решениями. В его творчестве можно встретить самые различные способы подобных сочетаний.

В первой своей поэме он не пошел дальше использования сказочного книжного материала в сентиментальном духе. А между тем, по собственному признанию, подлинный русский фольклор был ему известен еще с детства. Но в "Руслане и Людмиле" собран разноплеменный сказочно-авантюрный фольклор. Позже, написав в Михайловском и впервые опубликовав в 1828 году пролог к поэме, он сам разоблачил неподлинную ее народность, присоединив к ней пролог, полный русской сказочной образности. Так, несколько механически подошел он к фольклорности своего первого крупного произведения, не учтя жанровой специфики использованных текстов. Впрочем, он решал в поэме другие задачи<sup>7</sup>.

К середине 20-х годов относится научно-фольклористическая работа Пушкина. При изучении его записей фольклористы пытались разгадать, не принадлежали ли некоторые тексты или отдельные их части собственному творчеству поэта. Известно, что, передавая собранные песни для публикации П.В. Киреевскому, он будто бы сказал, что среди них есть сочиненные им самим<sup>8</sup>. Но тексты песен исторических, баллад и песен свадебных не вызывают подозрений в неточности<sup>9</sup>. Сомнения возникают относительно подлинности некоторых песен на семейную тему. До настоящего времени ведется спор о песне "Как за церковь за немецкою добрый молодец богу молится". Ее содержание напоминает семейные отношения в жизни самого поэта: положение мужа при красавице жене. На это давно было обращено внимание. А в наши дни высказано предположение о поздней записи этой песни, об отражении в ней трагических переживаний поэта в связи с получением им придворного чина камер-юнкера<sup>10</sup>. Теория несколько надуманная, так как известно, что еще в 1832 году Пушкин в письме к жене процитировал стихи из известной ему народной песни: "Не дай бог хорошей жены, хорошу жену часто в пир зовут". Кроме того, фольклористам известен один вариант этой народной песни<sup>11</sup>. Некоторые его записи семейных песен значительно отличаются от известных вариантов, но это говорит чаще не о неточности записи, а о том, что в распоряжении Пушкина оказались варианты, значительно расходящиеся с традиционными в содержании и даже искаженные. Изменения в них свидетельствуют о процессе, характерном для народно-песенного репертуара еще с конца XVIII века, когда его стали наполнять произведения любовной тематики, и в старинные семейные песни стали проникать любовные мотивы. Среди собранных Пушкиным произведений к таким следует отнести "Лучинушку", "Вдоль по улице по Шведской" и "Уродился я несчастлив, бесталантлив". Нам важно понять поэта, его отношение к народнопозитическому искусству. О признании высокого его значения и говорит точность записи.

Художническое внимание поэта было привлечено не только содержанием народных песен, но и жанровым их своеобразием. Задумав издать сборник песен, Пушкин решил написать к нему вступительную статью, но набросал только план к ней, где он четко различает песенные жанры в своеобразии их тематики и поэтики. В конце плана он обращается к свадебным песням, характеризуя их так: "Свадьба. Семейственные причины элегического их тона. Лестница чувств". Как видно, он усматривает органическую связь грустного тона свадебной лирики с неблагополучием в крестьянских браках. А этим в свою очередь объясняет своеобразие их поэтической конструкции. О "несчастьях жизни семейственной" в крестьянстве он говорил неоднократно, как и об унылости русской свадебной лирики (см., "Путешествие из Москвы в Петербург", "Путешествие в Арзрум", "Евгений Онегин" и др.). Теперь он связал содержание песен с их композицией - несвободной

и неразнообразной, а в виде обязательного ступенчатого построения. Такие примеры встречаются в его собственных записях, когда речь идет о любовных признаниях жениха и невесты. Их чувства никогда не высказываются прямо и непосредственно. Они показываются в соотношении с почтительно любовными чувствами к членам семьи последовательно от старших к младшим, и в этом лестничном порядке жених занимает последнюю ступень. Словом, не личные действительные чувства, а строгая регламентация семейных взаимоотношений, представляемая в идеале, отражена в построении свадебных песен, что официально поддерживается обрядом. Такая конструкция сохраняется даже в тех случаях, когда речь идет далеко не о дружеском и почтительном отношении, например, невестки к старшим. Поведение героев рисуется в песне с той идеально налаженной организованностью, какая, по мнению народа, должна быть в семье - этой первичной ячейке общества. Подчинение младших старшим и полная зависимость младших от воли старших были основным законом семьи.

Пушкин глубоко и верно истолковал принцип народной эстетики. Если деспотизм народной семьи его глубоко возмущал, то в целом главная пружина народной эстетики - идеальная упорядоченность с подчинением частей целому и их взаимная обусловленность и согласованность, как и жанровая завершенность, - ему, несомненно, были близки. В формулировках пушкинского плана подчеркнута открытое и наглядное в фольклоре соотношение формы и содержания при первенствующем значении последнего<sup>12</sup>.

Существует мнение, что прием "лестницы чувств" поэт относил не только к фольклорной семейной песне, но и к собственной лирике<sup>13</sup>. Но говорит-то Пушкин специально о свадебных песнях. В произведениях фольклорной и литературной лирики возможно построение в виде постепенного (ступенчатого) изображения развития чувств. В свадебных песнях это определяется народным представлением об идеале семьи и обязательно для композиции песен подобной темы<sup>14</sup>.

В последующие годы Пушкин отчетливо различал фольклорные жанры как содержательную категорию, учитывал их значение, сохранял их признаки, в том числе и замкнутый характер их поэтики. В то же время его творчество оставалось в пределах литературного направления и личных идейно-тематических интересов, когда он опирался на фольклорные традиции. В 20-е годы Пушкин создает вольнолюбивые произведения на фольклорных образцах ("Узник", "Братья разбойники", "Песни о Стеньке Разине"). Их лирическое содержание близко к настроениям декабристов, а романтический настрой смыкается с подлинным голосом народа, требовавшего свободы от крепостного гнета.

Пушкина привлекали темы народных суеверий, их яркая фантастика. Они позволяли проникнуть в глубину народного сознания, сохранявшего немало от древней мифологии. Некоторые сюжеты он передает так близко

к фольклору, что его голос сливается с народным ("Утопленник"). В других случаях, отталкиваясь от народнопоэтической образности, он переводит повествование в личный план, подчиняя содержание своим переживаниям, например, смутного психологического состояния тревоги ("Бесы"). В таких случаях произведение почти теряет связь с фольклором, становясь и по форме, и по содержанию явлением литературы. Иначе создавалось стихотворение "Утопленник". Пушкин не решался определить его жанр, назвав первоначально то "простонародной сказкой", то "простонародной песней", а потом отбросил оба эти названия. Действительно, страшные рассказы о леших, домовых, мертвецах и т.д. обычно передаются в народе свободной прозой и не имеют отчетливо выраженных жанровых признаков. Это - так называемые "былички". Рассказчик только пытается всегда доказать истинность происшествя, ссылаясь на очевидца, или пострадавшего, или слышавшего от верного лица. И Пушкин сохранил эту особенность ("Есть в народе слух ужасный: говорят...").

Главным для Пушкина было в точности сохранить мысль народа - требование выполнять священный обычай предания покойника земле и справедливость тяжелой кары за его нарушение. Как это характерно для быличек, поэт свободно сочетал реальные детали в рассказе со страшной фантастикой, а реалистический метод позволил добиться особой выразительности такого сочетания. Он совсем не пользуется в "Утопленнике" народнопоэтическим стилем, но только свободным просторечием, создав в жанре стихотворной литературной баллады народное по содержанию произведение. Невозможно признать "Утопленника" за "реалистическую по содержанию и народную по форме балладу", как квалифицирует это стихотворение Р.В. Иезуитова<sup>15</sup>. Дело обстоит как раз наоборот.

Обращаясь к фольклорным традициям, поэт прежде всего сохранил высокую нравственную идею народа - требование уважения человеческого достоинства в каждом не только при жизни, но и после смерти.

В народной фантастике он остро чувствовал национальную специфику. Замечательны в этом отношении его "Песни западных славян" - перевод иллирийских песен П.Мериме<sup>16</sup>. В ритмико-стилевой структуре своих переводов он прибегнул к образцу эпических жанров русского фольклора. Таким способом он нашел верное решение для создания подлинного стиха оригиналов, родственных по поэтике русским. Но он представил в них подлинную южнославянскую фантастику, несомненно, более древнюю, чем русская. Суровый мрачный ее колорит сохранил много от древней мифологии, и он поддерживался, по-видимому, трагической судьбой народа, находившегося под турецким господством. Лишь иногда Пушкин привносил в эмоции фантастических рассказов русскую "ироническую веселость" ("Вурдалак"). В лирических вещах пушкинского цикла ("Конь", "Похоронная песня") звучит торжественно строгая значительность при простоте

сдержанных чувств, что глубоко воспринято поэтом и тонко, с большим авторским лиризмом им передано. Возможно, что точности в передаче народных настроений Пушкин добился не только ценой таланта, но и личной заинтересованностью судьбой страдающего народа.

В 1825 году Пушкин написал стихотворение "Жених", в первоначальной публикации названное "простонародной сказкой"<sup>17</sup>. Он не изменил жанровой природы авантюрно-бытовой народной сказки. Но, как и в последующих сказках, "украсил ее блеском своего таланта", наполнив фабулу реально-жизненными чертами, разработав характер героини и придав повествованию шутивную иронию.

Гораздо серьезнее и разносторонней была его работа с волшебными сказками 1831-1834 годов. Две из них - "Сказка о царе Салтане" и "Сказка о мертвой царевне" - не отличаются по методу работы от стихотворений "Жених" и "Утопленник". Пушкин сохранил структуру народно-сказочного жанра, заменив только прозаическое изложение стихотворным. Страдающие идеальные герои в финале награждаются по закону "сказочной справедливости"<sup>18</sup>. Действие сказок движется по закону "сказано-сделано", т.е. верности героя данному слову<sup>19</sup>, что в волшебной сказке составляет пружину повествования и определяется нравственной проблематикой этого жанра. Не без трудностей с помощью Гвидона царь Салтан выполняет свое слово и находит жену и сына. Данное невесте слово жениха помогает королевицу Елисею найти царевну. Достаточно ему сказать, что он жених, чтобы не только люди, но и силы природы ему помогли. В сказке о царе Салтане Пушкин нарисовал дорогой ему идеал семейного счастья. В сказке о мертвой царевне воспел верность в любви. Главные литературные признаки этих сказок - реалистичность характера и быта. Даже фантастика представлена как живая реальность (плавание бочки, выход из нее, трудовые навыки Гвидона и др.). На фоне этой реализованной фантастики как нереальные выглядят чудеса для самой сказки (белка, грызущая золотые орехи).

В "Сказке о рыбаке и рыбке" Пушкин только повернул периферийную в первоисточнике социальную проблему на первое место. Его сказка говорит о том, что возникновение социально-имущественных противоречий вызывает вражду даже между близкими людьми<sup>20</sup>. Эта мысль приглушила фантастику и вызвала нарушение сказочных законов - счастливого конца и верности данному слову, хотя частично они были нарушены и в первоисточнике. Сказка Пушкина стала скорее социально-бытовой, чем волшебной.

В "Сказке о золотом петушке" Пушкин усилил идею осуждения самовластия в политическом и моральном смысле. Хотя в ней действует закон справедливого возмездия, но меняется жанровая структура. Ломается гармонически слаженный мир волшебной сказки с его торжеством справедливости. Но Пушкин имел дело не с волшебной сказкой в первоисточнике, а с местной легендой о звездочете Вашингтона Ирвинга. В ней нет положи-



тельного героя, никто не награждается, нарушается данное царем слово. Связь с жанром волшебной сказки обнаруживается только в яркости восточной фантастики, что и позволило Пушкину назвать это произведение сказкой и несколько завуалировать подчеркнутую поэтом главную мысль.

Преобразуя фольклорное произведение в явление литературы, Пушкин близко придерживался источника и его жанровой природы как "концепции действительности". Но заложенную в фольклорном тексте мысль он все больше подчинял собственному авторскому замыслу. Одновременно в его сказочные вещи стали проникать личные настроения, внося в волшебный мир звучание живой жизни, что незаметно, но верно разрушало идеальную атмосферу народной волшебной сказки. В своей работе он шел не от формы, а от смысла, не меняя, а только усиливая заложенные в ней проблемы. Нарушение сказочных принципов: счастливого финала, верности данному слову, а также создание живых полнокровных героев вместо сказочно обобщенных, насыщение повествовательной ткани живописными реальными деталями - все это было не причиной, а следствием создания литературных авторских произведений.

Есть в творчестве Пушкина сквозные темы. Некоторые из них выросли на фольклорной почве. Таковы его ранние романтические вещи вольнолюбивого содержания, возникшие на материале разинских и удалых песен<sup>21</sup>. Отголоски их возникают и в реалистическом романе "Евгений Онегин". Во время путешествия герой слышит пение бурлаков о том, "Как Стенька Разин в старину Кровавил волжскую волну". А на сельском кладбище "пастух, плетя свой ветхий лапоть, поет про волжских рыбаков", напоминая об антикрепостнических настроениях крестьян.

В 1836 году тема борьбы за свободу развернута Пушкиным в реалистическом романе исторического содержания "Капитанская дочка". Тема антикрепостнического восстания естественно потребовала от автора, помимо исторических фактов, привлечения большого количества народно-поэтических текстов, служивших ему историческим свидетельством народного мнения и отношения народа к антифеодальной войне<sup>22</sup>. Действительно, в сюжет включено много произведений фольклора. Вместе с тем многим главам романа предпосланы фольклорные эпиграфы. Иначе говоря, не только действующие лица, но и сам автор пользуется народнопоэтическим языком, согласуя свои суждения с народом. В "Капитанской дочке" Пушкин был особенно строг в отношении подлинности народнопоэтических текстов.

Образы и выражения из народной поэзии так искусно вплетены в речи персонажей, что составляют органичные черты их облика. В справедливой народной войне высокие моральные качества народа представлены автором в прямой противоположности бюрократической европеизированной военной верхушке дворян, беспощадно жестоких к повстанцам. Не только сю-

жетными действиями, но и средствами языка и народной поэзии Пушкин показал сложность взаимоотношений действующих лиц в сфере общественно-политической и личной. Пугачевцы и их сторонники опираются в своих речах на мудрость народа, выраженную пословицами, поговорками и песнями, но и служилое дворянство, враждебно относящееся к крестьянскому восстанию, употребляет немало фольклорных выражений, отражающих высокие моральные идеалы народа. Общими с народными массами чертами национального характера и моральными принципами поведения наделены лучшие представители служилого дворянства. "В "Капитанской дочке", - говорит И.М. Тойбин, - Пушкин стремился обнаружить за миром жестоких и непримиримых социальных противоречий те черты действительности, в которых отражался отсвет идеала - черты подлинной человечности, не укладывавшиеся в узкие грани формальных узаконений"<sup>23</sup>.

Цитаты из народной поэзии придают полнокровность облику действующих в романе лиц. Вместе с тем они позволяют проникнуть во внутреннюю психологическую и эмоциональную атмосферу событий и их активных участников.

В кульминационной сцене романа сподвижники Пугачева поют знаменитую удалую песню "Не шуми, мати, зеленая дубровушка"<sup>24</sup>. Исполнители ее становятся как бы самими героями этой песни, в величии силы и воли. Они борются за справедливое дело вопреки сознанию его обреченности. Это пение потрясло офицера Гринева, наполнив его "каким-то пиитическим ужасом".

Справедливой кажется и народная пословица в устах дворянина Гринева-отца, открывающая повествование эпиграфом: "Береги честь смолоду". Эта же пословица более по-бытовому звучит при напутствии сына, провожаемого на военную службу: "Береги платье снову, а честь смолоду". Она сопровождает его как жизненный девиз. Мысль о чести и долге появляется и звучит затем на протяжении всего романа. Но содержание ее различно в разных условиях и у разных людей. Долгом чести дворянина была дуэль Гринева со Швабриным. А для поручика Ивана Игнатьевича - это нелепость и небывальщина, как он рассудил, присовокупив: "а и не честен, так здоров". Гораздо серьезнее и гуманнее понятие чести у ближайшего сподвижника Пугачева – Хлопуши. Когда Белобородов стал убеждать Пугачева казнить Гринева, приехавшего из враждебного лагеря в мятежную слободу, Хлопуша был возмущен. Свои прошлые удалые похождения он не считал бесчестными: "Я губил супротивника, а не гостя; на вольном перепутье да в темном лесу, не дома, сидя за печью; кистенем да обухом, а не бабьим наговором". Убийство мирного врага-гостя для Хлопуши - бесчестье. Это чисто народное понятие типично для русского героического эпоса.

Элементы народной поэзии примечательны в языке народного вождя Пугачева. Гринева узнает его в народной сцене тайного разговора с хозяином умета, а также при другой встрече, когда Пугачев рассказал калмыцкую сказку, признавшись в понимании своей роли в восстании и своей

судьбы. И обычная его речь построена с опорой на пословицы и поговорки: "А разве нет удачи удалому", - говорит он о своем самозванстве и в то же время совсем непочтительно отзывается о царском сане: "Кто ни поп, тот батька". Он понимает рискованность возглавленного им восстания: "Улица моя тесна; воли мне мало"... "Мне должно держать ухо востро". А в частных суждениях через пословицы и поговорки обнаруживается его истинная гуманность: "долг платежом красен", "казнить, так казнить, миловать, так миловать". Так раскрывается его широкая натура. "Будь он семи пядей во лбу, а от суда моего не уйдет!" - возмущается он бесчестным поступком Швабрина, посмеявшегося обижать сироту. Ему свойственны и подлинно эстетические чувства, выраженные образами народной поэзии. Машу Миرونю он называет "голубушка", "красная девица". "Выходи, красная девица, дарю тебе волю", - говорит он, освобождая ее. "Уж не зазноба ли сердцу молодецкому?" - спрашивает он Гринева. Мужичьей натуре Пугачева свойственно художественное восприятие действительности даже в большей степени, чем остальным действующим лицам, и эта черта его характера тесно связана с его моральными принципами.

Сохраняя в "Капитанской дочке" особую точность текстов привлеченного фольклора, Пушкин добился казалось бы невозможного: не простого сочетания, а почти полного слияния его с литературной основой произведения. Идеально гармоничный мир народной поэзии служил автору морально-эстетическим ориентиром для представления о совершенстве человеческих отношений.

В начале творческого пути Пушкин использовал фольклор как материал для своих литературных построений и черпал его из книжных источников. Но, соприкоснувшись в Михайловском с творчеством народа в живой устной передаче, он утвердился в мысли о равноправности этого искусства с литературой. Традиционное творчество народа он познал в современном ему бытовании и отражении мироощущения крестьян. Его интересовала в фольклоре не столько форма, сколько содержание - идейно-эстетическое восприятие народом действительности. Простой перевод фольклорного произведения на язык литературы его не мог удовлетворить.

Сохраняя обычно главную мысль, выраженную обобщенно, он дополнял, углублял и обогащал ее социально-бытовым содержанием, почерпнутым из самой действительности, а великолепная стихотворная форма заканчивала преобразование фольклорного произведения в литературное, реалистическое по методу. Голос народа в таких случаях гармонически сочетался с голосом автора и в большей или меньшей мере поглощался им ("Жених", "Утопленник", сказки). В народном творчестве Пушкина привлекал идеал гармонически упорядоченной жизни. Он не отступал обычно от жанровой природы фольклорного текста, воспринимая его не только как формальную категорию, но и как народное представление о жизни.

Полного слияния народной поэзии с литературой Пушкин достиг не путем отступления от народнопоэтического текста, а наоборот, включив в исторический роман "Капитанская дочка" песни и пословицы в их подлинном виде. Самая современная для пушкинского времени общественно-политическая тема борьбы народа за свое освобождение получила освещение с народных позиций, органично сочетавшихся с авторскими. Из народных текстов Пушкин брал такие, которые содержали обобщенные суждения о жизни.

## ПУШКИН О НАРОДНЫХ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ

### I

Взгляды Пушкина на народное поэтическое творчество представляют собою единую и стройную систему, составляющую органическую часть его литературно-эстетических позиций и мировоззрения в целом. Понимание Пушкиным народной поэзии можно усмотреть главным образом в его художественной практике, в том, какое содержание он вкладывает в фольклорные произведения, использованные им в своем творчестве. Большой интерес представляют и все теоретические высказывания Пушкина - и не только статьи, но и отдельные замечания и наброски.

Помимо общего и прямого значения для изучения творчества гениального русского поэта, его высказывания необычайно важны и для изучения поэтического творчества народа.

В настоящей статье мы попытаемся решить один из частных вопросов в понимании Пушкиным народной песни, постараемся расшифровать скупые строчки, набросанные им в виде плана предисловия к сборнику народных песен, и притом только конец первой и вторую часть плана, посвященную песням лирическим. Содержание этого слишком лаконичного документа может быть раскрыто только с помощью всех других высказываний и упоминаний поэта о народной песне, а также всех известных ему текстов. Для решения поставленной задачи невозможно будет обойтись и без привлечения текстов народных песен в современных Пушкину вариантах.

Набросок пушкинского плана, остававшийся в течение ряда лет недоступным для исследования, опубликован только в советское время, и лишь с 1930 года стал печататься во всех полных собраниях сочинений Пушкина в разделе планов, неосуществленных публикаций и набросков<sup>1</sup>. Можно сказать, что до

1935 года этот план оставался незамеченным фольклористами. Неизвестен он был и тем, кто в 20-е годы занимался изучением народной песни, исторической и лирической<sup>2</sup>.

Весь план, как известно, посвящен главным образом рассмотрению исторических песен. В первой его части Пушкин намечает тематическую и художественную характеристику этих песен. Он начинает ее с XVI века и дальше перечисляет основные этапы развития, называя песни об Иване Грозном, о Степане Разине, о Петре, о Суворове и другие. Он выделяет круг казацких песен и подчеркивает новое жанровое оформление исторических песен, близкое к литературному, начиная с конца XVIII века. Знаменательно включение Пушкиным песен о Степане Разине в общий тематический ряд исторических. Впервые вводя в научный оборот термин "исторические песни", Пушкин дает передовое понимание данного эпического жанра и расширенно трактует его границы. Он вводит в этот раздел лирику: песни общественного протеста ("казацкие"), не имеющие обычно ни исторических дат, ни исторических имен в своем содержании, а также песни солдатские.

Некоторые циклы лирики общественного содержания так тесно сплетаются с историческим песенным эпосом, что их трудно разделить. Пушкин, несомненно, предполагал прокомментировать не только исторические в собственном смысле песни, но и примыкающие к ним лирические, которые ему были не менее известны. Особенно нужно выделить две такие песенные группы: песни удалые, тесно примыкающие к историческим песням о Разине, и песни военно-бытовые солдатские, близко соприкасающиеся с военными историческими и боевыми солдатскими XVIII и XIX веков.

Можно предполагать, что в обозначении "казацкие" Пушкин усматривал не только в собственном смысле казацкие песни, но и так называемые удалые или "разбойничьи". Такую догадку приходится высказать потому, что цикл удалых песен не получил в плане специального упоминания, а между тем этот круг песен не только хорошо был известен Пушкину, но и привлекал к себе его особое внимание. В ранние периоды творчества, во время южной ссылки, по мотивам этих песен им написаны "Братья разбойники"<sup>3</sup> и "Узник". В Михайловском<sup>4</sup> поэт записал две песни о Степане Разине. Там же и в том же 1824 году он отозвался о "Стеньке Разине" как о "единственном поэтическом лице русской истории" (XIII, 121). В 1826 году он написал в стиле народных песен три стихотворения о Разине.

В 1827-1829 гг. об исполнении разбойничьих песен Пушкин упоминает в "Евгении Онегине" (строфа XII главы VI и строфа VII главы VII, а также варианты "Путешествия Онегина", строфы X-XI). В дальнейшем интерес к удалым песням у Пушкина не ослабевает. Исполнение "Дубровушки" дается в картине стана восставших крестьян в повести "Дубровский". В 1833 году Пушкин собирает фольклор о Пугачеве в Оренбургской губернии. В

"Капитанской дочке" "бурлацкая" песня "Дубровушка" поставлена поэтом в центре изображения повстанцев, освещая своим содержанием народное отношение к крестьянскому восстанию. В 1836 году Пушкин переводит семь удалых песен (из общего числа II текстов) на французский язык для Леве Веймара.

Может быть, те же удалые песни имел в виду Пушкин в неразборчивых строках, записанных с правой стороны плана и зачеркнутых им. Читаются они предположительно так: "Не историч<еские> о Раз<ине>". В этих строках нетрудно усмотреть такие удалые песни, которые тесно соприкасаются с историческими песнями о Разине. В некоторых вариантах подобных песен упоминается имя любимого народом атамана, другие варианты известны как исторические, безымянные<sup>5</sup>. Близость удалых песен с разинскими осознавалась Пушкиным. Это видно по тому отбору, который произведен Пушкиным для перевода песен на французский язык: рядом с песнями о Разине он перевел несколько удалых неисторических.

Понимание Пушкиным "разбойничьего" фольклора не было статичным. В южный период Пушкина привлекали романтические элементы содержания таких песен: порыв к воле, чувство тоски по свободе у людей, обреченных на заключение. Постановка темы об узниках, рвущихся на свободу ("Узник", "Братья-разбойники", "Птичка"), была не только социально острой, но и созвучной настроениям декабристов. Прямой ответом на их воздействие явилась и неоконченная поэма "Вадим"<sup>6</sup>. Однако тема народного бунтарства и трактовка ее Пушкиным в тот период существенно отличалась от декабристской, как отличалось и его понимание народного протеста в удалых песнях. "Возвышенные песнопения старины русской исчезли, как звук разбитой лиры", - говорил А. Бестужев<sup>7</sup>. Пушкин же находил героические песни в современном ему репертуаре и записывал их. Для декабристов героическая тема в народном творчестве представлялась сложившейся в далеком прошлом и притом, как тема преимущественно политическая, как "вольность" Новгорода и Пскова, современное же звучание народных песен их не удовлетворяло.

Пушкин в народном творчестве, посвященном протесту угнетенных масс, интересовался прежде всего современным содержанием и притом социальным. Правда, социальная обусловленность этой темы дана поэтом в раннюю пору только в "Братьях-разбойниках" и дана неглубоко, в виде намека. Романтически неопределенно выражен и протест героев, который звучит в порыве к воле. В удалых песнях общественный протест героев звучал также романтично. Песня идеализировала вольную жизнь удальцов и вызывала сочувствие к ним народа.

Особое значение для характеристики взглядов декабристов на народное творчество имеют агитационные песни Рылеева и Бестужева.

"Любовь к Родине, думы о народе, горячее желание видеть его просвещенным и свободным от цепей крепостничества - все это иногда перерастало у наиболее левых декабристов рамки классовой ограниченности и выливалось в прямое обращение к народу с революционной проповедью"<sup>8</sup>. Так определяется содержание песен Бестужева и Рылеева. Действительно, революционное звучание их огромно.

Если же подойти к этим произведениям с точки зрения верности отраженного в них народного сознания, понимания авторами народной психологии и близости этих произведений к народному стилю, то во многом нельзя согласиться с исследователем А.Г. Цейтлиным<sup>9</sup>. Все известные тексты песен Рылеева и Бестужева имеют политическое содержание и направлены против русского самодержавия. Однако многие из них не могли быть понятными народу, так как в них высмеивались либо явления литературной жизни, либо события дворцовых переворотов и жизни двора ("Ах, где те острова", "Ты скажи, говори", "Царь наш немец прусский"). Большинство песен призывало поднять оружие на царя и вряд ли могло найти сочувствие в народных массах в двадцатые годы XIX века ("Уж как шел кузнец", "Как идет мужик из Новагорода", "Подгуляла я", "Вдоль Фонтанки-реки" и другие). Нельзя согласиться с Цейтлиным, что эти песни, которые, по его же словам, были "не типичны для творчества указанных поэтов в целом", якобы получили революционное содержание благодаря воздействию на авторов активности движения народных масс. "Декабристам было не по пути с массовым движением народных масс против самодержавия и крепостничества, - пишет А.Г. Цейтлин, - но, к счастью для себя они не могли на известном историческом этапе не испытать воздействия этого массового движения. Рылеев и Бестужев на короткое время были подняты на гребень этой волны народной активности"<sup>10</sup>.

Здесь со многим трудно согласиться. Трудно признать, что декабристы в своих агитационных песнях сомкнулись с активностью движения народных масс. Активность декабристов имела другое содержание. Восстание крестьян, "задавленных нуждой, приниженных личной зависимостью и умственной темнотой"<sup>11</sup>, в ту пору носили стихийный характер; в народных массах не было той политической зрелости, на которую были рассчитаны агитационные песни. Трудно усмотреть в этих произведениях особую близость к представителям народа. Точнее - предположить, что большинство их, во всяком случае, все "подблюдные", предполагались для распространения в войсках<sup>12</sup>.

Даже о наиболее острой по общественному содержанию и сатирической направленности песне "Ах, тошно мне" нельзя сказать, что она близка к народным взглядам. В ней авторы обращены к тем же романтическим идеалам "вольной старины", прошлой политической жизни Новгорода и Пскова. Песня призывает "силой выручить" былую свободу.

*А что силой отнято,  
Силой выручим мы то.  
И в приволье на раздолье  
Стариною заживем...*<sup>13</sup>

Эта историческая романтика не находит себе никакого соответствия ни в народных представлениях, ни в народной поэзии. Пушкин, может быть, только в раннюю пору разделял такие исторические взгляды. Впоследствии же он далеко от них ушел. Не усматривал он их и в фольклоре. Поэт не преувеличивал политической сознательности крестьянства. Народный протест он понимал как стихийный, неосознанный порыв к свободе. Фольклористические воззрения поэта базируются на более глубоком понимании жизни и творчества народа. Чутьем гениального художника он осознал во всей полноте и тонко воспроизвел в своих произведениях народную поэзию в специфическом своеобразии ее формы и содержания. В агитационных же песнях декабристов нельзя не заметить полного разрыва формы с содержанием. Политический смысл революционной агитации, проникнутой идеями передового дворянства и обращенной к народу, был слишком значителен, чтобы замкнуть его в формы бытовой обрядности, подблюдных - игровых и любовных песен. Обрядовые песни характеризуются массой повторений, отсутствием динамики повествования, обобщенными и не всегда четкими формулировками. Иной стиль народных сатирических песен с их динамичным повествованием, конкретным и фактическим содержанием. Использование жанра обрядовых песен для революционно-агитационных целей не дает органического слияния формы с содержанием, что очень чувствуется в песнях Бестужева и Рылеева. Пушкин уже тогда отметил в народном творчестве "новейшее влияние".

Глубокая идейность, передовое содержание и призывный характер песен декабристов говорит об исключительном их значении. Но народность их должна быть оспорена и признана скорее кажущейся, внешней. Попытка А.Г. Цейтлина опереться в своих взглядах на Пушкина также не выдерживает критики. "Соединение в песне Рылеева и Бестужева "попов" и "царя", - говорит он, - заставляет вспомнить о стихах пушкинской эпитаграммы:

*Народ мы русский позабавим  
И у позорного столба  
Кишкой последнего попа  
Царя последнего удавим.*

Дело в том, что приведенную эпитаграмму ни по содержанию, ни по мастерству никак нельзя признать принадлежащей великому русскому поэту. Она не включена и в академическое издание произведений Пушкина.

Можно предположить, что для задач политической агитации, стоявших перед декабристами при написании "возмутительных песен", важно было



подобрать наиболее знакомую народу форму. Авторы песен заботились о доходчивости и доступности тех передовых политических идей, которые они пытались нести в массы. Но дело было не только в этом. Поэты-декабристы признавали свои песни народными и по форме, и по содержанию. Поэтому нас интересуют данные песни как показатели фольклористических воззрений декабристов, особенно в сопоставлении их со взглядами Пушкина. В показаниях Н.А. Бестужева дается прямой ответ на то, как смотрели декабристы на народность агитационных песен.

"Хотя правительство всеми мерами старалось истребить сии песни, где только могли находить их, но они были сделаны в простонародном духе, были слишком близки к его состоянию, чтобы можно было вытеснить их из памяти простолюдинов, которые видели в них верное изображение своего настоящего положения и возможность улучшения в будущем... Рабство народа, тяжесть притеснения, несчастная солдатская жизнь изображались в них простыми словами, но верными красками..."<sup>14</sup>. Авторы песен-прокламаций считали, что они точно отразили настроения народа и передали их "простыми словами и верными красками". Ту же мысль высказывает в исследовании песен и А.Г. Цейтлин. Однако, как было указано выше, народный в этом смысле характер песен декабристов приходится оспорить.

Предназначенные для распространения в народе песни Рылеева и Бестужева были далеки от народа и не стали фольклорными. Иное дело произведения Пушкина, хотя они и не были рассчитаны на фольклоризацию. Его ранние произведения, созвучные народу по мотивам протеста, - "Узник", "Братья-разбойники" - органически вошли в народный быт. "Узник" стал популярной революционной песней, отрывок из "Братьев-разбойников" вошел в народную драму "Лодка"<sup>15</sup>. Разница во взглядах Пушкина и декабристов на народное творчество станет в дальнейшем еще большей.

От романтической неопределенности ("Узник", "Братья-разбойники") в понимании фольклора поэт шел к уяснению его социальной сущности и от абстрактно-исторической древности ("Руслан и Людмила", "Вадим") к выявлению хронологически точного и современного его содержания. Это обнаруживается в фольклористических исканиях Пушкина периода михайловской ссылки. Тесное соприкосновение поэта с народной поэзией, самостоятельные записи текстов обогатили его знанием народного взгляда на жизнь. Среди записей текстов, сделанных поэтом в эту пору, известны две песни о Степане Разине. Обе они, пожалуй, наименее историчные в разинском цикле, но наиболее выразительные по содержащемуся в них социальному протесту. Неизвестный герой первой песни "сынчик Стеньки Разина" является представителем широких народных масс. Его дерзкое, вызывающее поведение в отношении властей говорило не столько о прошлом возмущении народа, сколько о современных настроениях крестьянских масс, исполнявших песню. Можно думать, что она сложилась позже событий

крестьянской войны XVII века (в сборниках XVIII века она не встречается)<sup>16</sup>. Активная жизнь песни продолжалась в течение всего XIX и в начале XX века<sup>17</sup>. Содержащийся в ней протест получал в позднейших вариантах все более и более яркое выражение.

Три песни о Степане Разине, написанные самим поэтом в 1826 году, являются как бы продолжением разинского песенного цикла, созданного народом. Содержание их вполне соответствует удалым и разинским песням по выражению "удальства, молодечества" и господствующей в них "иронической веселости". Песня "Ходил Стенька Разин в Астрахань-город" особенно близка к народным темам социального противопоставления воеводы народному любимцу и герою Разину.

В течение 1826-1829 годов темы "разбойничьего" фольклора неоднократно всплывали в творчестве поэта. Часто появляются они в романе "Евгений Онегин", в главах, написанных в эти годы. Удалые песни исполняют представители беднейшего крестьянства. В шестой главе романа поэт изображает поющего пастуха на одинокой могиле Ленского:

*Пастух, плетя свой пестрый лапоть,  
Поет про волжских рыбаков* (глава VI, строфа XII).

В седьмой главе он настойчиво повторяет эту картину:

*... Один под ним, седой и хилый,  
Пастух по-прежнему поет  
И обувь бедную плетет* (глава VII, строфа VII).

Нет сомнения в том, что песня "про рыбаков" - это удалая песня. В народных вариантах часто используется символический образ волжских рыбаков как удалцов-казаков<sup>18</sup>. В замыслах поэта, судя по черновым наброскам, намечалось более отчетливое отражение темы народного протеста, выраженной исполнением удалых песен. В черновиках "Путешествия Онегина" сохранились наброски строфы:

*Надулась Волга; бурлаки,  
Опершись на багры стальные,  
Унылым голосом поют  
Про тот разбойничий приют,  
Про те разъезды удалые,  
Как Стенька Разин в старину  
Кровавил волжскую волну.  
Поют про тех гостей незваных,  
Что жегли да резали.*

В широкой картине русской действительности двадцатых годов XIX века, явленной в "Евгении Онегине", в этой "энциклопедии русской жизни", бурлаки, крестьянская беднота показаны поэтом исторически верно, как основная потенциальная сила, способная на открытое выражение народно-

го возмущения; они в романе являются и основными хранителями и исполнителями антикрепостнических - удалых песен. Романтическая сторона этого фольклора отвечала "чаяниям и ожиданиям" певцов.

В 30-е годы фольклор занимает еще большее место в творчестве Пушкина. Поэт воссоздает подлинное звучание народной поэзии.

Создавая сказки, Пушкин "украсил их блеском своего таланта, но оставил неизменными их смысл и силу" (М. Горький). Трезвый, здоровый наивный реализм народных сказок был переплавлен Пушкиным в его художественный реалистический метод. Пушкин не только правильно уловил, но и развил дальше наметившиеся в народном эпосе (в волшебном цикле) реалистические тенденции и художественно обогатил народную социальную сатиру. В пору зрелости своего таланта поэт особенно углубил и понимание фольклора, выразив чувства народного возмущения. Наиболее полно это проявляется в романе "Капитанская дочка". Авторское сочувствие к Пугачеву и его сподвижникам отчетливо видно в сцене военного совета пугачевцев, в наиболее эмоциональном ее моменте - исполнение бурлацкой песни "Не шуми, мати, зеленая дубровушка". Проникая в смысл песни, поэт раскрывает народную точку зрения на происходящее и подводит к ее осознанию дворянина Гринева.

"Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта просто-народная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, - все это потрясло меня каким-то пиитическим ужасом", - говорит Гринев.

Содержание песни как бы формулирует, в чем заключается трагизм положения восставших угнетенных масс: признавая неизбежным возмущение крестьян и, оправдывая его, песня выражает сознание возможности поражения. Поимка удалыца и необходимость предстать перед судом самого царя не вызывает в нем ни раскаяния, ни смирения. Эмоциональное настроение песни выражает уверенность в правоте выступлений героев-удальцов, которых народ поддерживает своим сочувствием. В песне виден стихийный характер народного протеста и иллюзорная вера народа в царя, чего нет в песнях декабристов.

Показателен выбор поэтом "Дубровушки" для включения ее в роман как "любимой песни Пугачева". Среди известных Пушкину удалых песен она является не только наиболее выразительной, но и наиболее типичной. Теме раздумья удалыца перед казнью посвящены многие песни этого цикла. Таковы "Сиротка"<sup>19</sup>, "Как бывало мне, ясну соколу, да времечко"<sup>20</sup>, "Ты воспой, воспой, млад жавороночек"<sup>21</sup> и другие. Эта тема представлена в различных вариациях. Одной из популярных, например, является песня о разбойничьей лодке и о тяжелых предчувствиях есауловой сестры или красной девицы, рассказывающей про свой сон<sup>22</sup>. Многие удалые песни расска-

зывают о погоне, о "высылках" и "сыщиках", посылаемых против удальцов властями, т. е. опять-таки о неизбежном ответе<sup>23</sup>, другие изображают героев уже пойманными и сидящими в тюрьме.<sup>24</sup>

В раннюю пору Пушкин обращался к романтическим мотивам удалых песен, в которых рисовался пафос разбоя, идеализировался быт удальцов, а их промысел рисовался как месть не столько социального, сколько личного характера. Таковы песни о богатой разбойничьей "избушечке", о дележе добычи, "усах", "рыболовщиках" и другие<sup>25</sup>. В пору же написания "Капитанской дочки" поэта привлекали песни более реалистического содержания, в которых рисовались не идеализированные представления об опасном промысле, а раскрывался трагизм положения героев-удальцов. В песнях этой тематики обычно отчетливее определяется и социальная обусловленность действий героя.

Пушкин не принимал такой формы борьбы, как народное восстание, но все же глубоко понимал его исходные причины и выразил в романе искреннее сочувствие восставшим.

В понимании удалых песен Пушкин в зрелую пору творчества далеко ушел от декабристов и приблизился к Белинскому. Великий критик не отделял казацкие песни от удалых и причислял те и другие к историческим. "...Что такое были казаки, как не удальцы, промышлявшие на Волге, чем бог послал; и что такое были удальцы, как не казаки, только не имевшие определенного места жительства", - говорил Белинский. Но взгляды его были более революционными. "Стесненность и ограниченность условий общественной жизни, безусловная зависимость слабого и бедного от произвола сильного и богатого... все это заставляло людей, чаще всего с сильными натурами, искать какого бы то ни было выхода из тесноты и духоты на простор и приволье души... При дурной общественности падшие души часто бывают самые благороднейшие по своей натуре"<sup>26</sup>. Так определяет содержание удалых-казацких песен Белинский, и в своем противопоставлении угнетенных масс верхушке крепостнического общества он без всяких оговорок становится на сторону народа.

Удалая - "бурлацкая" песня понята Пушкиным и раскрыта в исключительной глубине ее смысла благодаря тому, что ее содержание соотнесено с конкретными фактами подлинной жизни. Из богатого фонда фольклора антикрепостнического содержания поэтом вложена в уста восставшего народа такая песня, которая наиболее художественно и верно своим идейным и эмоциональным содержанием определяет существо крестьянского восстания и отношение к нему народа. Советскими фольклористами принято определение, данное Пушкиным песне "Не шуми, мати, зеленая дубровушка", как научно правильное, и она включается в сборники исторических песен как "любимая песня Пугачева".

В советской фольклористике предпринимались неоднократные попытки отнести к временам пугачевского восстания поздние песни. Начиная с 1936 года, с публикации В.М. Сидельникова и В.Ю. Крупянской, во всех сборниках исторических песен помещается как пугачевская песня "Как за барами житье было привольное" или в полном содержании, или только вторая часть ее<sup>27</sup>.

В этой песне станичники "призадумали царицу с трону спихивать", а "дворян-господ - на веревочки", "дьячков да ярыг - на ошейнички", "заводчиков - на березоньки"<...> Форма выраженного в ней протеста, резкое выступление против царицы, так же как и язык второй половины песни изобличают в ней подделку под народное произведение, и притом, несомненно, позднюю. Первая же половина песни относится, как известно, к середине XIX века. Определение фольклора, относящегося к событиям и ко времени крестьянского восстания второй половины XVIII века, сделанное Пушкиным для романа, изображающего эту эпоху, в отдельных случаях может служить ориентиром и в настоящее время, настолько оно точно.

Пушкину был известен антикрепостнический фольклор и более новой формации. В "Истории села Горюхина" он упоминает сатирические произведения Архипа-Лысого, сохранившиеся в памяти потомства. Приведенная Пушкиным цитата представляет собою незамысловатую по форме зарифмованную сатиру, которая могла быть и песней. Ее содержание интересно конкретностью изображенных персонажей. В черновиках Пушкина произведения Архипа-Лысого определены точнее: "Сии песни заимствованы большею частью из русских, сочиняемых солдатами, писарями и боярскими слугами, но приноровлены весьма искусно ко нравам горюхинским и к различным обстоятельствам". В приведенном поэтом образчике сатир горюхинского сочинителя высмеиваются крепостнические отношения:

*Ко боярскому двору  
Антон староста идет, (2)  
Бирки в пазухе несет, (2)  
Боярину подает.  
А боярин смотрит,  
Ничего не смыслит.  
Ах ты, староста Антон,  
Обокрал бояр кругом,  
Село по миру пустил,  
Старостиху надарил.<sup>28</sup>*

Такие раешного стиля сатирические стихотворения и песни начали появляться в народе с конца XVIII века. Наиболее ранние из них сочинены дворовыми. От XVIII века сохранилась "Автобиография дворового", содержание которой представляет печальную историю крепостного слуги, выносившего жестокие пытки князя Долгорукого и бежавшего от него<sup>29</sup>. Более

широкий охват крепостнической действительности дан в такого же типа произведении XVIII века "Плаче холопов".

*Пропали наши бедные головы  
За господами лихими и голыми, -*

жалуются холопы. Критика крепостнических отношений граничит в этом произведении с возмущением: "Неужели мы не нашли бы без господ себе хлеба?"

*На что сотворены леса, на что и поле...*

если бы холопам волю, пошли бы служить царю в солдаты..."<sup>30</sup>.

От начала XIX века сохранилась написанная в таком же стиле "Просьба, принесенная от крестьян на земский суд"<sup>31</sup>. Во многих вариантах сохранилась песня о тяжелой жизни дворовых.<sup>32</sup> К сожалению, такие произведения записывались редко. П.В. Киреевский возмущался "лакейским" творчеством и не включал подобные песни в свое собрание. Содержание некоторых из этих произведений сводилось к изображению отдельных конкретных фактов, подобно тому, как это дано в песне Архипа-Лысого. Однако в других песнях передавались типические картины крепостнической действительности, и сатира их направлялась против важнейших зол дореформенной жизни народа. Нетрудно заметить, что такие сатирические произведения были особенно распространены накануне реформы.

Пушкин подметил в песнях общественной тематики, посвященных положению народа в крепостнических условиях жизни, не только сложившиеся традиционные произведения, но и новые, начинавшие слагаться жанровые образования. Это сатирические антикрепостнические песни, отличавшиеся от старых удалых реалистическим содержанием, более осознанно выраженным протестом и новым стилистическим оформлением. Полного развития данный жанр достиг в более позднее время - к концу 50-х и в 60-е годы.

После казацких-удалых Пушкин предполагал рассмотреть военно-исторические песни. При этом он выделяет их в особую группу: "Далее про Фермора, про Суворова. Новейшее влияние. Мера, рифмы" (XI, с. 209). Можно предположить, что такую историческую песню новой формации Пушкин начинает со второй половины XVIII века. Песни о Петре он не выделяет из общего ряда исторических. Позже их отличие обозначил Белинский.

Помимо эпических военно-исторических песен поэт хорошо знал лирические солдатские песни любовного и семейного содержания, а так же военно-бытовые. В его записях имеется три рекрутских и солдатских песни типично элегического характера о проводах рекрута, прощании с родными, тяжести солдатчины<sup>33</sup>. Типичны в этих песнях символические образы кукушки и "слезовой речки", в которой бежит "струюшка кровавая". Характерно в рекрутской песне глухое недовольство:

*Один-то был у отца у матери единый сын,  
И того-то берут разудаленького в службу царскую,  
По указу его берут, разудаленького, государеву...*

В песне нет открытого протеста, но в ней по-своему отражено чувство недовольства несправедливостями и беззаконием помещиков и сельских властей во время рекрутских наборов. Общая настроенность записанных Пушкиным рекрутских и солдатских песен полностью соответствует традиционным текстам этого цикла. В народных песнях говорится о подневольном положении солдат. Эта часть содержания бывает выражена постоянными мотивами "неволюшки и невзгодушки" - так называется обычно солдатчина, или "грозна служба государева", или "служба царская, нужда крайняя". "Неволей" называется в песне и "чужа дальняя сторона", "невольниками" - рекруты. Отрывок такой старинной песни о неволе доброго молодца, попавшего на чужую сторону, дан Пушкиным в эпиграфе к главе "Вожатый" романа "Капитанская дочка".

В военно-бытовых песнях выражалось недовольство трудностями солдатской службы, муштрой, голодом и жестоким обращением начальства. Иногда это эмоциональное содержание поднималось до осознания социальных причин всех солдатских тягот. В современных Пушкину вариантах имеется песня с зачином ярко выраженного антикрепостнического содержания:

*Пропали наши головы  
За боярами голыми,  
За бурмистрами-разбойниками,  
За прикащечками-мошенничками.<sup>34</sup>*

Этот зачин имел самостоятельное значение. Он мог сочетаться с любой рекрутской песней, придавая ее содержанию протестующий характер и более широкий общественный смысл<sup>35</sup>. Наряду с традиционными рекрутскими и солдатскими песнями Пушкиным были записаны и новые, современные.

Совершенно закономерно усмотрел Пушкин новые жанровые признаки в военно-исторической и солдатской песне со второй половины XVIII века: "Новейшее влияние. Мера, рифмы". Историческую и боевую тематику этих песен он заканчивает в плане Сумароковым, по-видимому, имея в виду широко известную его песню "О, ты крепкой, крепкой Бендер град"<sup>36</sup>.

Поэтическое оформление литературного типа (силлабо-тоническая ритмика и фонетическая рифма) характерно и для песен военно-бытового характера. Бытовые солдатские песни этого нового жанра отличались от выше рассмотренных традиционных не только особенностями стиля, но и большей четкостью общественно-политического содержания. В записях и цитатах Пушкина отражены новые черты солдатской песни. К третьей главе "Капитанской дочки" дан эпиграф из небольшой веселой песенки такого рода:

*Мы в фортеции живем,  
Хлеб едим и воду пьем;  
А как лютые враги  
Придут к нам на пироги,  
Зададим гостям тирушку:  
Зарядим картечью пушку.* (Солдатская песня)

А.С. Орлов в своих разысканьях источников песенных цитат в "Капитанской дочке" эту песню совсем не учитывает, по-видимому, не признавая ее за народную<sup>37</sup>. Вариантов к ней, действительно, не найдено. А между тем она очень типична для солдатских песен неисторического содержания. Характерно в ней "русско-простонародное разумение европейских вещей" и "слова и термины из сферы регулярного быта", что отметил Белинский в солдатских песнях.

Типичен в этой песне "горький" солдатский юмор, свидетельствующий о великой силе русского духа. В ней видно стремление солдат ободрить себя веселой шуткой. Широко известна подобного рода песня:

*Полно вам, снежочки, на талой земле лежать!  
Полно вам, солдатушки, горе-горевать!  
... Солдатское житье гораздо лучше всего;  
Черт возьми, того, кто не похвалит его!  
Ходя наедимся, стоя да мы выпьемся;  
По утру ли слезами умываемся;  
Утремся мы полой, Богу мы помолимся:  
Дай, Боже, солдатушкам пожить, послужить,  
На чужой сторонушке голов не положить!  
Есть у нас, ребятушки, мука и крупа;  
Хлебов напечем, еще мы каши наварим;  
Сложимся по денежке, - купим мы винца...<sup>38</sup>*

Как и в песне-эпиграфе Пушкина, здесь нет жалобы, а ирония граничит с сатирой. Характерен для обеих песен веселый плясовой напев<sup>39</sup>.

В солдатских песнях новой формации сатира острее, чем в песнях традиционных. Так, хорошо известными были крылатые слова солдатского сочинения XVIII века:

*Я отечеству защита,  
А спина моя избита...<sup>40</sup>*

Более острая сатира подмечена Пушкиным и в современных ему солдатских песнях. В его записях есть песня о военных поселениях, проклинающая временщика Аракчеева, "Бежит речка по песку". В ней солдаты "гребцы-песеннички"

*Сами песенки поют,  
Разговоры говорят,*



*Все Ракчеева бранят:  
"Ты Ракчеев господин,  
Всю Россию разорил,  
Бедных людей прослезил,  
Солдат голодом поморил..."*

Запись Пушкина является самой ранней из песен об Аракчееве. Она свидетельствует об исключительном интересе поэта к современному содержанию произведений народно-поэтического творчества. Вариант Пушкина вместе с тем является и наиболее сатирическим из всех, относящихся к первой половине XIX века<sup>41</sup>. В пушкинском плане песни об Аракчееве не обозначены, как не обозначены и вообще современные поэту песни XIX века. Но это не значит, что он не отводил места новейшим солдатским неисторическим песням в предполагаемой статье.

Белинский отнес время сложения жанра солдатских песен к началу XVIII века. "Солдатские песни образуют собою особый цикл народной поэзии, - писал он. - 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 быта"<sup>42</sup>.

По материалам, которыми располагал Пушкин, у него могло сложиться представление об оформлении жанра солдатских песен во второй половине XVIII века. Помимо отмеченных Белинским качеств, в жанре солдатских песен, известных Пушкину, обозначились и другие: большая четкость социально-политического содержания, сравнительно с традиционными, черты сатиры в отдельных сюжетах и новое литературное оформление. Все это получит дальнейшее развитие и наиболее ярко проявится в солдатской песенной лирике 60-х годов XIX века<sup>43</sup>.

Включив в раздел исторических солдатские песни, Пушкин отступил от господствовавшего в его пору взгляда на народную песню как на противостоящую литературе. "Мера, рифмы" рассматриваются им как закономерное развитие народной песни. Пушкин не склонен усматривать в народном творчестве только старое, традиционное. В небольшом наброске плана он дал свою концепцию народных песен как в идейно-тематическом, так и в художественном отношении.

## 2

В плане Пушкина не обозначены разделы. Но по смыслу нетрудно усмотреть в первой части исторические, во второй - лирические песни. Естественно, что во второй части поэт остановился на основном цикле женских песен, на песнях семейных, которые он закономерно связывал со свадебным обрядом.

Пушкин различал песни не по формально-жанровому признаку: исторические - эпические, с одной стороны, и лирические, с другой; но по их содержанию, идейной значимости, как это впоследствии сделал Белинский. В первой части плана помещены песни исторического и общественно-политического содержания, преимущественно мужские. Из них нами рассмотрены только неисторические лирические песни. Во второй части плана Пушкин дал обзор песен бытовой и семейной тематики, главным образом женские песни.

По академическому изданию сочинений Пушкина вторая часть плана читается так:

*"Свадьба.  
Семейственные причины элегического тона.  
Лестница чувств"<sup>44</sup>.*

Женские лирические песни Пушкин предполагал рассмотреть в наиболее традиционной их части.

Слово "Свадьба" говорит, по-видимому, о том, что Пушкин намеревался рассматривать семейные и свадебные песни в связи со свадебным обрядом. Такую же органическую связь этих песен с обрядом мы наблюдаем и в записях, которые он сделал, по-видимому, во время михайловской ссылки<sup>45</sup>. Большинство текстов этих записей сопровождается примечаниями, характеризующими тот момент обряда, в который исполнялась данная песня. Пушкин обнаружил прекрасную осведомленность как в деталях свадебного обряда, так и в том, как этот обряд понимался самим народом.

Формулировка плана Пушкина позволяет сделать замечание, что наиболее обширный цикл женских лирических песен - песни семейные - Пушкин генетически возводил к обрядовым свадебным песням и к самому обряду, с чем нельзя не согласиться. Когда впоследствии поэт включил народный обряд свадьбы в драму "Русалка", он сумел оживить древнейшие черты его и показал свадьбу не только как веселое празднество, а во всей глубине его первоначального смысла, хозяйственного и "магического". Он подчеркнул "магическое" значение в исполнении установленных обрядом песен. Пропетая на свадьбе внеобрядовая печальная песня была понята присутствующими как знамение несчастья. Подмечена Пушкиным исключительная простота и реалистичность содержания всех деталей этого обряда. Он отмечает, что дружка ночью разъезжает под окнами, "охраняя молодых", отмечает народный взгляд на брак как на торговую сделку: девушки корят свата, чтобы выманить у него деньги. В драме как бы восстанавливается первоначальный смысл обряда соответственно изображенному в ней времени. Крики гостей "горько" и последующее за ними целование молодых вызывает ревнивый стон русалки. Бытовая деталь обряда наполняется трагическим содержанием и сливается с основным драматическим конфликтом пьесы.

Включая песенные тексты в драму "Русалка", Пушкин выделил в них черты древнего содержания и притом черты не только крестьянские. Он подчеркнул прежде всего феодальную специфику выраженных в них воззрений и бытовых устоев.

Драма "Русалка" является, пожалуй, единственным случаем, когда Пушкин известные ему тексты современных неисторических народных песен в их подлинном виде отнес к далекому прошлому<sup>46</sup>. Высоко оценивая лирические песни народа, поэт признавал, что с течением времени их содержание изменяется; он считал это явление закономерным и здоровым. Поэт жалуется, что от прошлого осталось мало: "Несколько сказок и песен, беспрестанно поновляемых "изустным преданием, сохранили полуизглаженные черты народности"<sup>47</sup>.

В этих высказываниях следует отметить нечто общее с взглядами декабристов. А. Бестужев невысоко расценивал лирические песни потому, что считал их, с одной стороны, поздними и, с другой, - измененными преданием: "Народные песни изменены преданием и едва ли древнее трехсот лет"<sup>48</sup>. Но когда Пушкин включал цитаты народных песен в свои произведения, он тем самым давал им высокую оценку и, в отличие от декабристов, воспринимал их содержание как созвучное современности. И вместе с тем поэт не осуждает того, что происходит с текстами народной поэзии в ходе их исторической жизни и развития; он признает этот процесс, как уже говорилось, здоровым и закономерным. Давно уже отмечено фольклористами, что взгляды Пушкина на народное творчество носили действенный характер. В песенных текстах его интересовало прежде всего их современное, связанное с живою действительностью содержание. Анализируемый нами план, как увидим ниже, подтверждает это положение.

### 3

Характеристику содержания свадебных песен Пушкин набросал одной короткой фразой: "Семейственные причины элегического их тона". Отражение живой жизни усматривает он прежде всего в этом содержании. В "Путешествии из Москвы в Петербург" он писал: "Свадебные песни наши унылы, как вой похоронный" (VII, 287). Белинский впоследствии уточнил их содержание. Он усмотрел две противоположные по эмоциональному настроению группы песен, считая, что меньшая из них выражает удовлетворение героини замужеством, большая же часть, основная, отличается грустной настроенностью, выражает страх невесты и жалобы женщин. Характеризуя первую группу свадебных песен, Белинский дает им исключительно правильное толкование: "... В песнях такого рода личное чувство невест не принимало никакого участия: они слагались явно без их согласия, да и число их слишком невелико"<sup>49</sup>. Действительно, официальная сторона обряда требова-

ла такого содержания свадебных песен, которое говорило бы о полном благополучии, о счастье жениха и невесты. Среди пушкинских записей есть несколько таких любовных свадебных песен официального порядка: "Как в долу-то березынька белехонька стоит", "Висит колыбель на шелку" и вариант к ней "Между гор по камению", "Собрала невеста подружек"<sup>50</sup>. Обязательность таких песен в свадебном обряде совершенно очевидна, содержание их выражает официальные обрядовые отношения, которые могут совсем не совпадать с подлинными отношениями героев и их чувствами. Некоторые песни отмечают невозможность искренних чувств героини, так как она не имеет своей воли, прав на свободное личное чувство. Среди пушкинских записей свадебных песен есть такая:

*Береза белая!  
Береза кудрявая!  
Куда ты клонишься?  
Куда поклоняешься?  
- Я туда клонюсь,  
Туда поклоняюсь,  
Куда ветер повет.  
- Княгиня-душенька!  
Куда ты ладишься?  
- Туда я лажуся,  
Куда батюшка отдает  
С родимой матушкой.<sup>51</sup>*

Такого же содержания песня "Как при вечере, вечере". Но Пушкин учитывал прежде всего основную группу свадебных песен, когда наметил в плане их содержание как элегическое. В "Путешествии из Москвы в Петербург" он объясняет причины грустной настроенности семейных песен: "Неволя браков - давнее зло". Этот круг свадебных песен гораздо значительнее, как справедливо отмечает и Белинский. Тематически они полностью совпадают со свадебными причитаниями. Среди пушкинских записей имеются и свадебные причитания, и песни элегического содержания. Их-то и имеет, по-видимому, в виду поэт в своем плане.

В содержании свадебных песен отразилась власть традиций и домостроевских устоев. Черты семейного деспотизма сохранились в обряде и в песнях даже в тех случаях, когда он был утрачен в быту той или иной крестьянской семьи.<sup>52</sup> Значение старших в деле заключения брака отмечают сами свадебные песни:

*Не сама-то я замуж пошла,  
Не сама-то я задумала,  
Отдает меня сударь батюшка,  
Свет Иван сударь Прохорович,  
С государыней родной матушкой,  
Свет Анисьей душой Андреевной<sup>53</sup>.*

В текстах песен, записанных поэтом, сохранились отголоски древнейших форм брака - путем похищения. Одна из них рассказывает о насильственном увозе невесты:

*Как у нашего князя  
Невеселые кони стоят;  
Они чуют путь-дороженьку  
По невесту ехати.  
"Ах, вы, девушки, подруженьки!  
Уливайте гору крутую,  
Чтобы моему разлучнику  
Ни взойти бы, ни взъехати!"  
- Не грозь, княгиня-душа!  
На крутую гору пешь взойду,  
Добра коня в поводу сведу.  
"Ах, вы, девушки, подруженьки!  
Запирайте вы вороточки,  
Что тремя замками немецкими!"  
- Не печалься, княгиня-душа!  
Приведу я с собой слесаря:  
Отперет замки немецкие.  
"Ах, вы, девушки, подруженьки!  
Заплетайте косу русую!  
Чтобы моему разлучнику  
Не расплесть, не расчесать ее!"  
- Не печалься, княгиня-душа!  
Привезу я с собой свахоньку:  
Расплетет она косу русую,  
Увезем тебя с собой, душеньку!*

(Поется, когда едут за невестой к венцу).

Первоначальный смысл обряда в песне утрачен. Здесь имеется в виду не действительное похищение невесты или захват ее силой в бою. Речь идет все о том же свадебном обряде, свадебной игре и этикете. Обрядовая и символическая часть содержания песни ставится в ряд с содержанием реальным, явление обрядовое приобретает не меньшее значение, чем явление подлинной реальности. Жених собирается не только взобраться в гору и отпереть три замка немецких, т. е. захватить невесту, взять насильно за муж, но и расплести у нее косу, что означает то же самое, так как сила ритуала столь же значительна, как и отраженная в нем жизнь. Содержание песни говорит о том, как сильна была власть быта, традиции и этикета. И это вполне соответствовало действительности.

При всей официальности свадебных песен, в них не могла не получить отражения подлинная действительность. Сквозь показную сторону обряда в ряде песен видна изнанка подлинной жизни. Таковы, например, современные Пушкину варианты песен о дарах:

Уж вы где гуси были?..  
Уж вы где ночевали?..  
Уж мы гуси были,  
Уж мы ночесь ночевали  
У Прасковьи во тереме,  
У Ивановны во высоком;  
Уж мы видели чудо:  
За столом сидит девка,  
Ко ральцю причитает:  
- Ох ты, ральчик, мой ральчик,  
Окована шкатулка!  
Уж я год те копила,  
Я другой наполняла,  
Я третьей нагнетала;  
Пришло разоренье -  
В один час разорилась,  
По платку раздарилась  
Еще свекру-то батюшке  
Тонка бела рубашка;  
Да еще дару мало,  
Им еще не достало,  
И не в честь им, не в радость,  
Им не в доброе слово.  
Свекровушке матушке  
В пятьдесят рублей кокошник,  
Золотой подзатыльник,  
Полотняна рубашка;  
Да еще дару мало,  
Им еще не достало,  
И не в честь им, не в радость,  
Им не в доброе слово.  
Деверьяцам братцам  
По тонкой белой рубашке,  
По шитой ширинке,  
Да еще дару мало,  
Им еще не достало,  
И не в честь им, не в радость,  
Им не в доброе слово.  
Золушкам сестрицам  
По алой ленте,  
По алому плату,  
Полотна на рукавцы;  
Да еще дару мало,  
Им еще не достало,  
И не в честь им, не в радость,

*Им не в доброе слово.  
Да и милой-то ладе  
Я сама головою,  
Вековечной слугою.  
Резвы ножки с подходом,  
Белы ручки с подносом,  
Да уста с приговором:  
Ему в честь, ему в радость,  
Ему в доброе слово<sup>54</sup>.*

В данной песне родные мужа недовольны подарками невестки. Невестка называет их недоброжелательно обобщающим местоимением "они" и не скрывает своего недовольства и горечи: процесс одаривания она считает разореньем, обнажая таким образом свои подлинные чувства.

Можно отметить и еще примеры свадебных песен, где, несмотря на требования этикета и даже вопреки ему, получает свое правильное освещение тот "патриархальный ад"<sup>55</sup>, в который вступала молодая женщина по совершении свадебного обряда. Эти песни четко определяют подневольное положение невестки в семье мужа. Так, например, идеальными в глазах родных жениха являлись такие качества невесты:

*Чтобы твоя суженая-ряженая  
Была хороша-пригожа,  
Была бы умна да вежлива,  
К добрым людям приветлива,  
Свекру батюшке покорлива,  
Свекрови-матушке послушлива,  
Золушкам досужлива,  
Тебе, милому другу, любовная<sup>56</sup>.*

В одной из песен жених сам определяет будущее положение молодой в новой семье:

*... Я возьму тебя за праву руку,  
Поведу тебя ко суду божью,  
Ко суду божью, ко злату венцу,  
От злата венца ко себе во двор,  
Вот еще тебе, батюшка,  
Вековечная ключница,  
Вот еще тебе, матушка,  
Вековечная платьямойница,  
Уж как мне ли добру молодцу,  
Вековечная молода жена.<sup>57</sup>*

Невестка, естественно, сличает взаимоотношения со своими родными и взаимоотношения с новыми родными в семье мужа:

*... Уж не греть свече  
Против луча солнечного,  
Уж не тебе, свекру,  
Против батюшки родного,  
Уж тебе, свекрови,  
Против матушки родной,  
Уж не быть тебе, деверю,  
Против братца родного.  
Уж не быть тебе, золовка,  
Против сестрицы родной.<sup>58</sup>*

Песни рисуют сложные переживания лирической героини, которая вынуждена заглушить в себе подлинные чувства и смириться перед обстоятельствами, перед силой и властью обычая в патриархальной семье.

*Подруженьки, голубушки вы мои!  
Придумайте мне, да пригадайте,  
Как будет назвать люта свекра,  
Как будет назвать свекровушку,  
Как будет назвать деверыцев,  
Как будет назвать золовушек?  
Мне свекром назвать - так бесчестно,  
Батюшком назвать не хочется.  
Убавлю спеси-гордости,  
Прибавлю смиренства, кротости:  
Назову люта свекра батюшком,  
Назову свекровушку матушкою,  
Назову деверыцев братьицами,  
Назову золовушек сестрицами,  
Назову Панфила-то душенькою  
Назову я Ивановича ягодою.<sup>59</sup>*

Реалистическое изображение семейных отношений в старой деревне дается, главным образом, в песнях начального периода свадебного обряда; по содержанию они вполне совпадают с причитаниями невесты.

Невесте поют:

*... Как приедет Иван господин,  
Иван сударь, Петрович,  
Завезет тебя к себе домой  
Не к девушкам не к красным,  
К молодым ли все молодушкам.  
Молодые ли уж молодушки  
Родились все приметливы,  
Все приметливы, все насмешливы:  
Ступишь ли ногой -  
Поглядят все за тобой;*



Махнешь ли рукой -  
Засмеются над тобой;  
Молвишь ли словечко,  
Передражнивать начнут,  
Сядешь ли за стол,  
Все куски во рту сочтут;  
Станешь ли молчать,  
Станут дурочкой величать.<sup>60</sup>

\* \* \*

Что ты, что ты, сине море,  
Что стоишь, не колыблешься?  
Что ты, что ты, березанька,  
Стоишь в поле, не шатаешься?  
Что ты, что ты, Аннушка,  
Ты сидишь, не рассмехнешься?  
- Мне чему рассмеяться,  
Мне чему взрадоваться?  
Что на нашей на улице  
Есть пустая хоромина,  
Есть пустая, не крытая,  
Углы прочь отвалилися,  
По бревну раскатилися.  
На печище котиче лежит,  
На полу ходит гусыня,  
Что по лавочкам ласточки,  
По окошечкам - голуби,  
В новой горнице - ясен сокол.  
Вы, подружки-голубушки,  
Рассудите пожалуйста;  
Хотя вы не рассудите,  
Я сама знаю, ведаю,  
Молода догадалася:  
Что пустая хоромина -  
Чужа дальная сторона,  
Углы прочь отвалилися -  
Отец-мать отступилися;  
По бревну раскатилися -  
Род-племя отказалися;  
На печище котиче лежит -  
Богоданный свекор батюшка;  
По полу ходит гусыня -  
То свекровушка матушка;  
Что по лавочкам ласточки -  
То сестрицы золовушки;

*По окошечкам голуби -  
То деверьщицы братьщицы;  
В новой горнице ясен сокол -  
То и мой богом суженый,  
То и мой богом ряженный.*<sup>61</sup>

#### 4

Можно думать, что Пушкин предполагал дать анализ не только свадебных, но всех вообще семейных песен. Ему были хорошо известны "семейственные причины элегического тона" и необрядовых песен. Цикл бытовой песенной лирики очень близко примыкает к свадебному. Не случайно поэт в своих заметках не разделяет эти циклы по содержанию. Необрядовые семейные песни как бы продолжают тематику свадебных. В записях Пушкина они занимают большое место. Ведущая в них тема та же: "чрезвычайное разнообразие "несчастий жизни семейственной" вследствие "неволи браков". Здесь и "горькое житье за старцем", и "побранка с угрюмой женой", и сожаление молодца о минувшей молодости "живучи с женой некорыстною", и семейная трагедия, кончающаяся тем, что

*Жена мужа потеряла,  
Вострым ножичком зарезала... -*

и просьба героя разлучить его с "опостылой со женой" и т.д.

"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" (VII, 287). Так характеризовал песенную лирику поэт в те же годы, когда писал свой план. Подобное же содержание подчеркивал в этих песнях Белинский, особо оттеняя горькую судьбу женщины, страдающей от семейного гнета: "... И ни единой, ни единой, где бы жена не была жертвою насильственного брака, жестокости мужа и родни его"<sup>62</sup>.

Необрядовые песни характеризуются большей изменчивостью тем и сюжетов и большей реалистичностью содержания, чем песни свадебные. Пушкин верно определил исходные причины основной темы этих песен следующими словами: "Неволя браков - давнее зло" (VII, 288).

Впоследствии за семейными бытовыми песнями утвердилось название "песен о женской доле". Действительно, наиболее острой в них была проблема женской доли или точнее сказать *н е д о л и*. Ведущим поэтическим мотивом в этих песнях был мотив воли - предел всех желаний подавленной и угнетенной героини. Данная проблема была типической, так как выражала самый существенный вопрос в судьбе женщины-крестьянки эпохи крепостничества. Ставилась она во всех видах женских песен, но только в девичьих весенних хороводах и игровых решалась в положительном для ге-

роини смысле. Молодой задор исполнительниц этих песен не позволял им смириться перед ужасами ожидаемого будущего. Они рисовали в песнях различные картины расправы со всякими попытками подавления их личности и свободы.

Мотив воли в этих песнях трактовался очень нечетко и неопределенно. В отдельных текстах речь шла только о "воле гулять"; на это девушки заявляли свое право, так как после замужества, как правило, они его полностью лишались. Однако в большинстве случаев в мотиве воли можно усмотреть требование личной свободы в более широком смысле. То было требование свободы чувств и главным образом свободы от тех, связывавших и угнетавших женщину сил, которые рисовались в песне: нежеланный муж или муж неровня, чужая сторона - семья мужа и особенно свекровь ("кривошлыкая свекровушка"), бесконечные семейные дела и заботы. Наиболее распространенной была весенняя хороводная песня, в которой прямо ставился вопрос: имеет ли женщина волю - "Кому воля, кому нет воли гулять?". В сборнике Соболевского она представлена сорока вариантами.<sup>63</sup>

В свадебных песнях, связанных с консервативным обрядом, проблема воли также является постоянной. Скованное тисками материального и семейного гнета, воспитанное законами домостроевских бытовых традиций сознание женщины-крестьянки все же настойчиво искало выхода на свободу, что и выражалось в порывах к воле. И если эти порывы не могли проявиться в поведении и в активных действиях, то находили выражение в песне. В ней героиня жалуется на потерю девичьей воли. Трактовка этого поэтического мотива в свадебных песнях также неопределенна, но она несколько иная, чем в хороводах. Под волей женщины понимается не только относительная личная независимость, о которой она тоскует, но также и относительно благополучное материальное существование. Жизнь девушки в родительском доме, в условиях заботы и внимания окружающих представлялась как идеал. Девичья воля рисуется отвлеченно - символически и в некоторой градации.

В песнях о золотых ключах мать просит дочь вернуться домой и взять позабытые ключи, на что дочь ей отвечает:

*...Позабыла я, матушка,  
Волю батюшкину,  
Негу матушкину,  
Приголубки милых братьев,  
Да и ласки сестрицыны.  
А еще позабыла красу свою девичью,  
Я косу свою русую.<sup>64</sup>*

В другом варианте об этом поется так:

*...Позабыла ты у меня три волюшки:  
Как первая-то воля - девичья,  
А другая воля - родимого батеньки,  
А третья воля - родимой маменьки.<sup>65</sup>*

В свадебных причитаниях содержание мотива воли еще больше уточняется:

*...Ровно во сне младе привиделось,  
В сновиденнице показалось  
Мне свое житье девичье,  
Своя воля великая.  
Мне из воль-то воля была,  
Мне из нег-то нега была,  
Из прохлад была прохладушка,  
Пожила, покрасовалась,  
Погуляла, понаряжалась,  
У родимого батюшки,  
У родимой матушки.  
Я сама в гости гостила,  
Я к себе гостей водила,  
Своих милых подруженек.*

Жизнь после замужества рисовалась как прямая противоположность девичьей. Героиню песни пугало подавление личной воли, экономическая зависимость и тяжелый труд на чужую семью. образу воли противопоставляется образ неволи. В некоторых песнях и причитаниях эти образы не только наполняются символическим содержанием, но и олицетворяются:

*Как повышла воля вольная  
За славное чисто поле,  
Ей попали три дороженьки,  
Ведут неволюшку великую.  
Как спросила воля вольная  
У великой-то неволюшки.  
Отвечала ей неволюшка:  
- Еду к душечке, красной девице.  
Тут-то волюшка призадумалась:  
"Я напрасно рассердилась  
На душечку, красну девицу  
И пошла с ней не простилась,  
Я, волюшка, от ней пешком ушла,  
А неволюшку на коне везут".*

Неволя женщины заключается в том, что в новой семье

*Все дела у них не деланы,  
Все работы не работаны...*

Невеста жалуется на принуждение, на власть старших:

*Как силом волю осилили,  
Грабежом волю ограбили.*

В постоянном присутствии мотива в о л и в народных лирических песнях выразился страстный порыв их создательниц освободиться от тисков семейного и материального гнета. Вся основная масса свадебных песен сводится к этому содержанию. Законы и требования обрядовых традиций не давали возможности в песнях нарисовать реальные картины жизни и выразить чувства в конкретных формах. Порывы к воле проявлялись в символических и отвлеченных образах. Мысль билась в тисках быта и традиций.

Известно, что Пушкин считал унылыми не только семейные русские песни. Такое определение он относил к народному пению вообще, объясняя это социально-политическими условиями русской действительности той поры.

*От ямщика до первого поэта  
Мы все поем уныло. Грустный вой  
Песнь русская. Известная примета!  
Начав за здравие, за упокой  
Сведем как раз. Печалью согрета  
Гармония и наших муз и дев.  
Но нравится их жалобный напев  
(IV, 327 "Домик в Коломне").*

Пушкин хорошо знал многие веселые плясовые песни и даже некоторые фривольного содержания. В стихотворении "Зимний вечер" он упоминает популярные веселые песни "За морем синица не пышно жила" и "По улице мостовой"; в "Борисе Годунове" монахи поют веселую сатирическую песню, высмеивающую монахов: "Как во городе было во Казани, молодой чернец постригся". В "Сказке о царе Салтане" упоминается песня "Во саду ли в огороде". Об этой песне Пушкин говорит в статье 1825 года "Мои замечания о русском театре" и в черновых набросках статьи о "Слове о полку Игореве". В записях поэта попадают веселые песни: "Авдотья вдовина", "Калина, малина", "Долина, долинушка, раздолье широкое", "Не летай, мой соловей, поздно вечером один", "Теща про зятюшку сдобничала", "Как у нас было на улице" и песня, обозначенная самим поэтом как плясовая "Как нонече куры поют петухами".

В стихотворении 1826 года "Зимняя дорога" Пушкин определяет русское народное пение словами, ставшими крылатыми: "То разгулье удалое, то сердечная тоска". Но песни семейные и свадебные поэт характеризует как исключительно элегические.

Такую же мелодическую настроенность, но только больший трагизм отметил впоследствии в семейных песнях Белинский. И самое качество грусти

он обозначил как национальную черту русского характера. "Лирическая поэзия...вся посвящена семейному быту, вся выходит из него, - и потому она так грустна, так заунывна и нередко дышит таким сокрушительным чувством отчаяния и ожесточения. Здесь кстати мы должны заметить, что грусть русской души имеет особенный характер: русский человек не расплывается в грусти, не падает под ее томительным бременем, но упивается ее муками с полным сосредоточением всех духовных сил своих. Грусть у него не мешает ни иронии, ни сарказму, ни буйному веселию, ни разгулу молодечества: это грусть души крепкой, мощной, несокрушимой"<sup>66</sup>.

## 5

Среди пушкинских записей наряду с женскими песнями о "несчастиях жизни семейственной" встречаются и мужские песни, или такие, в которых страдающим в семейной жизни лицом изображен муж, а не жена. Это обстоятельство заставляет внимательно присмотреться к пушкинским записям и предположить, что необрядовые лирические песни он записывал, по-видимому, главным образом от мужчин. Собранные поэтом тексты отличаются явно мужским своеобразием.<sup>67</sup>

Некоторые его записи представляют собой мужские варианты известных женских песен. Такова, например, песня "Беседа моя, беседашка".

Особый интерес в собранных Пушкиным текстах представляет песня "Уродился я несчастлив, бесталанлив". В ее содержании семейная драма показана с наибольшей остротой. Семейный разлад здесь усугубляется тем, что герои песни - супруги - различны по возрасту. Молодой муж жалуется на состарившуюся жену. Заключение неравных браков в крестьянских семьях не раз осуждалось Пушкиным. В "Путешествии из Москвы в Петербург" и в "Истории села Горюхина" он говорит об этом страшном зле браков поневоле, происходивших чаще всего в результате злоупотреблений помещиков: "Недавно правительство обратило внимание на лета вступающих в супружество: это уж шаг к улучшению" (VI,188; VII, 288).

В проблематике народных песен и свадебных, и хороводных, и семейных необрядовых вопрос о браках неравных по возрасту или против воли всегда стоял в центре внимания. В свадебных песнях эта тема звучит в горестных раздумьях невесты. Так, тринадцатая из свадебных песен, записанных Пушкиным, посвящена жалобам невестки на "мужа-худяка", который вынуждает ее повиноваться, грозит плетью "об осьми хвостов"; песня сопровождается припевом "ох, горе, горе!". В хороводах тема о неравных браках обычно раскрывается в веселой игре, передается от лица девушек и получает комическую трактовку, иногда с элементами сатиры. И, наконец, в песнях необрядовых семейных она приобретает реалистические черты с критическим отношением к этому давнему злу.

Пушкин умел жизненное явление понять во всей его полноте. В вопросе о "семейственных" причинах "элегического тона" песен его равно интересовали обе стороны: как трагедия жены в отношениях с нелюбимым мужем-неровней, так и трагедия мужа-неровни и, в частности, мужа-малолетки в отношениях с постылой женой. Вторая тема развернута Пушкиным, как известно, в одной из "Песен западных славян". В песне "Соловей" герой жалуется:

*Уж как первая забота,  
Рано молодца женили.*

Этой же темы касается Пушкин в наброске "Уродился я бедный недоносок". И, наконец, полное разрешение она получила в одной из его записей, в песне "Уродился я несчастлив, бесталанлив".

Содержание всех трех произведений вызвало споры у исследователей. Сомнения в подлинности пушкинской записи усугублялись тем, что сохранились в мемуарной литературе два свидетельства, будто Пушкин, передавая свои записи Киреевскому, сказал: "Там есть одна моя, угадайте!"<sup>68</sup>. В песне "Соловей" давно установлена неточность смысла, которую Пушкин допустил при переводе сербской песни, внося в свое произведение тему о муже-малолетке, в то время как в сербском оригинале ее не было. Второе произведение, приписываемое самому поэту, может быть понято только при учете записи народной песни, так как представляет собою вариацию народно-песенного мотива. Казалось бы, запись народной песни должна явиться ключом к вопросу о народности содержания названных произведений<sup>69</sup>. Однако текст этот подвергался большим сомнениям в смысле подлинной его народности. Сомнения вызывались, по-видимому, тем, что семейным песням свойственно изображать прежде всего драму героини-жены в семье мужа и показывать ее униженное и угнетенное положение. Муж редко изображается страдающим лицом и тем более униженным. И это понятно. Его положение хозяина и властелина определяло соответствующее к нему отношение и в песне. Записанная Пушкиным песня "Уродился я несчастлив, бесталанлив" также не подходит к типичному кругу семейных народных песен. Давняя история споров об источнике для данной записи Пушкина и для отрывка "Уродился я бедный недоносок" закончилась заметкой В.И. Чернышева, который указал народные варианты песни о муже-недоноске.<sup>70</sup> Но отмеченные В.И. Чернышевым тексты близки не к записи песни, а к наброску, который признается произведением самого поэта.

Среди народных песен о муже-недоноске известно два различных сюжета. Один разработан в жанре веселой хороводной песни, исполнявшейся девушками, которые высмеивали нежелательного для них мужа, называли его бранными и обидными словами. Муж в этих песнях изображен карикатурно. Жена издевается над ним и в конце концов прибирает к рукам, добившись полной для себя воли. Детали песни гротескны. В некоторых ва-

риантах содержание передается от имени женщины. Как видно, тема раскрывается в типичном для хороводной песни плане. Такая песня встречается в сборнике Чулкова. Приводим ее:

*Недоноска меня матушка родила,  
Недоростка меня матушка женила,  
Молодая та 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 водица припилася.*

- Ты отпустишь ли, мужирушко, меня в гости?  
- Государыня жена, хотя к Москве.  
- Ты на ночку, на другую, иль на третью?  
- Государыня жена, хоть на неделку.  
- И ты встретишь ли, мужирушко, меня во дворе?  
- Государыня жена, хотя в поле.  
- Ты поклонисься, мужирушко, мне в пояс?  
- Государыня жена, хотя в землю<sup>71</sup>.

Песня сопровождается веселым припевом.

Вторая песня отличается от приведенной не только по сюжету, но и по общей элегической настроенности, характеристике героя и по сочувствию, которое проявляется к нему всем содержанием песни. Это, несомненно, мужская песня:

*Не кукушка во поле кукует,  
Молодей удалый горе все горюет:*

- Меня матушка на горе родила,  
Малолетнего меня оженила.  
*Молодая жена меня невлюбила,  
На постелюшку к себе не пустила,  
Белу рученьку мою изломала,  
Недоросточком меня называла.*

*Я пойду с горя за сине море,  
Проживу, молодец, там я шесть годочков,  
Ну, приду я домой, дома не узнают,  
Молодцом удалцом 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 детиной<sup>72</sup>.*



Песня тоже сопровождается припевом, но невеселым, с возгласом "Ах".

Лирический элемент этой элегической песни с символическим образом кукушки дает возможность предполагать раннее сиротство героя. Жизнь молодца за морем на чужой стороне определяется тоже как доля "горькой сиротинки".

Отрывок Пушкина очень близок по содержанию к приведенной второй песне и главным образом к началу ее, а не к первой хороводной, как указал В.И. Чернышев. Напомним отрывок Пушкина:

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

Пушкин несколько точнее определяет социальную обусловленность несчастий героя, указывая на его раннее сиротство и жизнь в чужой ("новой") семье после женитьбы. В целом же поэт развертывает песенную тему, так же как и народные тексты, главным образом в плане личном и семейном. Последний стих фрагмента Пушкина полностью соответствует народной песне, которая в детальных и конкретных образах раскрывает мысль, выраженную у Пушкина одним стихом. В большинстве вариантов народная песня оканчивается, как и пушкинский фрагмент, недовольством героя тем, что "сударыня жена не приласкала". Приведенный нами вариант, рисующий отъезд молодца за сине море и последующее возвращение его, является единственным из всех известных. Как видно, сюжетная близость отрывка стихотворения ко второй песне несомненна. И вместе с тем некоторыми сторонами отрывок стоит гораздо ближе к приведенной выше хороводной песне, чем к песне мужской. Оскорбительные и бранные эпитеты в нем, как и в хороводной песне, даются мужу не женою, а героем и автором. Жenu же герой называет "сударыней", так же как и в хороводной песне (см. варианты Соболевского и Шейна).

Фразеологическая близость наброска Пушкина к хороводной песне позволила В.И. Чернышеву указать на нее как на первоисточник. А между тем по содержанию и образу героя и, главное, по основному тону стихотворение гораздо ближе к мужской народной песне, особенно в ее укороченных вариантах. В целом же сюжетная и фразеологическая близость к народным песням в этом фрагменте так велика, что позволяет усмотреть в нем своеобразную контаминацию из двух приведенных выше песен на одну и ту же тему с перенесением всего содержания в серьезный план.

Издатели народных песен не всегда различают указанные выше сюжеты. В сборнике П.В. Шейна оба сюжета соединены под рубрикой, озаглавленной: "Жена недовольна своим мужем-недоростком, подвергает его в лесу

жестокой пытке, чем и вымучивает у него для себя полную волю". Таким образом, П.В. Шейн не видит различия между этими песнями и как бы подчиняет второй сюжет первому. А.И. Соболевский также дает оба сюжета вместе, но скорее первый подчиняет второму, так как оба их печатает в конце третьего тома своего собрания, где помещены мужские семейные песни. Необходимо указать, что разбираемые песенные сюжеты не только различны по содержанию, но неодинаковы и в своей дальнейшей судьбе, то есть бытовании в народе. Хороводная женская песня оказалась необычайно созвучной народным настроениям и прожила долгую жизнь почти без изменений. Варьировали лишь детали содержания. В одном варианте сильно изменился финал: поруганный муж стал способен постоять за себя и расправляется со своевольной женой, умиряет ее. Иная судьба второй песни. Она гораздо меньше распространена. В фундаментальных собраниях песенной лирики известен только один ее полный вариант. Во всех остальных вариантах она представлена в незаконченном виде или в отрывках.

В некоторых вариантах драматический конфликт сводится к тому, что жена называет мужа обидными для него словами: "недоноском и недоростком". Этим и заканчивается песня, что особенно роднит ее с наброском Пушкина. Таким образом, данная песня не была в такой мере созвучной народным настроениям, как первая.

Приведем песню, которую считают записью народного текста.

*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 бора 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 женою.<sup>73</sup>*

Как видно, она не имеет ничего общего с хороводной народной песней. Но и к мужской семейной песне она также менее близка в текстуальном отношении, чем отрывок "Уродился я бедный недоносок". Она производит впечатление дальнейшей обработки народно-песенной темы, привлечшей внимание Пушкина, в то время как "фрагмент стихотворения" скорее можно признать записью народной песни, а не самостоятельным творчеством поэта.

Но и песня "Уродился я несчастлив, бесталанлив" во всех ее отдельных мотивах и деталях содержания, словаре и фразеологических оборотах исключительно народна, ее образы чрезвычайно близки в народным песням. А вместе с тем известно, что поэтическое освоение Пушкиным произведений народного творчества заключалось не в переделке народных текстов и не в приспособлении их к своим замыслам, а в стремлении наиболее правильно и глубоко их понять и раскрыть. Все это не позволяет пока считать окончательным вывод о самостоятельном создании Пушкиным песни "Уродился я несчастлив, бесталанлив".

Издавна возбуждала споры о подлинной народности еще одна песня о несчастиях жизни семейственной, записанная Пушкиным. Как и в песне "Уродился я...", в ней страдающей стороной является также муж. Но жизненная драма героя иного происхождения.

*Как за церковь за немецкою  
Добрый молодец богу молится:  
Как не дай, боже, хорошу жену, -  
Хорошу жену в честный пир зовут,  
Меня молодца не примолвили.  
Мою жену - в новы саночки,  
Меня молодца - на запяточки.  
Мою жену - на широкий двор,  
Меня молодца - за вороточки.<sup>74</sup>*

Народного варианта этой песни неизвестно. В. Чернышевым были найдены две песни на темы, совпадающие с записью Пушкина отдельными мотивами<sup>75</sup>. Однако подлинная народность этой песни подтверждается самим Пушкиным, который в письме к жене 30 сентября 1832 года приводит отрывок ее, применяя его содержание к своему положению: "Я только завидую тем из них (друзей - Т.А.), у коих супруги не красавицы, не ангелы прелести, не мадонны etc, etc. Знаешь русскую песню

*- Не дай бог хорошей жены, -  
Хорошу жену часто в пир зовут.*

А бедному-то мужу во чужом пиру похмелье, да и в своем тошнит" (X, 420).

Однако, если и считать песню о "хорошей жене" подлинной, надо особо отметить, что она очень редкая<sup>76</sup>.

Отбирая из громадного репертуара народной песенной лирики отдельные тексты, поэт освещал их своей проникновенностью, раскрывал важнейшие стороны содержания простых и гениальных произведений народа, выявляя в них то социальное, то психологическое, то музыкальное их звучание.

Особый интерес к мужским семейным песням свидетельствует о типичном для Пушкина стремлении понять и осветить каждое жизненное явление во всей глубине и всесторонности. В отличие от народных песен поэт сосредоточил внимание на обоих героях, страдавших от семейного деспотизма. В семейных песнях поэт видел, как десятилетиями позже и Белинский, отражение современного ему семейного быта. Как и Белинский, он всю основную часть народной песенной лирики возводил к песням семейным и, в конечном счете, к песням свадебным. Поэт дал ответ на вопрос, что же явилось первопричиной семейного гнета и деспотизма.

В главе "Браки" в "Путешествии из Москвы в Петербург" Пушкин писал: "Спрашивали однажды у старой крестьянки, по страсти ли вышла она замуж? "По страсти, - отвечала старуха, - я было заупрямилась, да староста грозился меня высечь". Не случайно к этой бытовой картинке крепостнической действительности Пушкин обращался дважды. В примечаниях к третьей главе "Евгения Онегина" еще в 1824 году он писал: "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 суды обыкновенно бывали пристрастны" (V, 522), - добавил поэт. Знаменательно, что, приводя этот эпизод в статье 1833 года, когда он работал над составлением сборника народных песен, Пушкин подчеркнул в нем типическое для современной ему крепостнической деревни: "Таковые страсти обыкновенны"<sup>77</sup>.

Пушкинское понимание семейных отношений у закрепощенного народа было углублено Белинским. Великий критик как подлинный выразитель настроения крепостных крестьян показал, что содержание семейной песенной лирики целиком зависело от исторических судеб и социальных условий жизни закрепощенного народа. Отличительный характер лирической поэзии - "заунывность, тоска и грусть души сильной и мощной" зависят, по мнению Белинского, не только от климата и географического положения страны и не только от медленного тяжелого испытательного исторического развития Руси, но, главным образом, от "страшного" быта закабаленного крепостничеством русского крестьянина, от нищеты и семейного деспотизма. Белинский гораздо острее подчеркнул крестьянскую, народную специфику этих песен. Он услышал в них голос народа, закрепощенного не только законами патриархальной семьи, но прежде всего всем крепостническим строем России. В своих высказываниях о народной поэзии он явился страстным обличителем этого строя и показал, какие могучие силы, способные к борь-

бе, зреют в народных массах. Пушкин своими взглядами и художественным творчеством, основанным на народной поэзии, объективно подготовил Белинского к его фольклористическим воззрениям.

## 6

Третья формулировка плана, касающаяся характеристики лирических песен, относится к области их художественного своеобразия. Подчеркивая чисто лирическое содержание песен, Пушкин вместе с тем определяет их композиционную структуру в ее наиболее постоянной и важной особенности; поэт формулирует ее таким образом: "Лестница чувств".

Под таким своеобразным определением Пушкин имел в виду, несомненно, какой-то поэтический прием, поразивший его в свадебных песнях, как наиболее яркое отличие их структуры. В недавно напечатанных "Заметках о лирике Пушкина" Ал. Слонимский, анализируя структуру его лирических стихотворений, вспоминает об этой формулировке плана, называя ее загадочной. "Неизвестно, разумел ли здесь поэт всю гамму чувств, заключающуюся в песнях вообще, или же лирическое движение темы в пределах одной песни. Скорее всего последнее, ибо "лестница чувств" - одна из типичных особенностей как композиции народных песен, так и пушкинской лирической композиции"<sup>78</sup>.

Ал. Слонимского интересует, что мог усмотреть Пушкин в народных лирических песнях общего со своей лирикой. Такой подход к "загадочному пункту" плана неверен. Предполагая написать предисловие к сборнику народных песен, поэт учитывал прежде всего особенности народной песенной лирики и обозначил в плане эту чисто фольклорную специфику. "Загадочный пункт" плана может быть расшифрован путем анализа народных песен, а не пушкинской лирики.

Обратимся к текстам.

В свадебных песнях говорится о чувствах невесты к жениху и его родственникам, а также о чувствах жениха к невесте и ее родным. Чувства их характеризуются, действительно, в лестничном (ступенчатом) порядке. Это, можно сказать, - своеобразный закон и свадебного обряда, и свадебных песен. Такова, например, песня, записанная Пушкиным (двадцать вторая из раздела свадебных):

*Между гор по камению  
Серебром ручей бежит,  
По тому ручейку  
Ходила-гуляла княгиня душа;  
Искала княгиня душа  
Самоцветна камушка;  
Нашла, нашла камушек,  
Нашла самоцветненький.*

*Разломила камушек  
Его на три граночки:  
Первую граночку  
Ее родну батюшке,  
Вторую граночку  
Родной ее матушке,  
А третью граночку  
Ладу милому.*

Содержание песни - выражение любовных чувств невесты к своему отцу, матери и жениху. И эти чувства характеризуются в лестничном порядке от большего к меньшему.

Любовная тема - главная тема свадебных песен. Она заключена и в содержании самого обряда. В свадебном ритуале особое место занимало одаривание невестой родственников жениха. Этот момент обряда отражен и в содержании некоторых свадебных песен.

Песня отражает строгую градацию в ценности подарков соответственно старшинству родственников, которая была обязательной в самом обряде, а также обязательность очередности поднесения подарков, начиная с главы семьи. Эта строгая последовательность и характеризует ту "лестницу чувств", которую, несомненно, имел в виду Пушкин в своем плане. Чувства в песне выражаются в той силе и той постепенности, которая требовалась строго иерархическими отношениями между членами большой патриархальной крестьянской семьи. В приведенном ниже варианте Сахарова перечисляется большее количество членов семьи, чем в песне Пушкина, но строгость градации в перечне родных в соответствии с их положением полностью сохраняется.

*Гусли мои гусельцы,  
А где гусли были?  
У Хавроньи во тереме.  
Что Хавронья делает?  
Плачет, възрыдает,  
К ларцу припадает.  
Ты, ларчик, мой ларчик,  
Кованый приданый,  
Не год я копила,  
Пришла пора-время,  
Я в час раздарила:  
Я свекору - сорочку,  
Свекрови - другую,  
Деверьям - платочки,  
Золовкам - веночки, и т.д.<sup>79</sup>*

В таком же порядке рисует песня одаривание женихом родных невесты:

*Как ходил-гулял Иван господин,  
Расхаживал сударь Петрович  
У себя ли во светличке,  
Во светличке новой неукрашенной.  
Вынимал из кована ларца,  
Из кованого из дубового  
Дары, подарки дорогие:  
Тестю-батюшке сукно,  
Сукно багрецовое;  
Теще-матушке парчу,  
Парчу золоченую;  
Свету шурина кафтан,  
Кафтан ала бархата;  
Дорогой своячине ленточку,  
Ленточку союзную;  
Душе ли своей суженой,  
Свету ли своей ряженой,  
Марье Ивановне  
Золот перстень со алмазами.  
Ты носи, моя душенька,  
Ты носи, моя душенька,  
Что на правой ли на рученьке,  
Что на левом ли на мизинчике.<sup>80</sup>*

Ту же закономерность наблюдаем в описании одаривания родственниками невесты жениха:

*Авдотья душа встречает Петра Петровича;  
- Ах ты, Петруша-батюшка, где ты погулял?  
Петрович, надежда, где ты погулял?  
- Ведь был я у тестя в гостях,  
Дарил меня тестюшка стоялым конем,  
Дарила меня тещенька черкасским седлом,  
Большая своячена шитым чепраком,  
Меньшая своячена тесмяной уздой.<sup>81</sup>*

Чувства героев обозначаются внешними показателями, что типично для свадебных, вообще лирических песен и для свадебного ритуала.

Многие свадебные песни посвящены теме любовного признания или требованию такого признания. Речь идет только о взаимных чувствах жениха и невесты. Однако они могут быть выражены лишь в той обязательной последовательности, которой требовали законы большой семьи, то есть только после выражения чувств по отношению к старшим членам этой семьи. Приведем пример:

*Не долго веночку на стенке висеть,  
Не долго и Машеньке в девушках сидеть.*

*Золот перстень с рученьки спадывает,  
Свет Василий государь спрашивает:  
- Скажи, скажи, Машенька, да кто тебе мил?  
- Мил мне милешенек батюшка родной.  
- Неправда и, Машенька, неправда твоя,  
Неправда твоя, все неистинная.  
Не долго веночку на стенке висеть,  
Не долго и Машеньке в девушках сидеть.  
Золот перстень с рученьки спадывает,  
Свет Василий государь спрашивает:  
- Скажи, скажи, Машенька, да кто тебе мил?  
- Мила мне милешенька матушка родная.  
- Неправда и, Машенька, неправда твоя,  
Неправда твоя, все не истинная.  
Не долго веночку на стенке висеть,  
Не долго и Машеньке в девушках сидеть.  
Злат перстень с рученьки спадывает,  
Свет Василий государь спрашивает:  
- Скажи, скажи, Машенька, да кто ж тебе мил?  
- Мил мне милешенек ты, господин!  
- Вот правда и, Машенька, правда твоя,  
Вот правда твоя и истинная.<sup>82</sup>*

Свадебных песен на эту тему много, и они всегда строятся по такому же принципу. Невеста может выразить чувства к жениху только после того, как проявит любовное отношение к старшим в семье - отцу и матери. Иногда чувства к жениху характеризуются в прямом последовательном сопоставлении с отношением к отцу и матери.

В некоторых позднейших вариантах свадебных песен отмеченное Пушкиным лестничное построение подается в обнаженном виде и притом самою песней оно определяется почти таким же словарным обозначением, как обозначил его поэт:

*Первый-то ступень ступлю, –  
Прощусь с батюшкою.  
Другой-то ступень ступлю, –  
Прощусь с матушкою.  
Третий-то ступлю, –  
Прощусь с родом-племенем!<sup>83</sup>*

Или:

*Первую-то ступень ступила –  
Из батюшкиной-то воли выступила.  
Другу-то ступень ступила –  
Из матушкиной-то неги выступила.  
Третью-то ступень ступила –  
Из девичьей-то красоты выступила.<sup>84</sup>*



Сами же песни подчеркивают строгую "лестничную" или "ступенчатую" градацию в отношениях героев песни к членам семьи, такая градация определялась законами семьи и требовалась обрядовым этикетом.

В приведенной песне, как и во всех текстах соответствующей тематики, речь идет не о подлинных чувствах, а только об этикете, требованиях свадебного ритуала. Это те показные чувства, о которых говорил Белинский, - освещенные традицией и совершенно обязательные в обряде, то есть для посторонних, напоказ.

Можно думать, что отмеченное Пушкиным своеобразное построение свадебных песен является принадлежностью не древнейшей доклассовой поры, а типичной особенностью феодального общества с его сложной и устойчивой иерархией отношений семейных. В наибольшей степени эта сложность и устойчивость проявились во взаимоотношениях членов большой патриархальной крестьянской семьи, что и отразилось в семейных обрядах и связанных с ними песнях. Такая иерархия семейных отношений покоилась на материальной базе и поддерживалась властью старших. Вместе с тем официальная и показная сторона свадебного обряда являются точным отражением норм поведения, которых требовали законы большой патриархальной семьи. Эти законы полностью выявились в наиболее консервативном и наиболее развитом из семейных обрядов - в свадьбе.

Композиционный прием свадебных песен, обозначенный Пушкиным как "лестница чувств", является прямым следствием свадебного обряда и вместе с тем точным отражением жизненной действительности - семейных отношений крестьян эпохи крепостничества. Но этот семейный строй не является чем-то чуждым общественному укладу, а, наоборот, представлял прямое его следствие. Феодальное общество "создало невиданную сложную социальную и политическую иерархию", - писал Ф. Энгельс.<sup>85</sup> Оно характеризовалось классовыми и сословными противоречиями и строгой иерархией отношений отдельных классов в обществе и отдельных его представителей внутри класса (ярким примером является местничество). Пушкин отразил в своем творчестве народный взгляд и на эту сторону общественных отношений в сказке "О медведихе".

В 1926 году профессор Б.М. Соколов дал подробное описание композиционного приема народных лирических песен, который он назвал "ступенчатым сужением образов"<sup>86</sup>.

Набросок плана Пушкина о свадебных песнях не был известен Б.М. Соколову. В своей работе он дал, главным образом, внешнее описание этого композиционного приема, не касаясь его связи с содержанием песен. Вопрос о происхождении такого приема им не решался, хотя первичным из разных типов подобного рода композиции он считал прием иной, чем тот, который имел в виду Пушкин. Б.М. Соколов ведет композиционный прием ступенчатого сужения образов от песенного зачина, который часто встречается в на-

родных балладах. В этом зачине в ступенчатой последовательности дается как бы экспозиция к событиям песни. Такого рода зачин, как часто встречающийся прием народной лирической песни, давно интересовал исследователей. Описание его дал А.А. Потебня и за ним Х. Ящуржинский<sup>87</sup>. В подобном зачине рисуется обычно широкая пейзажная картина, от которой песня постепенно переходит ко все более и более суживающимся частям пейзажа, заостряя постепенно внимание на определенной точке, где и изображается герой; например, Волга, ее берега, ракитов куст, убитый молодец под ним. Этот композиционный прием назван Б.М. Соколовым "ступенчатым сужением". Под таким сужением образов исследователь понимал не только постепенное (ступенчатое) развертывание пейзажа в песне, но и последовательность в показе семейных отношений. Но лестничное построение народной песни, отмеченное в плане Пушкина, имеет иное происхождение. Оно, как было указано, вытекает из содержания свадебного обряда, отражающего подлинно жизненные отношения. В свадебных песнях постепенная или лестничная композиция применяется не в картине природы и не в изображении внешнего мира, а в характеристике чувств героев и потому создает совершенно иное впечатление.

В работе Б.М. Соколова объединены разнородные песенные темы и различные композиционные приемы. Ступенчатое сужение образов - это композиционный прием эпических жанров, он организует в песне показ внешнего быта, картины природы и т.д. Примеры ступенчатой композиции в такого рода темах Б.М. Соколовым подробно разработаны. Можно думать, что этот композиционный прием, как и темы, которые он оформляет, сложился также в эпоху феодализма, точнее в период его восходящего развития, когда внешний мир представлялся сознанию человека созданным по образцу феодального общества с его сложной и обязательной иерархией социальных отношений. Так было понято Пушкиным это народное представление в его сказке "О медведихе", где он рисует животный мир устроенным соответственно феодальному строю общества. Перечень зверей, пришедших к медведю, поэт ведет в строгой последовательности, соответственно положению в обществе того класса или социальной группы, символом которого они являются. В описании общественных отношений мы наблюдаем здесь ступенчатую композицию, которая требовалась самим предметом изображения: медведь - боярин, волк - дворянин, бобр - богатый гость, ласочка - дворяночка, белочка - княгинечка, лисица - подьячиха, скоморох - горностаюшка, байбак - игумен, заяка - смерд, и еж - целовальник.

В народном творчестве неоднократно встречается подобная разработка тем из жизни природы (см. песню "Птицы", комическую песню о судебном деле в рыбном царстве и другие). В свадебных песнях перечень всех ступеней общественной лестницы встречается в теме выбора жениха:

*Выбирай себе, дитяtko,  
Из князей себе князича,  
Из бояр себе боярина,  
Ты из чина военного,  
Иль из штатских себе штатского,  
Из придворных придворного,  
Из купцов себе посадского...<sup>88</sup>*

Лестничная композиция, отмеченная Пушкиным, относится к другой области песенной тематики. Она применяется в темах лирических. Но вместе с тем нельзя не отметить и того, что лирические семейные и, в частности, свадебные песни нередко соединяют оба композиционные приема, то есть в лестничном порядке раскрывают чувства героев и одновременно показывают их на фоне внешнего быта или природы, изображенных в ступенчатой последовательности. В приведенной выше песне, записанной Пушкиным:

*Как у нашего князя  
Невеселые кони стоят...*

применен прием ступенчатого сужения. Герой песни показан в постепенном приближении к своей цели - захвату невесты; он готов взобраться на ледяную гору, собирается отпереть немецкие замки и, наконец, расплести у невесты косу. Песня исполняется в момент свадебного обряда, когда жених приезжал с поезжанами за невестой. И все песни на эту тему, исполнявшиеся в тот же момент обряда, характеризуются такими же структурными особенностями.

Приведем несколько вариантов наиболее распространенной песни на эту же тему. В варианте М.Д. Чулкова она звучит так:

*Вьюн на воде извивается,  
А зять у ворот убивается,  
Ах ты тесть ты мой, тесть ласковый,  
Отдай мне дар, мое суженое,  
Ах тесть тот ему да коня выслал,  
Ах ласковый тот ворона в узде!  
Ах то не мое, то не суженое,  
Ах то не мое, то не ряженое.  
Ах вьюн на воде извивается,  
А зять у ворот убивается,  
Ах, теща, моя, теща ласковая,  
Теща моя, ты приветливая,  
Отдай мой дар, мое суженое,  
А теща ему - окованный ларец.  
Ах то не мое, то не суженое,  
Ах то не мое, то не ряженое.  
Вьюн на воде извивается,*

*А зять у ворот убивается,  
Ах, шури́н мой, шури́н ласковый,  
Отдай мой дар, мое суженое.  
Мое суженое, мое ряженое.  
Шури́н ему да Ульяну́ душу,  
Ульяну́ душу Анисимовну  
Ах то ли мой дар, мое суженое.*<sup>89</sup>

В некоторых вариантах градация в перечне родственников подчеркивается еще другими средствами. Интересен один современный вариант, необычайно выдержанный в стройности лестничной или ступенчатой композиции:

*Вьюн над водой увивается,  
Жених у ворот улещается,  
Он просит свое, свое сужено,  
Он просит свое, свое ряжено.  
Вывели ему доброго коня.  
- Это не мое и не сужено,  
Это не мое и не ряжено.  
- Вьюн над водой увивается,  
Жених у крыльца улещается,  
Он просит свое, свое сужено,  
Он просит свое, свое ряжено.  
Вынесли ему, что ясного сокола,  
Вынесли ему на правой на руке.  
- Это не мое и не сужено,  
Это не мое и не ряжено.  
Вьюн над водой увивается,  
Жених у стола дожидается,  
Просит свое, свое сужено,  
Просит свое, свое ряжено.  
- Вы подайте мне мою сужену!  
Вывели ему красну девушку душу.  
- Это вот мое, мое сужено,  
Это вот мое, мое ряжено*<sup>90</sup>.

Композиционное нарастание здесь выражается не только тем, что жениху в ответ на его требование родные невесты выносят дары в обычной последовательности по старшинству. В этом варианте подчеркивается и неизбежность, обязательность в исполнении требования жениха, который сначала улещается "у ворот", потом "у крыльца" и, наконец, дожидается "у стола". Усиливается и категоричность его требования. Сначала он просит, а в конце требует: "Вы подайте мне мою сужену". В некоторых вариантах в подчеркнутой градации рисуются и самые дары, которые выносят жениху в ответ на его просьбы: сначала это конь, потом сокол и, наконец, невеста,

или в других песнях "сундук с бельем", потом "сундук с платьем" и затем уже "сундук с платьем, со всем животом" <sup>91</sup>. В других вариантах сильнее подчеркивается настроение финала песни - удовлетворение жениха при получении "суженой":

*Это моя суженая, -  
Это моя ряженая, -  
Запорученная,  
Запросватанная.*

Или:

*Взял он ее да за белы ручки,  
За золотые перстни,  
Повел он ее  
Что под злат, под венец.<sup>92</sup>*

Иногда можно наблюдать в песне стремление несколько развить намеченный психологический рисунок:

*А вьюн над водой  
Возвивается,  
А конь на горе  
Спотыкается.  
Иван у ворот,  
Федорович у новых  
Убивается,  
Избил ворота,  
Исциплял верею,  
Он просит свою,  
Свою суженную,  
Свою суженную,  
Свою ряженную...<sup>93</sup>*

В вариантах этой песни в лестничном порядке рисуются не только взаимоотношения членов семьи, но и другие элементы содержания. Постепенным нарастанием характеризуются подносимые жениху подарки, в установленной градации перечисляются члены семьи, выносящие подарки; в ступенчатом порядке показывается и приближение жениха к цели - получение невесты. Таким образом, ступенчатая или лестничная композиция выдерживается во всех элементах содержания песни, не ограничивается только той частью, где характеризуются отношения членов семьи.

Чувства в народной песне рисуются внешними показателями. Душевные движения героев определяются не их поведением и не тем, как меняется их внешний облик в зависимости от внутренних переживаний. В качестве показателей чувств берутся более внешние признаки по отношению к самим героям. Их переживания обозначаются изменениями в среде, в которой они находятся или действуют, и чаще всего в явлениях природы. Народная пес-

ня не дает еще полной расчлененности жизни героя от жизни внешнего мира; она показывает жизнь лирического героя в полной соотнесенности, а иногда и в полной зависимости от внешнего мира и от природы, что в разной мере типично и для песен мужских.

В этой связи и получается соответствующая нерасчлененность композиционных приемов в рассматриваемых песнях: 1) отмеченного Пушкиным для чисто лирических песенных тем как "лестница чувств" и 2) обозначенного впоследствии фольклористами для эпических тем и мотивов как "ступенчатое сужение образов". Народное песенное творчество само, как было уже указано, дает такое же обозначение для структуры соответствующих песен и притом в типичном примере нерасчлененного показа внутреннего и внешнего мира.

Своим происхождением свадебный обряд уходит в далекую древность. Однако его формы, сохранившиеся в записях XVIII – XIX веков, несут на себе ярко выраженные черты семейного быта феодальной поры. От древности сохранялось в дореформенное время магическое значение некоторых моментов обряда, поскольку сохранялась вера в магическое. Свадебная магия была направлена к тому, чтобы способствовать благополучию в брачной жизни молодых. На этом основана всякого рода идеализация внешнего быта, обязательная в свадебных песнях. В некоторых случаях магический смысл был уже утрачен, но стремление к идеализации в народном обряде продолжало сохраняться по традиции, по требованиям свадебного ритуала. Невеста в песнях называлась княгиней, жених - князем, поезжане - боярами, жилище героев изображается в виде богатого украшенного терема, сами герои одеты в богатые и дорогие одежды.<sup>94</sup> Внешняя бытовая обстановка рисуется в свадебных песнях расцветченной и нарядной; поражает роскошь быта, часто не реального, а сказочного. Идеальными рисовались и семейные отношения. И это тоже обязательно в далеком прошлом потому, что выражало представление о магическом значении такой идеализации, а впоследствии, по-видимому, потому, что просто выражало желаемое, "чаяния и ожидания" народа. Все эти черты характеризуют большую условность, символичность содержания и построения свадебных песен. Сложная символика образов песни давно обратила на себя внимание<sup>95</sup>.

Поэтический прием идеализации внешнего быта свойствен не только женским, но и мужским песням. В удалых песнях идеализировался быт вольных людей, добрых молодцев. Известны сюжеты о роскошно убранной "разбойничьей" избушке, или о лодке с грудой золота, на которой сидит девица, или о дележе добычи и другие. Песня рисовала не серое горе крестьянской жизни, от которого бежал удалец, а романтику привлекавшего приволья, свободы и достатка. Но, как и в женских песнях, жизненная реальность просвечивала сквозь радужные краски идеализации. В удалых песнях встречались и осенние туманы и черные грязи, когда особенно

трудно бывало бездомному люду, не умалчивались в них и те социальные явления, которые гнали угнетенных на опасный промысел. Часто задумывается герой и над своим будущим.

Свадебные песни, как и сам обряд, не отмечали тех индивидуальных черт, какими обязательно отличался каждый из жизненных случаев заключения брака. Они характеризовали только самое типичное, устойчивое, и в такой обобщенной форме, что содержание песни должно было применяться к каждому случаю заключения брака.

В композиционном приеме, обозначенном Пушкиным как "лестница чувств", видим такую же сложность и условность, какая наблюдается и в других структурных особенностях песни: в ступенчатом сужении образов, в идеализации внешнего быта, в символичности образов и в других компонентах. В тридцатые годы XIX века подобное своеобразие народных песен сохранялось преимущественно в значении композиционного приема, то есть в значении формы, поскольку явления быта, вызвавшие к жизни эту форму, постепенно отмирали. Композиционное же построение сохранялось в традиционных чертах, задерживаясь в своем развитии как всякая традиционная форма.

В некоторых случаях такого рода ступенчатая или лестничная композиция достигает исключительной лирической напряженности и выразительности. Для примера приведем песню из сборника Чулкова, которая была, несомненно, известна Пушкину, так как в библиотеке поэта имелся этот сборник. В ней, так же как в пушкинской записи II песни, показано постепенное и страшное для невесты приближение жениха и его свиты:

- Матушка, что во поле пыльно?  
Сударыня моя, что во поле пыльно?  
- Дитяtko, кони разыгрались,  
Свет милое мое, кони разыгрались.  
- Матушка, на двор гости едут,  
Сударыня моя, на двор гости едут.  
- Дитяtko, не бось, не выдам,  
Свет милое мое, не бось, не пужайся.  
- Матушка, на крылечко гости идут,  
Сударыня моя, на крылечко гости идут.  
- Дитяtko, не бось, не выдам,  
Свет милое мое, не бось, не выдам.  
- Матушка, в нову горницу идут,  
Сударыня моя, в нову горницу идут.  
- Дитяtko, не бось, не выдам,  
Свет милое мое, не бось, не пужайся.  
- Матушка, за стол садятся,  
Сударыня, за стол садятся.  
- Дитяtko, не бось, не выдам,  
Свет милое мое, не бось, не выдам.

- Матушка, со стены образ снимают,
- Матушка, меня благословляют.
- Дитятко, Господь Бог с тобою.<sup>96</sup>

В этой песне нет изображения членов семьи. Ступенчатая композиция не связана с тем официальным выражением чувств, о котором речь была выше. Но все-таки она построена на том же принципе ступенчатости, который способствует исключительной эмоциональности. Трудно в настоящее время различить в свадебных песнях, где речь идет о подлинных взаимоотношениях героев и где, наоборот, содержание текста отвечает только требованиям обряда. Песни, приуроченные к моменту увоза невесты поезжанами, производят впечатление полной искренности.

Художественное своеобразие народных традиционных лирических песен привлекало особенное внимание Пушкина. В плане статьи он говорит об "оригинальности отрицательных сравнений", отмечая наиболее характерную особенность стиля и мужской и женской песенной лирики. В переводе русских песен на французский язык Пушкин в сносках выделял типичные для народных текстов стилистические обороты: постоянные эпитеты, общие места. Постоянные фразеологические обороты и поэтические образы народных песен Пушкин использовал и в своей речи, включая их, например, в письма. "...Мне не годится там явиться как даннику атамана Греча и есаула Булгарина", - пишет он брату в марте 1825 года. "Посылаю тебе черновик к самому Белому", - сообщает он Жуковскому в апреле того же года. "С тобою ли твоя княгиня-лебедушка? - пишет поэт Вяземскому 13 июля того же года, - кланяйся ей от арзамасского гуся". В письме к сестре 15 августа 1825 года он передает поклон от няни: "Няня заочно у Вас, Ольга Сергеевна, ручки целует - голубушке моей". "Опять еду в Белокаменную" (Алексееву 1 декабря 1826 года). И позже в письмах к жене Пушкин употребляет целые песенные цитаты, стилистические обороты и фразы. "Сказать ли тебе словечко, утерпит ли твое сердечко?" (2 сентября 1833 года). "Я веду себя, как красная девица" (2 октября 1835 года) и другие. В статье о "Слове о полку Игореве" Пушкин высказывает тонкие суждения о языке народных песен (см.: VII, 505 и 653).

Полное овладение поэтическим стилем народной песни поэт проявил в своем творчестве, в песнях, написанных в народной манере. Достаточно вспомнить песни о Степане Разине: "Всем красны боярские конюшни", "Как весенней теплой порою", "Песни западных славян", "Расходились по поганскому граду", "Как жениться задумал царский арап", "Еще дуют холодные ветры"<sup>97</sup>. "Из песни слова не выкинешь", - говорит Пушкин, имея в виду песенный стих и ритм (VII, 104).

Чутьем художника поэт правильно определил ведущий композиционный прием лирических свадебных и семейных песен. Названный им "лестницей



чувств" структурный прием был характерным выражением феодальных требований и норм поведения. Выявленное Пушкиным своеобразие в построении семейных и свадебных песен очень показательны для той условности и обязательности показной стороны народного свадебного обряда, которые проявлялись и в других чертах художественной специфики народной лирики и которые уже давно были обнаружены и поэтами, и исследователями-фольклористами, а именно: идеализация внешнего быта, символичность образной системы, отрицательные сравнения и т.д. и т.д. Пушкин подчеркнул типическую устойчивую особенность оформления женских семейных песен. В плане статьи он не говорит о развитии этого песенного цикла и об изменениях в его художественном методе. Но уже в современных ему текстах можно обнаружить попытки критического отношения к патриархальным традициям, а вместе с тем попытки ввести элементы реалистического изображения действительности, что должно было разрушить веками установившиеся формы не только необрядовой, но и свадебной песенной лирики.

Широкий круг песенных материалов, включенных Пушкиным в виде цитат в свои произведения или упомянутых в его статьях и заметках, вместе с суждениями поэта о песне и пении составляют необычайно полную картину того, что представлял собой репертуар различных социальных слоев современного ему общества. Помимо народной песни, которая привлекла внимание поэта в первую очередь, Пушкин не прошел мимо того, что составляло музыкальный и песенный репертуар разных классовых слоев. Как указывает В. Чернышев, в упоминаниях и цитатах поэта очень легко определяются различия отдельных социальных кругов по их песенному репертуару. В дворянской среде народных песен в пушкинскую эпоху не исполняли<sup>98</sup>. Дворяне в произведениях поэта изображаются наблюдающими игры, слушающими народное пение. Рассказчик повести "Выстрел" жалуется, что в деревни "песни баб навели на него тоску...". О пении крестьян Пушкин упоминает неоднократно в "Евгении Онегине" (гл. II, строфа XXXV; гл. III, строфа XXXIX; гл. IV, строфа XLI; гл. V, строфа VIII; гл. VII, строфа XV и другие). Когда Татьяна возвращалась из усадьбы Евгения, "уж расходились хоровады". Сенные девушки пели барышням подблюдные песни во время святочных гаданий. Чаще всего народные песни были известны в исполнении ямщиков (см. стихотворение "Зимняя дорога", 1826, "Домик в Коломне", "В поле чистом серебрится...", "Путешествие Онегина" (строфа VII), а также вариант к главе IV ("Кибитки, песни удалые"). Дворовые люди исполняли песни и зимними вечерами ("Зимний вечер", "Зима, что делать нам в деревне" и другие, а также письма Пушкина Вяземскому 25.1.1825 г., Л.С. Пушкину 14.III.1825 г., Н.Н. Пушкиной 30.IX.1832 г.).

Особый репертуар отмечает Пушкин для городского мещанства и мелкодворянства: песни литературного происхождения, главным образом лю-

бовные сентиментальные романсы. Бедная девушка Параша поет "Выйду ль я" и "Стонет сизый голубочек" ("Домик в Коломне"). Началом литературной песни является цитата, приведенная Швабриным: "Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь". Эту же песню поет Настя, горничная Лизы в вариантах "Барышни-крестьянки". В черновом наброске сцены в саду девушки исполняют песню-романс "Вышла Дуня на дорогу". Типично для репертуара городской среды показанное Пушкиным любовное объяснение песенными цитатами. Вспомним Гринева, который для любовного объяснения употребляет романс XVIII века "Мысль любовну истребляя"; или черновые наброски эпизода с Машей, которая в обиде на Гринева за то, что тот "разговорился с прекрасной гостьей", ушла с ним не простившись, а на другой день пела:

*Во беседах во веселых не засиживайся,  
На хороших, на пригожих не засматривайся...* (VI, 725).

Пушкин видел в массовых песнях не только эстетические ценности, не только выражение художественных вкусов и взглядов народа, но и явление быта во всем его классовом многообразии.

Музыкальные же интересы дворян касались совершенно иной области. Пушкин упоминает исполнение театральных арий ("Евгений Онегин", глава II, строфа XII; письмо Вульффу, 1825г.), любовных романсов (Гринев в "Капитанской дочке" и другие). Поэт не одобрял модных романсов. В XXXV строфе VII главы "Онегина" он упоминает "стих без мысли в песне модной". В отрывке 1827 года он пишет о модных дамах: "Примечайте, как они поют модные романсы, как искажают стихи самые естественные, расстраивают меру, уничтожают рифму..."

## 7

Фольклористические воззрения Пушкина очень важны не только для изучения современного ему творчества народа, они проливают свет и на последующее развитие фольклора и, в частности, на лирическую песню. Темы и идеи, которые поэт выделил в песнях 20-х и 30-х годов, приобрели более углубленное общественно-политическое истолкование в статьях Белинского, что было показателем развития самой народной песни в последующие годы. Пушкин увидел сатирическое изображение общественно-политической обстановки в солдатских песнях новой формации и в песнях дворовых людей; нечетко обозначенные формы общественного протеста подметил он в песнях удалых, а в женских семейных - всестороннее изображение "несчастий жизни семейственной", "неволю браков", как их основную причину, и подошел к социальному истолкованию всех этих мотивов в народном песенном творчестве. Белинский же объяснил общественно-политическую обусловленность содержания народной песни: "Чем богаче народ чувством, тем ужас-

нее видеть это чувство сдавленным неправильно развившеюся общественностью". Недовольство народа этою "общественностью" он видел в тех несчастьях личного и семейного порядка, в которые попадали герои лирических песен. "Противоречия общественности с разумными потребностями и стремлениями человеческой природы ставят общество в трагическое положение, - писал критик. - В нашей народной поэзии бездна трагических элементов, свидетельствующих о глубине и страшной силе русского духа, который, попавшись в противоречие, мстил самому себе и всему окружающему". Белинский не только усмотрел общественный протест во всех тех унылых песнях, которые отметил Пушкин, но предугадал дальнейшее историческое развитие народа и песенной лирики, как выразительницы его настроений в "глубине и страшной силе русского духа".

Полную осознанность и открытое выражение получает общественный протест в содержании лирических песен 60-х годов. Это и было тонко подмечено передовыми писателями того времени. Выявленные Пушкиным в лирике 20-х и 30-х годов антикрепостнические мотивы приобрели теперь более отчетливое проявление и более реалистическую форму. Изменения в народной лирике отразили настроения крестьян. Антикрепостнические мотивы проникали в традиционные мужские и женские песни; слагались и новые произведения, отражавшие нарастание народного возмущения. Особенно заметны были эти изменения в период революционной ситуации. Мотивы общественного протеста сложились в своеобразные песенные формулы, образовавшие постоянные общие места многих и разнообразных песен середины XIX века.

*Пропали наши головы  
За боярами лихими и голыми... –*

поется в солдатской песне, и в "Плаче холопов", и в женской семейной песне "Из-за леса, леса темного". Общим местом стал поэтический мотив "Разорил нашу сторонку злодей боярин-господин", а также мотив о злодейке-барыне, разорившей крестьян, о трудностях жизни дворовых, попреках и наказаниях. Особенно частым стал образ чужой стороны как приюта для беглых крестьян и ряд других.

Изменениям подвергались даже наиболее устойчивые, традиционные женские семейные и обрядовые песни. Социально-историческое содержание получает в отдельных вариантах излюбленный символический образ воли. Но такое содержание встречается только в более поздних вариантах. Отвлеченно-символический и олицетворенный образ воли в одной из таких песен подан в окружении конкретно-реалистических картин нищей крепостнической деревни.

*Появилась моя волюшка  
У короля в Новгороде, -  
В новом городе,*

*Во высоком терему,  
Во высоком терему,  
На перине на пуху,  
Она пусть поспит, понежится,  
Неровней сойдет,  
Горя навидается:  
Она без соли щей  
Нахлабается,  
Волочащих кусочков  
Нахватается,  
Без хлеба на барицину  
Понаходится,  
Во чужих-то людях  
Понамается.  
Уж как вьют-то кнутки  
Все ремяные,  
Уж как плетут-то плетки  
Шелковые,  
Что про наше тело  
Про белое,  
Что про нашу кровь  
Горячую,  
Плетка плотно лежит,  
Кровь-то ручьем бежит.  
Плетка взвизгивает,  
Кровь-то взбрызгивает.<sup>99</sup>*

Олицетворенный образ девичьей воли вошел в поэтический арсенал художественной литературы. Н.А. Некрасов перенес его из народной песни в поэму "Кому на Руси жить хорошо" (глава "Крестьянка"), А.Н. Островский широко использовал в своих драмах ("Горячее сердце" и другие).

В необрядовых песнях в устойчивые нормы отношений патриархальной семьи врывается протест молодой невестки, которая не хочет подчиниться им:

*Отдают девонюшку  
На чужу сторонушку,  
На чужу сторонушку,  
Не в большу семеюшку,  
Не в большу семеюшку:  
Свекор да свекровушка,  
Четыре деверька,  
Две золовушки,  
Две золовушки,  
Колотовушки,  
Колотовушки,  
Да три тетушки.*

*Свекор говорит:  
"Медведицу везут";  
Свекровка говорит:  
"Людоедицу везут";  
Деверья говорят:  
"Нам непрялью везут";  
Золовки говорят:  
"Нам неткалью везут,  
Нам неткалью везут,  
Нам нетолковницу";  
Тетки говорят:  
"Незаменушку везут".  
Прикажите, сударь тятенька,  
По горнице пройти,  
По горнице пройти,  
Слово вымолвити:  
- Медведица-то, тятенька, -  
Во темном во лесу;  
Людоедица-то, маменька, -  
Во сыром, во бору;  
Вы деверья, соколы, -  
У вас жены таковы;  
Вы золовушки, колотовушки,  
Вы замуж-то выйдете,  
Таковы же будете;  
А вы, тетушки, вы голубушки,  
Вас поставить на порог  
Да в три нагайки отпороть:  
Во чужих во домах  
Не указывайте!<sup>100</sup>*

Еще решительнее действует невестка в другом варианте:

*Ах, вы, тетушки,  
Вы голубушки,  
Вы сидите на печи  
За осиновым дровам,  
Не судите, не рядите,  
Не указывайте,  
Больше смалчивайте.  
Стара бабушка в куте,  
Она сбилася с пути,  
Она сбилася с пути,  
Повойничка искучи.  
- Ты ищи, не ищи, -  
У меня на голове!*

*Милый ладо на полатах,  
Искося глаза глядит,  
- Ты косись, не косись, -  
Я не больно боюсь!  
Праву руку отвела,  
Да во всю щеку оплела;  
Я другую отвела,  
Во другую оплела;  
За русы кудри взяла,  
К сырой земле пригнела;  
Ах ты кланяйся пониже,  
Говори со мной потише,  
Что потише, поглаже,  
Повежливее!  
Он с полатей соскочил,  
Шелковую плетъ схватил,  
Шелковую плетъ схватил,  
Мое тело оскорбил...  
Вот как мужняя гроза –  
Наплевать ему в глаза;  
Ах как мужнины побои –  
Наплевать ему поболее!<sup>101</sup>*

Нельзя согласиться с К.И. Чуковским, который считает, что такой протест был нетипичен для женщины-крестьянки 60-х годов прошлого века. Анализируя большое количество вариантов приведенной нами выше песни, послушавшей источником Н.А. Некрасову при написании главы "Крестьянка" поэмы "Кому на Руси жить хорошо", К.И. Чуковский пишет: "Весь бунт "молодухи" против тирании ее новой семьи существовал, конечно, лишь в воображении обиженной женщины и принадлежал к области вымыслов, которыми она утешала себя. То была не подлинная месть, а мечта о мести, совершенно невозможная в условиях патриархального семейного быта"<sup>102</sup>.

Нет, это не мечта о мести, а назревшие в недрах патриархальной семьи силы, готовые вот-вот взорваться, подмеченные Белинским как типичные даже в условиях 40-х годов. Если же Некрасов не использовал "бунтарства молодухи" в поэме, то только потому, что изображал иную ситуацию взаимоотношений (по его замыслу, в показе согласной супружеской четы этот мотив не был нужен), а не потому, что данный мотив являлся нетипичным для того времени. Как великий поэт, Некрасов брал для воспроизведения не только устоявшиеся явления быта, но и такие, которые только назревали.

При сличении разновременных текстов приведенных выше песенных сюжетов, нетрудно усмотреть усиление протеста в вариантах более поздних. Если в песнях 30-х годов протест героини едва намечен, то в вариантах 40-х годов он уже обозначается, а в полный голос звучит только в вари-

антах 60-х годов и в последующих.<sup>103</sup> Возмущение героини против семейного гнета и требование свободы хотя бы в области личного чувства, выраженные в народном творчестве 60-х годов, подмечены Некрасовым и переданы в полном соответствии с содержанием народных песен в его стихотворении "Катерина".<sup>104</sup> Содержание данного стихотворения является прямым возражением тем официальным свадебным песням, в которых выражалось показное удовлетворение семейным положением женщины-невестки. Это стихотворение, написанное Некрасовым по мотивам народных песен, отвечало назревшим жизненным потребностям и запросам, заявляло о необходимости устранения старых домостроевских законов. Новое содержание требовало нового оформления. Отживание старого содержания влекло за собой и разрушение формы.

Поль Лафарг в работе "Свадебные песни и обычаи" отмечал, что "нигилистическое" движение 60-х годов, "развившееся в России с уничтожением крепостного права, направлялось первоначально против пережившего себя патриархального деспотизма семьи. Понадобилась вся сообразительность русского правительства, чтобы придать политический характер движению, ограничивавшемуся первоначально исключительно семьей"<sup>105</sup>.

В плане статьи о народных песнях Пушкин констатирует процесс развития песен исторических. В отношении же свадебных и семейных песен он этого не делает. Свадебные песни действительно изменялись чрезвычайно медленно в силу устойчивости традиций в самом обряде. Почти до самой Октябрьской социалистической революции неизменными оставались формы семейных отношений. Свадебные песни варьировались, вращаясь в замкнутом кругу поэтических тем и форм их образного выражения. Разложение патриархальной семьи и критическое отношение отдельных ее членов к традиционным устоям пришло значительно позже, чем изменения общественно-экономических отношений. Грубые формы протеста нарушали чинность и условную прилаженность содержания и построения песни. Она потеряла обрядовое значение.

В приведенных выше примерах наметилось последующее развитие традиционных песен семейной тематики от свадебных до необрядовых. В последних начинает утрачиваться и та идеализация внешнего быта, которая была обязательной в песнях свадебных; сильнее проявляется реалистическая манера в изображении быта; реалистические образы начинают заменять и традиционную символику. Песни необрядовые изменялись больше, явно тяготели к реализму в сюжетах, образах и картинах. Наиболее же ярко изменения народно-песенного репертуара сказались в том, что в него начали проникать новые по содержанию и по форме песни типа романсов. Пушкинская запись песни "Друг мой милый, красно солнышко мое" является в этом отношении типичным примером. В ней любовная тема разрабатывается не в таких обобщенных чертах, как в песнях свадебных, а в более

индивидуализированном плане, применительно к изображаемым героям. В народе давно уже обозначилась потребность к расширению тематики лирических песен.

Более ярко эта потребность проявлялась к середине XIX века, когда она была четко определена Н.Г. Чернышевским: "... Если народная поэзия превосходит темы, то тем у нее очень мало и они слишком просты; то же самое надобно сказать и о чувствах, проникающих народные песни. Военские воспоминания - вот вся история патриархального народа; любовь доброго молодца (без всякой определенной характеристики) к красной девице (без всякой определенной характеристики) и два-три другие, столь же общие мотива - вот все содержание лирики. Народная песня должна прилагаться к чувствам решительно каждого человека; иначе она не нужна целому народу, а годится только для нескольких отдельных лиц - вот первая причина этой скудости" <sup>106</sup>.

Чернышевский подчеркивал исключительную силу обобщений, типизации жизненных явлений в народных песнях. "Она принадлежит целому народу и потому чужда всякой мелочности и пустоты". Но наряду с этим он отметил и то, что старые песни перестали уже отвечать требованиям жизни. "Иногда случается слышать, что народную поэзию обвиняют в недостатке художественной формы. Это совершенно несправедливо. О чем говорит народная поэзия, говорит она чрезвычайно художественно. Ее недостаток совершенно другого рода: это однообразие, доходящее до чрезвычайной монотонности" <sup>107</sup>.

Все приведенные высказывания Н.Г. Чернышевского относятся к старинной традиционной народной лирической песне. Содержание народной поэзии соответствует оцепенелым формам патриархального быта, где "нет ни духовного разнообразия, ни мыслей и чувств сколько-нибудь разнообразных или многосложных". В этих традиционных песнях Н.Г. Чернышевский усмотрел важнейшую, как нам кажется, особенность художественного метода - силу обобщения жизненных явлений. В песнях свадебных эта особенность проявилась в обобщенных образах героев и жизненных положений, а также в отмеченных выше формах передачи эмоций героев, которые привели к сложному и условному лирическому языку песен.

Попытка расшифровать скупые строчки плана Пушкина, точнее часть плана, касающуюся лирических песен, привела нас к следующим выводам.

Интересы Пушкина к народной песне характеризуются необычайной широтой. Ему были известны песни разных социальных и культурных слоев. Все наиболее выразительные, наиболее передовые в идейном отношении народные песни попали в поле его зрения. Им были зафиксированы гневные, протестующие песни злободневно-острого содержания. В пору, когда зарождались элементы славянофильских трактовок народной поэзии, когда П.В. Киреевский отбирал для своего собрания наиболее архаичные



сюжеты и варианты, Пушкин особенно выделял современные ноты в мужских и женских песнях. В традиционных лирических песнях общественной тематики и в песнях семейных он сумел увидеть отражение живых явлений, народной жизни; сумел одновременно подметить и новые песни в самом процессе их зарождения.

Первоначально возникшие под воздействием декабристов взгляды Пушкина на народную песню впоследствии далеко отошли от их воззрений. Пушкинская трактовка народной песенной лирики основывалась на глубоком знании фольклора и не менее глубоком понимании народа и его нужд. Фольклористическая концепция Пушкина отличается от взглядов декабристов большею народностью, большим пониманием современного звучания песенного творчества народа.

Анализ заметки в плане о лирических песнях позволяет проверить художественный метод великого поэта в использовании им фольклора в своих произведениях. Пушкин показал образец уважения к народному творчеству, к подлинному тексту народно - поэтических произведений. Он не изменял тексты народной поэзии, когда включал их в художественную ткань своих произведений. И вместе с тем он умел придать этим текстам необычайно глубокое содержание, понять их подлинное жизненное употребление и современное, и прошлое, всегда в наибольшей идейной значимости. Это коренным образом отличало его от поэтов-современников, использовавших народную песню для своих поэтических построений.

Соотношение творчества Пушкина с поэзией народа наиболее точно определил Белинский в статье "Общее значение слова литература", сказав, что русская литература при Пушкине встретилась с народной поэзией, "вопрос о народной русской поэзии и теперь принадлежит к числу самых интересных вопросов современной русской литературы, - сказал он, - потому что он сливается с вопросом народности в поэзии"<sup>108</sup>.

Близкое соприкосновение фольклористических воззрений Пушкина и Белинского наводит на мысль, не отталкивался ли великий критик от суждений любимого и глубоко им понятого поэта, продолжая и углубляя эти взгляды с позиций выразителя настроений крепостного крестьянства. Его концепция народного творчества создавалась и утверждалась в борьбе со славянофилами и целиком была воспринята Герценом<sup>109</sup>. Народность творчества Пушкина, как определил ее Белинский, должна быть понята в широком и в узком смысле слова. Последнее подтверждается тем, насколько прочно произведения поэта вошли в народный быт и в народный сказочный репертуар.

# НАРОДНЫЕ УДАЛЫЕ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА

## 1

Соотношение творчества А.С. Пушкина с устной народной поэзией изучено достаточно глубоко и полно. И всё же литературное наследие великого зачинателя русского реализма так ёмко и многообразно, что и в указанной области остаются еще не затронутые проблемы. В частности, мы имеем в виду отношение Пушкина к народным удалым песням и использование их поэтом в своем творчестве.

Гений Пушкина созрел, как известно, на национальной почве и питался в значительной мере народными соками, в том числе и поэтическим творчеством закрепощенных масс. С русским фольклором поэт знакомился и во время общения с народом, которое не прекращалось на протяжении всей жизни, а также через печатные источники; многие сборники песен были в его личной библиотеке. Творческое же освоение и осмысление народной поэзии на первоначальных этапах его писательского труда определилось романтическим направлением литературы в 20-е годы XIX века.

Взгляды романтиков на фольклор отличались своей спецификой. Романтизм сложился в борьбе с господствующей идеологией феодализма, получившей завершённое выражение в литературе классицизма. Романтизм выступил с протестом против феодализма и "узаконенной рабской субординации". Писатели-романтики требовали признания свободы и прав человеческой личности и утверждали в своих произведениях особую ценность индивидуального в человеке.<sup>1</sup> Индивидуализм героев этой литературы свободно перерастал в романтический эгоизм. Главным завоеванием романтизма было изображение мира чувств, особый романтический лиризм и субъективизм, которому был подчинен психологизированный пейзаж, а также экзотическая необычайность в окружающей героя среде. Стремление к народности, интерес к "местному колориту" привели романтиков к фольклору. Наиболее созвучными романтическому лиризму были народные песни и особенно песни удалые.

Мы называем удалыми те песни, которые большинством писателей и исследователей назывались обычно разбойничьими. Однако следует избегать ошибки, нередко возникающей при толковании фольклора об удальцах, то есть несправедливо судить о самом предмете по названию. В фольклоре есть немало произведений, герои которых характеризуются как разбойники и осуждаются народом. Проблематика удалых песен совершенно иная. Они посвящены самым современным и актуальным общественным вопросам последней стадии крепостничества - требованию свободы, и прежде всего личной свободы. Вот почему в них звучит признание героев, ставшее постоянной песенной формулой:

*Мы не воры, не разбойники...*

Песенные удальцы возмущены тем, что их так называют. А между тем в эпоху феодализма всякого, выступившего против закона, называли "вором", а всякого беглого принимали за разбойника.

Удалые песни идейно и художественно близко соприкасаются с песнями о Степане Разине. Они сложились в одних и тех же, примерно, социально-исторических условиях и отразили одни и те же общественные настроения народа, характерные для мятежного "бунтарского" XVII века. Удалые песни отличаются от разинских отсутствием конкретного историзма. Они отражают типические явления не одного исторического периода, а более длительного времени, точнее, всей последней стадии крепостничества. Процесс сложения сюжетов этого цикла продолжался до самой реформы. В удалых песнях выражался народный порыв к воле "от тесноты и духоты на простор и приволье души", что было своеобразным протестом против порабощения человеческой личности. Выраженное больше эмоционально, чем идейно, это протестующее содержание углублялось с течением времени.

В удалых песнях многое было созвучно поэтам-романтикам. Человеческая личность как главное содержание; удальство как проявление сильного характера и способность порвать с рутинной и тяготами жизни; разлад героя с феодальными законами и бесплодный порыв к воле, выраженный то как мечта о ней, то как открытое бунтарское возмущение; и вместе с тем трагедия человека, пострадавшего в неравной борьбе, но не сломленного, - все это привлекало романтиков. Литература 20-х и 30-х годов XIX века буквально насыщена мотивами удалых народных песен.

Приведем только один пример: в программном альманахе романтиков "Полярная звезда", издававшегося декабристами А. Бестужевым и К. Рылеевым, в четырех книжках, вышедших в течение 1822-1825 гг. (считая с альманахом "Звездочка", продолжавшим "Полярную звезду"), было напечатано много произведений, так или иначе соприкасавшихся идейно-тематически с удалыми песнями и использовавших их традиции. При большой общности в этих произведениях были и различия, объясняемые разными авторскими трактовками избранной темы.

Самым "романтическим", если можно так сказать, является отрывок поэмы Н. Языкова "Разбойники", помещенный в третьей книжке "Полярной звезды". Поэт был очень хорошо знаком с народной песней, в том числе и с песнями волжскими удалыми. Записи семьи Языковых - лучшие образцы вольнолюбивой удалой и антикрепостнической лирики в собрании Киреевского. Языковым принадлежит замечательная уникальная запись песни о Пугачеве<sup>2</sup>. (По-видимому, собиранием волжского фольклора Языковы занялись несколько позже). Использовал ли поэт удалые песни при создании поэмы? И что он мог из них заимствовать?

Языков рисует волжских удальцов. Но в удальстве он видит героиню необузданных страстей, слияние человека с бушующими стихиями природы, наводящими ужас на окружающих. Поэтизация сильной личности, стоящей над серой толпой, составляет главное содержание поэмы. Это содержание было своеобразным выражением бунта против порабощающего человека феодального строя, что выражено в поэме в виде своеобразного литературного манифеста, то есть отвлеченно, без прямой опоры на конкретные явления действительности. Поэма лишена социальности, что характерно для романтизма, но совсем не показательно для удалых народных песен. Сходство с удалыми песнями заключено в устремленности героев поэмы к свободе. Но герои удалых песен родственны народному коллективу, герои Языкова - чужды ему. Трудно усмотреть народность в проблематике и героях этого произведения.

Другого содержания отрывок поэмы Пушкина, носящей почти такое же название и напечатанный в той же третьей книжке "Полярной звезды". "Братья-разбойники" Пушкина построены, несомненно, на традициях удалых песен. Первоначальный замысел поэмы сюжетно совпадал с народной удалой песней. Но не только это обстоятельство определило ее народность. Разбойники Пушкина так же порвали со средой, как и герои Языкова, но этот разрыв приносит им не только буйную радость свободы. Сознание того, что разрыв с бытовым феодальным укладом совершен путем уступок совести, приносит героям Пушкина страдание, составляющее главный драматический конфликт поэмы. Характер героев и одновременно содержание поэмы углубляется еще и тем, что выступление против своей среды и феодальных норм общественной морали было у братьев-разбойников в значительной мере вынужденным ответом на помещичье угнетение. Все это сильно отличает поэму Пушкина от поэмы Языкова, герои которого показаны более односторонне, в индивидуалистическом порыве к буйной воле. Герои Пушкина гораздо ближе к народным удальцам, которые показаны чаще всего в минуту размышления над моральным смыслом своей деятельности, сомнения в ее справедливости, хотя они и не могут признать полностью своей вины перед обществом. Близость пушкинской поэмы к фольклору по идейному содержанию, гуманистическая ее направленность понятны народу. Показательно, что поэма вошла в фольклор, и народ принял ее на правах родственного по духу произведения, чему не помешала романтическая гиперболичность характеров<sup>3</sup>.

К той же тематической группе произведений следует отнести и три повести А. Бестужева, помещенных в первой и третьей книжках "Полярной звезды" и в альманахе "Звездочка" ("Роман и Ольга", "Изменник", "Кровь за кровь"). Бестужев толкует удальство и разбойничество совсем иначе, чем Пушкин и Языков. Он показал разбойничество как характерное для средневековья явление, одинаково свойственное и крестьянам, и феодалам,

и этим последним даже в большей степени. В повести "Кровь за кровь" он нарисовал грабительские набеги крупных феодалов на своих соседей, действительно, обычные в то время. Своеволие страстей, жестокость в обращении с крестьянами и одновременно вовлечение их в грабительские предприятия, - все это было типично для феодализма. Многие русские писатели не раз обращались к изображению подобных явлений, например Радищев, Нарезный, Пушкин. Бестужев решает эту тему с романтическими преувеличениями, контрастами и стилизованными излишествами.

В повести "Роман и Ольга" писатель значительно больше, чем в повести "Кровь за кровь" (позже названной "Замок Эйзен") опирается на фольклорные традиции и в том числе на народные удалые песни. Образ благородного разбойника - Беркута создан им в типично декабристском духе. Беркут становится разбойником, потеряв возможность легальных форм борьбы за политическую свободу родины. Глава повести, посвященная рассказу о Беркуте, сопровождается эпиграфом в виде цитаты из популярнейшей в то время удалой народной песни "Не шуми, мати, зеленая дубровушка". Бестужев дает эту цитату в собственном стихотворном переложении. Образ Беркута, несомненно, создан по мотивам своеобразно понятых удалых песен. Беркут близок песенным удалцам чувством независимости, смелости, неким благородством и страстным стихийным порывом к воле. Но борьба Беркута направлена не против личного и социального гнета, что характерно для удалых песен. В образе Беркута воплощен идеал декабристов, рисовавшийся в чертах новгородской политической утопии. В удалых же песнях отражался народный идеал личной и социальной свободы, каким он рисовался поработанному крестьянству в современных условиях. Вот почему Беркут и по своей социальной принадлежности отличается от "детинушки крестьянского сына" из народной песни "Дубровушки". Повесть "Роман и Ольга" - это программное произведение декабристской литературы - выполняло ту же задачу, что и рылеевские думы: "возбуждать доблести сограждан подвигами предков". Этой задаче было подчинено то переосмысление, какому подверглась использованная автором народная песня.

В альманахе "Звездочка" помещена еще одна повесть, посвященная "бунтарской", "разбойничьей", "удалой" тематике, - это "Гайдамак" О. Сомова.

Образ украинского повстанца, организатора крестьян на борьбу с помещиками, получил в романтической и в том числе декабристской литературе неоднократное и разнообразное воплощение в различных жанрах. Напомним поэму Рылеева, стихотворение Ф. Глинки и колоритную повесть Нарезного.

Рисуя украинского бунтаря, Сомов главное внимание уделяет не протестующей черте характера героя; он поставил перед собою задачу решить не столько современную общественную тему, сколько тему этнографическую. По собственному признанию, он хотел "собрать сколько можно более народных преданий и поверий, распространенных... между простым народом,

дабы оныя не вовсе были потеряны для будущих археологов и поэтов" <sup>4</sup>. Сомов, действительно, широко использовал народные предания, но не сумел выразить народный взгляд на изображенное явление с нужной силой и убежденностью, устремив творческое внимание в сторону от главной темы.

Иначе нарисовал гайдамака Гаркушу Нарезный. Роман того же названия не был напечатан при жизни автора, да и значительно позже опубликование его было невозможно по цензурным условиям. Оставаясь на романтических позициях и рисуя романтического героя, Нарезный в своем произведении с такой силой обличал крепостничество и дал такое отчетливое объяснение происхождения повстанчества, разбойничества и вообще стихийного протеста народа, что сумел в значительной степени избежать романтической односторонности в сюжете и в характере героя.

В том же 1825 году, что и повесть Сомова, и роман Нарезного, был написан и опубликован "Гайдамак" Рылеева <sup>5</sup>. Образ этого героя, созданного тоже на фольклорной основе (главным образом, украинских и русских народных песен), ближе всего к романтическим разбойникам Языкова и к Беркуту А. Бестужева. Он так же исключителен, его страсти так же необузданны и сильны, и так же он находит упоение в вихре боя. Он весь в движении, в порыве. Вместе с тем он, как и герои Языкова, отчужден от окружающих. Но в противоположность им, он все свои силы направляет к единой, хорошо осознанной цели - к борьбе за свободу родины. И этим он сближается с Беркутом Бестужева.

Остальных произведений, сходных по проблематике или образам героев с народными удалыми песнями, мы не будем касаться. Упомянутые нами достаточно отчетливо характеризуют разнообразные поиски передовых писателей для создания образа романтического героя - народного бунтаря и одновременно жертву феодального строя, политического борца и разбойника. Различие героических характеров главных персонажей, как и сюжетного содержания произведений, определялось несходством политических взглядов авторов, их литературными позициями, а также неоднородными привлеченными источниками и одновременно неодинаковым пониманием использованных фольклорных материалов, в том числе и удалых песен. Сопоставление показывает, насколько глубже проник в стихию народной песни, в ее содержание Пушкин. Поэма Пушкина романтична, как и все другие произведения, но она более народна и отличается более глубоким пониманием того фольклора, традиции которого вооружали в той или иной степени всех авторов. Вместе с тем, в отличие от всех остальных произведений, поэма Пушкина более современна и более гуманистична, и это ее сближает также с народными песнями.

Следует указать, что в "Полярной звезде" совсем не было помещено произведений, необычайно широко распространенных в начале XIX века, в которых изображались подлинные разбойники и разбойничество в аван-

тюрно-занимательном мещанском вкусе. Бестужев решительно отвергал эту лубочную литературу. В обзоре за 1823 год он писал: "Лишь печатные промышленники тискали вторым и третьим изданием сонники и разбойничьи романы для домашнего обихода в провинциях". Писатели "Полярной звезды" видели в распространенном явлении народной жизни протест, вызванный политическим или социальным гнетом и порабощением индивидуальной личности.

## 2

Народные песни об удальцах в 20-е годы исследователи относили к разинским. Известны варианты удалых песен, опубликованные писателями того времени; герои в них называют себя разинцами или "разинскими помощничками"<sup>6</sup>.

В течение 20-х годов образ Разина в его бунтарском содержании занимал поэтическое воображение Пушкина. В 1826 году поэт создал три песни о Разине в народном стиле. В 1824 году он писал брату из Михайловского, прося прислать "историческое, сухое известие о Стеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории"<sup>7</sup>. В том же году он, по-видимому, прочитал предания о Разине, которые были записаны современником крестьянской войны XVII века Стрюйсом, а в 1824 году опубликованы А. Корниловичем в "Северном архиве"<sup>8</sup>. Известны были Пушкину и другие исторические материалы<sup>9</sup>. Образ Разина привлек поэта тем поэтическим ореолом, каким окружило его народное предание еще в период его деятельности. Пушкин глубоко проник в своеобразное слияние исторической ("сухой") фактичности с легендарной поэтичностью образа, характерной для народной интерпретации героя, и, сохранив это сочетание, создал песни, близкие к народным произведениям.

В период создания песен о Степане Разине Пушкин углубил свою концепцию народности литературы. Он пошел значительно дальше того, что дал в "Братьях-разбойниках", как в освоении народного взгляда на героя и события, так и в создании системы народно-песенного языка и фольклорного стиля.

Нельзя все же не отметить и значительных отличий песен Пушкина от песен фольклора разинского цикла, в котором далеко не все совпадает с исторической легендарностью образа. В народных песнях о Степане Разине, которые были хорошо известны Пушкину в публикации Чулкова, а также в прекрасных собственных записях двух сюжетов, присутствуют легендарные мотивы (признание неуязвимости героя и его чародейство), возникшие еще при жизни Разина. Во всем остальном разинские фольклорные песни гораздо историчнее пушкинских и, что особенно важно, в них гораздо сильнее выражена социальная идея. В народных песнях Разин собирает во-

круг себя голытьбу, он расправляется с Астраханским воеводой; в народном цикле гораздо отчетливее показана связь вождя со своими сподвижниками и организованной им массой повстанцев. Д.Д. Благой в монографии о Пушкине признал песни о Степане Разине важным этапом во всем его творчестве; этапом не только параллельным, но по-своему и аналогичным "Евгению Онегину". От "Братьев-разбойников", где разбойничья "тема разрабатывалась еще в весьма далеком от действительности, отвлеченно-романтическом духе, восходит он к своим песням о Разине, исполненным и особого героического реализма, и подлинной народности"<sup>10</sup>. Бесспорно, Пушкин достиг в разинских песнях значительной народности, но нельзя согласиться с тем, что в них поэт достиг и подлинного реализма. Представляется спорным утверждение, что в "Братях-разбойниках" "разбойничья" тема решена в более далеком от действительности плане, чем в песнях о Разине. Поэма Пушкина при всей ее романтичности была гораздо менее далека от современной поэту действительности, чем произведения той же тематики других поэтов-романтиков. Поэма Пушкина и песни о Разине, на наш взгляд, гораздо меньше различаются, чем это признает Д.Д. Благой. Песни Пушкина о Разине так же, как и поэма, романтичны и по тематике, и по изображению героя, и по всей образной системе. Пушкинский Разин рвется к буре, ему сродни дикая стихия природы. Таков он в песне "То не конский топ". Таков в песне "Как по Волге реке по широкой". Герой необычайных сил и необыкновенной воли, он выше толпы. И такая романтическая его трактовка частично восходит к народным традициям, к постоянной идеализации этого образа народными песнями. Но у Пушкина эта идеализация доведена до романтической гиперболизации.

Источником песен Пушкина о Степане Разине послужили народные слухи и легенды, зафиксированные в литературе, а не исторические песни. Если же сравнить песни Пушкина с народными, то они ближе к удалым, чем к разинским историческим. Песня "То не конский топ" перекликается с "Разбойниками" Языкова, в ней изображено стихийное бунтарство буйной воли и неукротимых сил человека. Разин назван здесь разбойником.

*Молодец удалой, ты разбойник лихой,  
Ты разбойник лихой, ты разгульный буян...*

Конец песни "То не конский топ" может быть сопоставлен с последними стихами удалой песни "Ах, туманы", известной по записи Цыганова. В том и другом произведениях последние три стиха выражают в гиперболизированной форме народные идеалы богатства и счастья. У Пушкина буря обещает Разину пригнать три корабля:

*На первом корабле красно золото,  
На втором корабле чисто серебро,  
На третьем корабле душа-девица.*



Те же идеалы удальцов и в народной песне:

*Мы веслом махнем - корабль возьмем,  
Кистенем махнем - караван собьем,  
Мы рукой махнем - возьмем девицу.*

Разин Пушкина близок к героям удалой песни и по восприятию природы, по особой близости к ней.

Но все же пушкинский герой значительно отличается от народных удальцов. Разин Пушкина романтичен, в его личности заключен весь мир. Его мощный облик слит со стихиями природы. Все это не только далеко от реализма, но отличается и от народных песен. Разин и удальцы фольклора тоже тесно связаны с жизнью природы, но это реальные и вполне понятные связи: они живут в окружении природы и зависят от нее. И еще одно отличает песни Пушкина от народных. Удалые и разинские народные песни полностью лишены любовно-романтической тематики. Серьезные общественно-политические темы этого фольклора не сочетаются с изображением личной интимной жизни героев. В песнях Пушкина присутствует эта тема. Песни Пушкина о Стеньке Разине, как видно, еще не свидетельствуют о достижении поэтом "подлинной народности и подлинного реализма".

Но романтизм песен Пушкина значительно отличается от романтизма других писателей и от их метода использования фольклора. Сравнительно с Бестужевым, Рылевым, Ф. Глинкой и другими Пушкин более историчен и более демократичен. В песне "Ходил Стенька Разин во Астрахань-город" в полном соответствии с народными песнями показана классовая борьба и социальный характер разинского бунтарства.

Не все современники сумели осознать величайшее значение той борьбы за народность литературы, какую вел Пушкин в теоретических высказываниях и в своей собственной художественной практике. Даже "Московский телеграф" Н. Полевого, который, по словам Белинского, сделался для своего времени "лучшим журналом в России от начала журналистики", не сумел оценить народность поэтического творчества Пушкина и его прогрессивного и реалистического понимания фольклора. В сатирическом приложении к журналу ("Новый живописец общества и литературы") была осмеяна якобы ложная простонародность творчества поэта в его произведениях крестьянской и фольклорной тематики. Сатирическая сценка называлась "Зимний вечер". В ней пародировалось не только прекрасное стихотворение Пушкина того же названия, но и высмеивались песни Пушкина о Степане Разине.

Песни о Степане Разине были напечатаны значительно позже смерти поэта. Но они, по-видимому, были известны и при его жизни. М. Погодин в воспоминаниях о Пушкине говорит, что после возвращения из ссылки в Москву в октябре 1826 года, поэт у Веневитиновых читал трагедию "Борис Годунов" и "Песни о Стеньке Разине" <sup>11</sup>.

На песню "Как по Волге реке, по широкой" и намекает автор пародии "Зимний вечер" в следующих стихах:

*Полно, дядька мой, вставай-ка,  
Скучно, брат, с тобою нам...  
Где гудок, где балалайка?  
Спой мне песенку лесов  
Страшных, Муромских, дремучих;  
Спой, как в глубь речных валов,  
Размахнувшись с плеч могучих,  
Бросил деву-красоту  
Атаман лихой удалый...<sup>12</sup>*

Для доказательства мысли о несоответствии литературных подражаний подлинному фольклору автор пародии приводит два параллельных текста: известно удалую песню "Не шуми, мати, зеленая дубровушка", неоднократно цитировавшуюся в оригинальном виде и в переложениях в произведениях 20-х годов, и рядом с ней стилизацию в утрированно романтическом виде. Пародия осмеивала поэтизацию идеализированного образа разбойника и злодейства, якобы присущие народной песне и оправданные литературными стилизациями.

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

*Когда, свободный, по безмерной  
Бродил я волжской стороне,  
И были у меня лихие  
Летуньи, стрелы каленые,  
Друзья - и днем, и при луне! -*

*Ответом смелым изумленный,  
Привыкший к шепоту рабов,  
Царь вспыхнет гневом: "Раб презренный!  
Узнай награду дерзких слов:  
Для головы - топор готовый,  
Для тела - крепкий столб дубовый  
Дарю тебе взамен оков" <sup>13</sup>.*

Народный текст озаглавлен "Старинная русская песня". Текст, литературно переложенный, обозначен таким образом: "Та же песня, только в душегрейке новейшего уныния". Это ироническое название автор пародии взял из годового обзора русской литературы И. Киреевского, напечатанного в альманахе "Денница" на 1830 год <sup>14</sup>. Киреевский высмеял такой остротой русские песни Дельвига, который, по его словам, на свою греческую музу "накинул душегрейку новейшего уныния".

Пушкин в набросках опровержения своим критикам писал по поводу этой остроты. "Выражение Киреевского, - говорит он, - конечно смешное... Журналисты наши... обрадовались, подхватили эту душегрейку, разорвали на мелкие лоскутки и вот уже год, как ими щеголяют, стараясь насмешить свою публику. Положим, все та же шутка каждый раз им удастся; но какая им от того прибыль? Публике почти дела нет до литературы, а малое число любителей верит, наконец, не шутке, беспрестанно повторяемой, но постоянно, хотя и медленно, пробивающимся мнениям здравой критики и беспристрастия" (VII, 178-179) <sup>15</sup>.

Грубая пародия "Московского телеграфа" не могла задеть Пушкина. Ее автор не понимал той громадной роли, какую играл поэт в деле сближения народной поэзии с литературой, не понимал и того, что ему нужно было использовать фольклор не как сырой материал для своих поэтических построений, а для того, чтобы самую литературу направить к народу, а народное искусство в его идейной и художественной сущности поднять до значения передовой литературы. Если в 20-е годы Пушкин, используя народные тексты, сохранял их содержание и менял только стиль и язык, то в 30-е годы он следовал этому правилу еще более строго.

Пародия "Нового живописца" имела в виду не только Пушкина, но и Дельвига <sup>16</sup>, а, может быть, даже и Бестужева. Вероятно, против русских песен Дельвига направлены стихи:

*Теперь чухонец красоту  
Преданий русских понимает,  
Поет нам: по мосту, мосту*

*И сарафан наш надевает  
И не к лицу ль такой наряд,  
Кто сам чухна, а грек душою,  
Но с русской музою простою  
Плясать и петь умеет в лад...*

Стихи из перелицованной "Дубровушки" намекают на стихи Бестужева. В пародии:

*И были у меня лихие  
Летуњи стрелы каленые.*

Эти стихи являются дословным повторением эпиграфа к главе о Беркуте в повести Бестужева "Роман и Ольга":

*Мои гонцы неподкупные  
Летуњи стрелы каленые.*

Но не только это совпадение, а весь романтический стиль литературно обработанной песни скорее направлен против Бестужева, чем против Пушкина и его "Зимнего вечера": слишком романтичен пародийный текст "Дубровушки", особенно ее язык. Здесь и "роковое слово", и такие сильные выражения, как "выродок рабов", "раб презренный", и уже не народная "мати, зеленая дубровушка", а внушающая ужас "дикая дуброва" и, наконец, типичное противопоставление всей этой нарочитой силе и грубости слов и действий героя, мечтам о "неге с девой-красотой". Пародия осуждала внешнюю подражательность народной поэзии, почему она и оказалась бесцельной, как показал в своих замечаниях Пушкин.

Сатира была больше по поэтам-романтикам. Однако не приходится сомневаться в том, что издатель "Московского телеграфа" имел в виду и Пушкина, которого он обвинял в "аристократизме". Вместе с тем песни о вожде крестьянского возмущения не могли быть признаны Н. Полевым в силу его монархических взглядов. Все это и помешало "Московскому телеграфу" осознать глубокую прогрессивность народности, достигнутой Пушкиным в его разинских песнях. Н. Полевой и позже не сумел оценить подлинной народности таких шедевров, как "Узник", "Бесы", "Зимний вечер", поэмы "Цыганы" и других. В рецензии 1832 года на третью часть сочинений Пушкина критик писал: "... это нарядный, блестящий и умный светский человек, обладающий необыкновенным даром стихотворения"<sup>17</sup>. Замечательного завоевания Пушкиным народности литературы не только в общенациональном, но и глубоко демократическом смысле, Полевой не понял. Это обстоятельство свидетельствует не только о значительной ограниченности взглядов Полевого, но и о том, что Пушкин в конце 20-х годов далеко опередил своих современников в этом вопросе и словом и делом.

Не лишне упомянуть и о том, что стихотворение "Зимний вечер", высмеянное в пародии "Нового живописца" и не оцененное критиком в его на-

родном содержании, было принято самим народом и стало широко известной песней, вошедшей в фольклорный репертуар. Передовое же революционизирующее значение разинских песен острее почувствовал Бенкендорф, запретив их опубликование в печати.

### 3

К концу 20-х годов в передовой критике обозначилось стремление уточнить понятие народности литературы. Главная заслуга в этом принадлежит Пушкину. В статье 1826 года великий поэт признал, что для определения национального своеобразия литературы недостаточно таких признаков, как "выбор предметов из отечественной истории" и отказ от подражания иноземным образцам. Возражения его были направлены против положений романтиков. Пушкин выдвигает в качестве определяющего признака народности своеобразие национального характера, отраженного в поэзии каждого народа, что зависит от климата, образа правления, веры и т.д. К таким своеобразным чертам он относит образ мыслей и чувствований, тьму поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу (VII, 39-40). Кроме того, важнейшей и обязательной особенностью национальности литературы он считает народность языка (VII, 27).

В 30-е годы разбойничья тематика продолжала заполнять не только лубочную массовую литературу, но и беллетристику среднего художественного уровня. Показателен альманах "Денница", считавшийся лучшим в те годы. Вся проза этого издания посвящена разбойничьей теме. В повестях альманаха рассказывалось об авантюрных приключениях, полных ужаса, крови и злодейств.<sup>18</sup> В них не было ничего общего с произведениями декабристов. Пушкин писал в статье 1836 года, что такие темы "всегда занимали любопытство не только детей, но и взрослых ребят, а рассказчики и стихотворцы исстари пользовались этой склонностью души нашей" (VII, 404). Но Пушкин противопоставлял такой беллетристике подлинно художественную литературу, решавшую серьезные вопросы на том же, казалось бы, материале. "Вопреки мнению г. Лобанова, - говорит он в той же статье, - мы не думаем, чтоб нынешние писатели представляли разбойников и палачей в образец для подражания... Шиллер сочинил своих "Разбойников" вероятно, не с тою целию, чтоб молодых людей вызвать из университетов на большие дороги".

В 30-е годы Пушкин полностью отошел от романтизма. Иным стало и его понимание фольклора. Он сам записывал песни и сказки. Ему были известны и такие сюжеты, в которых сатирически и притом с позиций крепостного крестьянства осмыслялись отрицательные явления современной общественной жизни. Ему принадлежит одна из первых записей песни об Аракчееве, народных песен о Степане Разине, показательны его собственные произведения: "Сказка о попе и работнике его Балде" и другие. Народ-

ное творчество интересовало Пушкина не только как отражение сознания крестьянских масс в далеком прошлом, но как выражение современных ему общественных настроений народа. После "Руслана и Людмилы" и "Братьев-разбойников" поэт полностью отходит от романтически неопределенной трактовки народной поэзии как искусства общенационального, относящегося к далекой старине.

Содержание удалых песен привлекало внимание Пушкина на протяжении всего его творчества: после собственных записей народных песен о Разине и работы над переводом семи удалых песен на французский язык поэт обратился к ним в период работы над произведениями о крестьянской войне XVIII века. Есть основание предполагать, что в удалых и разинских песнях Пушкин видел общее содержание (см.: VIII, 350. "История Пугачева"). И в этом отношении он не отступал от современной ему народной трактовки разинского фольклора, видя в нем прежде всего отражение бунтарских вольнолюбивых настроений народа, а не только рассказ о конкретных событиях истории.

Пушкин знал удалые песни в том объеме и разнообразии, как они даны в собрании Чулкова - Новикова. Известно, что оба издания были в личной библиотеке поэта<sup>19</sup>. Тексты из этих книг он переводил на французский язык<sup>20</sup>. Из новиковского же сборника взяты поэтом песенные цитаты и эпиграфы к повести "Капитанская дочка"<sup>21</sup>. Широта осведомленности Пушкина в области фольклора об удалцах и о Разине была, несомненно, большей, чем у других писателей, современных ему или предшествующего времени. Но Пушкина отличает еще и более передовое политическое мировоззрение и, кроме того, реалистический метод творчества, что привело его в 30-е годы к более глубокому пониманию фольклора об удалцах и разбойниках. Пушкин подошел к идейному смыслу удалых песен, соотнес их содержание с фактами народной борьбы. Рылеев в "Гайдамаке" тоже изобразил героя народного восстания, хотя самого народа он и не показал. Но Пушкин в период написания "Капитанской дочки" полностью преодолел романтизм и, как писатель-реалист, далеко превзошел Рылеева в истолковании удалых песен и в их литературном освоении. Ему не был известен ни "Гаркуша" Нарезного, ни "Вадим" Лермонтова. Он одновременно с этими авторами увидел в удалестве отражение недостаточно осознанных протестующих настроений народа, он понял, что выраженные эмоционально в удалых песнях такие настроения способны вылиться в бурю возмущения, в массовые крестьянские восстания. Иначе говоря, он видел общее в фольклоре об удалцах и о Разине, о Пугачеве - выражение антикрепостнических идей. Переключка этих тем видна в "Дубровском", в "Истории Пугачева", в "Капитанской дочке". Но названные произведения Пушкина, особенно последний исторический роман, отличаются от "Гаркуши" Нарезного и "Вадима" молодого Лермонтова не только силою и зрелостью таланта, но и глубоким проникновением в сознание закрепощенных масс, и реалистическим методом изображения народной войны.

Стремясь к правдивому показу крестьянского восстания, Пушкин совершенно иначе, чем Лермонтов и Нарезный, использует фольклор, помогавший ему точно обрисовать жизнь и мысли крестьянских масс. Он относится к народной поэзии, в том числе и к удалым песням, не как к сырому материалу, требующему литературной обработки, а как к полноценной поэзии, изменять которую автор не имеет права и произведения которой он включает в свой текст в оригинальном виде. Народная песня - выражение сознания народа, и она не может быть изменена. Такое отношение Пушкина-реалиста к фольклору прямо противоположно принципам поэтов-романтиков, которые каждому произведению, какие они использовали в своем творчестве, считали необходимым придать свой смысл.

Посвящая свой роман самому грозному событию из истории классовой борьбы в крепостническом обществе, Пушкин решал существенные проблемы современности, сталкивая социальные противоречия с общечеловеческими принципами морали и соотнося то и другое с личными интересами каждого участника. Он представил своих героев не только в их личной, общественной и политической жизни, но и с их духовными интересами и запросами, для чего он привлек большое количество цитат из литературы и фольклора разнообразного содержания. В соответствии с поэтическим замыслом романа он отобрал фольклорные произведения разных социальных групп и прослоек. Впервые в литературе устное поэтическое творчество представлено не как единое в своей социальной сущности искусство, а как творчество различных слоев населения и различных идеологических систем.

Гринева изливает свои любовные чувства в литературном сентиментальном романсе XVIII века; Швабрин, чтобы унижить и оскорбить Машу перед Гриневым, цитирует мещанскую песенку фривольного содержания. Семья Мироновых, близкая по своему бытовому укладу и духовному миру к простым крестьянским труженикам, близка к ним и поэтическим видением мира: на всем протяжении романа изображение этих героев сопровождается эпиграфами и цитатами из крестьянских лирических песен, причитаний, пословиц и поговорок. Образ замечательного по преданности долгу, по человеческому достоинству капитана Миронова осмысливается не только всеми его словами и поступками, но и старинной песней служилых людей, приведенной в эпиграфе: "Голова моя, головушка, голова послушливая". Быт нижних чинов крепостного гарнизона одушевлен подлинно солдатским поэтическим творчеством; в песне "Мы в фортеции живем" удивительно сочетаются добродушная, но едкая ирония над своим плачевным существованием с чувством настоящей преданности долгу и готовности жертвовать собой за родину. Такое сочетание типично для солдатских песен XVIII и XIX веков. Наконец, особый фольклор - пословицы религиозного содержания уснащают речь попадьи. Калмыцкая сказка дополняет осмысление образа Пугачева, его

вольнолюбие, готовность бороться за свободу даже тогда, когда эта борьба не дает уверенности в победе. Калмыцкая сказка объясняет и вынужденное самозванство Пугачева.

Наибольшую же идейную нагрузку из фольклорных цитат несет удалая песня "Не шуми, мати, зеленая дубровушка", приведенная полностью в оригинальном виде и поставленная в центре романа. В песне прозвучал голос тех людей из крепостного крестьянства, которые самовольно и вопреки феодальным законам порвали со своей средой, бежали от рабства и угнетения, но вынуждены отвечать перед всеильною феодальной властью. Такие беглецы составляли большую часть повстанческой армии.

Любимую песню Пугачева исполняют его сподвижники, благодаря чему разбойник песни как бы уподобляется одному из них, включается в их среду. Это обстоятельство особенно поразило Гринева. Содержанием песни Пушкин выразил народный взгляд на восстание: признание его справедливости и неизбежности и одновременно сознание его бесперспективности в условиях крепостничества; смутное чувство социальной правоты удальцов и одновременно моральное осуждение. Все это, выраженное в песне эмоционально стихийно и как бы только намеченное, развернуто в содержании всего романа, построенного на громадном фактическом материале.

Приведя полностью удалую песню, Пушкин соотнес ее идейно и тематически не только с образом вождя крестьянского восстания, но главным образом с его сподвижниками и рядовыми участниками. Вспомним великолепный образ Хлопуши. Бывший разбойник и государственный преступник Хлопуша полон своеобразной гуманности, честности и человеческого достоинства. Он возмущен жестокостью Белобородова, который требовал повесить Гринева. Хлопуше претит нарушение моральных принципов. Свои прошлые разбойничьи подвиги он не считает аморальными. Это были схватки с противником в открытом бою "на вольном перепутьи да в темном лесу, не дома сидя за печью; кистенем и обухом, а не бабьим наговором". "Конечно, - говорит он, - и я грешен, и эта рука... повинна в пролитой христианской крови. Но я губил супротивника, а не гостя..." (VI,502). Нападения на проезжих на вольном перепутье были с его точки зрения борьбой за существование, открытой борьбой с противником, а не жестокой расправой с добровольно пришедшим гостем, не способным на сопротивление.

Благородство и нравственное достоинство Хлопуши сближает его с героями удалых песен и с разбойником "Дубровушки". Белинский говорил о героях волжской вольницы: "Подвиги этих витязей такого рода никогда не были запечатлены ни зверством, ни жестокостью: они были удальцы и молодцы, а не злодеи. Конечно, они не отличались и идеальным рыцарством; но можно ли было требовать рыцарства в те варварские времена, когда и войны походили на грабеж и разбой, когда само правосудие было свирепо и кровожадно"<sup>22</sup>.



Пушкин не считал себя вправе осуждать вспышку народного гнева и общего возмущения, видя в них следствие порочной социальной системы. Но он не принимал жестоких средств стихийной народной борьбы, признавал их антигуманными, неразумными и недейственными. Он с полным сочувствием изобразил народных борцов, то есть так же, как они рисовались и в фольклоре. Величайшей заслугой Пушкина было то, что он показал крестьянскую войну как закономерное и неизбежное явление крепостнического общества.

Реалистический роман Пушкина отличался от романтических повестей, в том числе и "Гаркуши" Нарезного и "Вадима" Лермонтова. Пушкин своим романом доказал, что возмущение крестьян вызвано не только жестокостью отдельных помещиков и не злою природой восставших крестьян, якобы жаждавших удовлетвориться личной мстостью своим притеснителям. Содержание "Капитанской дочки" помогает всесторонне выявить причины народной войны, ее историческую обусловленность, социальную справедливость и различное поведение в ней участников в зависимости от их социальной принадлежности, классового сознания, политических воззрений и особенностей индивидуального характера. Закономерность крестьянской войны доказывается тем, что в борющихся классовых лагерях Пушкин представил не законченных злодеев и не абсолютно положительных героев, но полноценные человеческие личности со свойственной каждой из них добропорядочностью и сочувствием к ближнему (исключение представляет только менее других удавшийся Пушкину образ Швабрина). Словом, не злая воля руководителя или масс, или помещиков были главной причиной войны, но вся система общественного устройства. В романе показаны и разные формы антикрепостнической борьбы, начиная с политического самозванства, стихийного восстания громадных масс закрепощенных крестьян и других угнетенных групп населения и кончая выступлением удальцов-разбойников, изображенных в "Дубровушке", людей, бежавших от помещичьего гнета.

Песня "Не шуми, мати, зеленая дубровушка" интересовала Пушкина давно. В "Дубровском" он упоминает ее, вкладывая в уста одного из участников шайки разбойников. Содержание песни составляло там бытовую деталь. В "Капитанской дочке" Пушкин привел полный текст песни, наталкивая читателя на заложенный в ней политический смысл.

Советские фольклористы, доверяя поэтической интуиции поэта и его историческому чутью, определяют "Дубровушку" на основании трактовки ее в "Капитанской дочке" либо разинской, либо пугачевской песней<sup>23</sup>.

В "Капитанской дочке" народная удалая песня органически слилась с повествовательной тканью произведения. Пушкинское понимание этой лирической песни и метод ее использования полемически направлены против метода писателей-романтиков. В годы напряженной борьбы за народность литературы требовалось глубоко войти в народную поэзию, раскрыть ее идеи и определить их историческую и социальную обусловленность. Пуш-

кин показал, что народная песня не отголосок прошлого, что содержание ее вполне современно феодальному обществу XIX века и сохраняет остроту своего смысла. Включив народную песню в свой роман, он дал возможность зазвучать с его страниц голосу самого народа. В тексте "Дубровушки" выразилось эмоциональное отношение народа к таким людям, какие пошли в армию Пугачева. И это народное отношение совпадало с оценками и суждениями автора романа. В истолковании фольклора о народных удалцах Пушкин проявил себя не только гениальным писателем-реалистом, но и глубоким мыслителем и передовым историком.

Герои "Капитанской дочки" коренным образом отличаются от романтических героев, гордых своею исключительностью. Пушкин перенес внимание на изображение рядового человека, сформировавшегося в определенных общественно-исторических условиях, в конкретно изображенной семейной среде и со своеобразным для каждого психологическим обликом. Его герои обыкновенные простые люди. Такого же обычного человека из народа он увидел в облике "детинушки крестьянского сына" из удалой народной песни. Он показал этого песенного героя как родственного сподвижникам Пугачева. Вложив в уста участников войны удалую песню "Дубровушка" и как бы объединив тем самым героя песни с пугачевцами, Пушкин в действиях разбойника видел социально обусловленное явление. Художественное постижение социальной сущности явлений действительности привело Пушкина к пониманию идейной и общественной дифференцированности фольклора. Белинский пять лет спустя дал более отчетливые и уточненные формулировки в характеристике удалых песен.

## **ЗАМЕТКИ О НАРОДНОСТИ ЖАНРА СКАЗОК ПУШКИНА**

С самого момента появления в печати сказки Пушкина были восприняты как явление подлинно национальное и народное. Их близость к русскому фольклору послужила причиной для отрицательной оценки современниками. Большая общность их с фольклором неодобрительно была принята и Белинским, который назвал их "неудачным опытом подделаться под русскую народность". Только в "Сказке о рыбаке и рыбке" поэт, по мнению критика, "возвысился до совершенной объективности и сумел взглянуть на народную фантазию орлиным взором Гете"<sup>1</sup>. Мысль Белинского станет особенно ясна, если сравнить эту оценку с отношением к фольклоризму Лермонтова, кото-

рый, по его словам, "вошел в царство народности, как ее полный властелин... он показал только свое родство с нею, а не тождество" <sup>2</sup>. В сказках Пушкина критик, как видно, не усмотрел и недооценил собственной творческой воли поэта.

До последнего времени все исследователи отмечали подлинную народность пушкинских сказок, что, в противоположность современникам поэта, признавалось их художественным достижением. Это положение высказано в лучших из дореволюционных работ - Н.Н. Трубицына<sup>3</sup> и В.Ф. Миллера<sup>4</sup>. Та же, в сущности, мысль звучит и в замечательной характеристике этих произведений, данной Горьким. Пушкин, говорит он, "украсил сказки блеском своего таланта", но оставил неизменными "их смысл и силу". Это положение не остается у Горького безусловным: "насмешливое, отрицательное отношение народа к попам и царям Пушкин не скрыл, не затушевал, а, напротив, оттенил еще более резко" <sup>5</sup>. Советские исследователи постоянно указывают, что Пушкин усилил социальную сатиру, особенно в сюжете "Сказки о рыбаке и рыбке".

Для определения специфической работы поэта с фольклором многие усилия были направлены на поиски непосредственных источников его сказок. В специальной работе на эту тему М.К. Азадовский обнаружил, что Пушкин при создании сказок о рыбаке и рыбке и о мертвой царевне взял за сюжетную основу тексты сборника братьев Grimm, бывшего в его библиотеке во французском переводе. Также книжный иностранный текст американского писателя В. Ирвинга признала А. Ахматова источником "Сказки о золотом петушке" <sup>7</sup>. Сопоставления, сделанные обоими авторами, неоспоримы. И все же они не могут отменить справедливо установившегося мнения о национально русской и подлинно народной природе пушкинских сказок. Азадовский сам говорил, заключая свое исследование, что задачей Пушкина "является стремление передать чуждые сюжеты так, чтобы они стали подлинно национальными" <sup>8</sup>.

Возникла новая задача: найти, какими средствами добился поэт подлинной народности в ее национальных природных чертах. Отклонения в сюжетном развитии от первоисточников были указаны Азадовским и Ахматовой. Но они еще не получили объяснения. В книге "Мастерство Пушкина" А. Слоимский <sup>9</sup> обращается к анализу не сюжета, а образно-стилевой ткани сказок. Он доказывает, как "разнообразные народные элементы глубоко входят в творчество Пушкина, играют в нем не частную, а общую, организующую роль, сказываясь в таких произведениях, которые не имеют прямого отношения ни к народным формам, ни к народному содержанию", а принадлежат "собственному вдохновению поэта" <sup>10</sup>. Автор указывает на различие интонаций, субъективность лирического тона поэта в каждой сказке, но здесь же одновременно отмечает и чисто народные черты в особенностях художественных образов и стиля.

Наибольший интерес из работ, направленных на выявление специфики творческой работы Пушкина с фольклором, представляет глава в книге И.П. Лупановой, посвященной изучению литературных сказок на народные сюжеты писателей первой половины XIX века<sup>11</sup>. Размышления автора строятся на очень важной мысли о том, что социальное содержание пушкинских сказок опирается на принципы русской народной сказки<sup>12</sup>. Эта мысль подтверждается многочисленными сопоставлениями текстов поэта с сюжетами не только ранее найденных источников, в том числе и зарубежных, но и со многими вариантами русских сказок, а также литературными обработками их у современных Пушкину поэтов и его подражателей. Широта обзора при конкретности и фактичности сличений позволяет автору убедительно аргументировать, в чем заключалась творческая активность поэта и его своеобразие в построении сюжетов, в характерах героев и авторских оценках. И все это при полном соблюдении законов сказочного жанра, народности идей и образов<sup>13</sup>.

К настоящему времени сказки Пушкина изучены глубоко и всесторонне как со стороны русских и зарубежных источников, так и в определении общего направления творческой мысли поэта в процессе преобразования использованного им материала. Наконец, предложены соображения о связях общей лирической настроенности каждого произведения с биографическими фактами. Последние высказывания не всегда могут удовлетворить прямолинейностью сравнений, но они вполне закономерны, если их учесть в более широком общем плане<sup>14</sup>.

Но, как всякое гениальное творение искусства, сказки Пушкина вызывают потребность все новых и новых толкований. Даже проблема социальной их смысла, казалось бы достаточно отчетливо разъясненная, не может не вызвать дополнительных уточнений. В настоящих заметках предпринимается попытка внести предложение по характеристике жанрового своеобразия сказок Пушкина и изображения в них трудовых процессов, определяющих до некоторой степени особенности их жанра.

Сказки Пушкина неоднородны по своей проблематике. Несмотря на то, что все они переносят читателя в одну и ту же общественную среду широко изображенного феодализма, каждая из них рисует это общество в разных аспектах и разновидностях. "Сказка о попе и работнике его Балде" - это типично крестьянская сказка социально-сатирического характера, весело-иронически высмеивающая пороки служителей культа. Ее проблематика не отличается от народной сказки, если не учитывать разный уровень художественности. Совпадает и их жанровое своеобразие.

Сатирико-бытовой сказкой, как нам кажется, следует признать и "Сказку о рыбаке и рыбке". Но здесь сатира более широкого плана, осуждающая и разоблачающая феодальное общество в самой его сущности. Пушкин внес, как известно, очень незначительное изменение в сюжет сборника братьев

Гримм. В тексте Пушкина старик не поднимается вместе со старухой по общественной лестнице, он остается в своем прежнем состоянии. Одновременно все более увеличивающееся различие в их общественном положении неизменно усиливает вызванную этой разницей социальную рознь и вражду. Мысль эта углублена тем, что старик и старуха продолжают оставаться мужем и женой. Пушкин обнажает следствие вечного закона классового общества в его феодально-крепостнической специфике. При этом сохраняется типичная сказочно-фольклорная трактовка. В народной сказке имущественная рознь часто показывается как причина розни и борьбы между людьми, наиболее близкими по феодальным представлениям - между братьями. В бытовых сказках конфликт нередко возникает между бедным и богатым братом<sup>15</sup>. Смысл классовой борьбы не затушевывается в таких сказках. Перенеся события из общественной сферы в семейную, сказка утверждает тем самым неизбежность вражды даже между родственниками, если они оказались на разном уровне общественного положения. Пушкин не только усилил сатирическое содержание сказки, он подвел читателя к пониманию главного закона феодально-крепостнического общества. "Сказка о рыбаке и рыбке" утверждает и другую закономерность феодального общества - недоступность для человека полной независимости и свободы. Старуха проявляет не только ненасытность в желании богатства, она требует для себя все более и более независимого положения. На этом строится конфликт между старухой и золотой рыбкой. Рыбка не может поступиться своей свободой и стать у старухи "на посылках"<sup>16</sup>. Требование старухи стать владычицей морскою и подчинить себе рыбку кончается для нее крахом.

В русской народной сказке мысль о том, что в феодально-крепостническом обществе каждый подчинен вышестоящему в иерархии общественных отношений, выражена открыто. Старуха хочет сначала, чтобы волшебное дерево сделало старика бурмистром, потом ей становится недостаточно быть женою бурмистра, она требует сделать ее женой воеводы, затем женой полковника, генерала, царя и даже бога. "Что за корысть быть бурмистровой женой!" - говорит она, - "барин, что захочет, то и сделает! <...> Велико ли дело полковник? Генерал захочет, под арест посадит" и т.д.<sup>17</sup> Сказка гриммовского сборника утверждает мысль о необходимости довольствоваться тем, что человек имеет. Эта мораль носит религиозный оттенок, так как старуха наказывается за то, что захотела сначала стать римским папой, потом богом. Такой же религиозного характера конец и в русской народной сказке. Пушкин все это исключил<sup>18</sup>. Нравственная идея в пушкинской сказке сохраняется. Старуха наказывается за безудержную жадность. Но эта мысль затеняется более существенной социальной. Ее социальная проблема целеустремленно пронизывает все повествование от начала до конца. Поэт раскрыл во всей полноте противоречия крепостнического строя.

Жанровая природа народных вариантов сюжета о рыбаке и рыбке воспринимается по-разному. В сборнике Афанасьева сказка помещена в раздел о животных. Но Н.П. Андреев, серьезный исследователь сказочного эпоса, пишет по этому поводу в комментариях: "В число животных сказок эта сказка помещена ошибочно: она рассказывает, конечно, не о рыбке, а о старике и старухе"<sup>19</sup>. Действительно, данное произведение ни в пушкинском тексте и в его народных пересказах, ни в фольклорных вариантах невозможно отнести к животному эпосу. В "Указателе сказочных сюжетов" Н.П. Андреев помещает эти тексты в раздел волшебных сказок, в цикл "Чудесный помощник"<sup>20</sup>. Все же этот сюжет и по проблематике, и по насыщенности социально-бытовыми эпизодами и картинами, пронизывающими всю ее художественную ткань, трудно признать фантастическим, но правильнее назвать бытовым. В сказке братьев Гримм также много бытовых картин немецкого средневековья, но без сатирического освещения. В "Сказке о рыбаке и рыбке" представлена вся дикость национально-русского крепостничества. Чудесного в сказке очень немного. Золотая рыбка - это не заколдованный принц, как в немецкой (точнее померанской) сказке. Превращение старухи, приобретающей все новую роль, дано скорее в реальных, чем в фантастических чертах. Все это лишний раз подтверждает, что сказка Пушкина скорее бытовая, чем фантастическая. В некоторых случаях границы между жанром волшебной и бытовой сказки очень нечетки. Сказку "Оклеветанная" обычно относят к новеллистическим, а в ней немало фантастического (Андреев 883), также и в сюжетах "Приметы царевны" (Андреев 850), "Василиса-поповна" (Андреев 884 В\*) и других. Сюжет волшебной немецкой сказки о рыбаке и рыбке чужд русской устной традиции. Пушкин создал национально-русскую бытовую "Сказку о рыбаке и рыбке".

Типично волшебными по проблематике и по жанровой природе являются сказки о царе Салтане и о мертвой царевне. В "Сказке о царе Салтане" Пушкин развил и обогатил народную идею о значении идеальной семьи для счастья человека. Пушкин углубил эту мысль, введя образ царевны Лебеди, не встречающийся в международных и русских устных вариантах. В сказке проводится параллель между грозившей разрушиться семьей Салтана и будущей семьей Гвидона, отношения в которой характеризуются царевной - Лебедью. И в этой сказке поэт подчеркнул отрицательные черты царя. Как и в народной волшебной сказке, образ царя рисуется неодинаково. Царь, действующий в экспозиции сюжета, может быть морально безупречным, но он вынужден посылать сына (или трех сыновей) выполнить трудные поручения. В других случаях злая воля, жадность или зависть направляют его действия. Но царевич, совершающий подвиги, иногда по воле отца, всегда идеальный герой. В результате длительных перипетий он достигает царствования, то есть тоже становится царем. Но в этом случае царствование представляет идеал счастья: богатства, могущества и воли. В русских сказках встречается такое обращение к царю: "Царь - вольный человек!"

Веселый, юмористический тон повествования в сказке о царе Салтане позволил Пушкину ввести с той же интонацией социально-утопическое изображение сказочного царства Гвидона.

*Все в том острове богаты,  
Изоб нет, везде палаты.*

"Сказка о мертвой царевне" - это замечательный апофеоз любви и верности. Русским сказкам известна эта тема в разных сюжетных сочетаниях и решениях. Например: "Перышко Финиста - ясна сокола", "Серая утица", "Царевна-лягушка" и весь цикл о поисках исчезнувшей жены. В устных вариантах сказки о мертвой царевне эта тема отсутствует. Пушкин ввел ее вместе с образом королевича Елисея. Его любовь и преданность невесте так чисты, так велики, что он не сомневается в помощи космических стихий, обращаясь к ним. Так он просит солнце:

*...Аль откажешь мне в ответе?  
Не видало ль где на свете  
Ты царевны молодой?  
Я жених ей.*

Так же он обращается и к месяцу, и к ветру, повторяя: "Я жених ей!" И это вызывает у них сочувствие.

Детская открытость души, доверие к окружающим характерны для положительного героя фольклорной волшебной сказки. И Пушкин с большой убедительностью и тонкостью показал эти народные качества сказочных героев. Сказка верит в торжество справедливости, верит в конечную победу. Этим здоровым оптимизмом характеризуется и отношение героев к окружающим. С полным доверием обращается Гвидон к морской волне, прося выбросить бочку на берег.

*И послушалась волна:  
Тут же на берег она  
Бочку вынесла легонько  
И отхлынула тихонько.*

Таков закон волшебной сказки: страдания героев возмещаются удачей и достижением счастья. Этот обязательный закон волшебной сказки направляет развитие пушкинских сюжетов. Обе волшебные сказки переданы жизнерадостно-светлыми интонациями, в то время как "Сказка о рыбаке и рыбке" сурова и серьезна по тону изложения.

Но самая мрачная - "Сказка о золотом петушке". В ней Пушкин откровенно сатиричен в обличении самодержавия и деспотизма. Исследователи считают, что в ней совсем нет положительного героя. И.П. Лупанова говорит, что эту роль выполняет золотой петушок. Доброе, положительное начало в этой сказке, бесспорно, присутствует. Но им не может быть золотой петушок, так как

он только волшебный предмет в руках звездочета и действует по его воле. Положительную роль играет в сказке звездочет, мудрец и скопец. Мудрецом он называется на протяжении всего повествования. Звездочет - важный человек в государстве. Царь Дадон "шлет к нему гонца с *поклоном*". Мудрец сначала помогает оградить Дадонovo царство от военных вторжений, а в заключение он творит суд над Дадоном. И все это он делает с помощью петушка. Справедливость восстанавливается, как в каждой сказке, хотя здесь и нет счастливого конца. Словом, закон построения сказочного сюжета осуществлен не полностью. К тому же и звездочет далеко не соответствует идеальному сказочному герою, который обычно совершает подвиги и вознаграждается за свою доброту. Не вполне соответствует царю волшебной сказки и царь Дадон. Он слишком сатиричен от начала до конца действия.

*Смолоду был грозен он  
И соседям то и дело  
Наносил обиды смело.*

Обессилев в старости, он "со злости инда плакал". Петушок ему насмешливо кричит: "Кири-ку-ку! Царствуй, лежа на боку!" К тому же Дадон сластолюбив: увидав шамаханскую красавицу, "забыл он перед ней смерть обоих сыновей". И совсем отвратителен он в последней сцене, когда отказывается выполнить законное требование звездочета и убивает его. Сатира в сказке Пушкина острее, жестче, суровой, чем в образах царей волшебных народных русских сказок. Но самое ее наличие в волшебной сказке не противоречит ее жанровой природе, несмотря на то, что народная сказка всем своим содержанием устремлена к положительным идеалам.

"Золотой петушок" - волшебная сказка, и не только потому, что в ней мало реалистических картин, что она полна фантастической условности; в ней соблюдены главные закономерности жанра волшебной сказки. Отступления же объясняются, по-видимому, тем, что в основе ее содержания лежит средневековая легенда, по своей жанровой природе значительно отличающаяся от сказки. Легенда так же фантастична, как и сказка. Но ее фантастика мрачная, устрашающая, что характерно и для арабской легенды Ирвинга. В ней совсем отсутствует положительный герой. Вместо золотого петушка там действует флюгер в виде бронзового всадника, который в наказание султану теряет в конце чудесную силу. Пушкин придал национальный облик осмеянному самодержцу и русские народные черты всему содержанию и стилю <sup>21</sup>. Он несколько смягчил мрачную фантастику и по законам сказочного жанра закончил рассказ справедливым возмездием.

В "Сказке о золотом петушке" Пушкин проявил больше творческой свободы при использовании национально чуждого произведения, чем в других сказках. Он иначе, чем в легенде Ирвинга, решил проблему сюжетной структуры, жанровой специфики и национального своеобразия стиля. Сю-



жет легенды Ирвинга сложен и запутан. Рассказ о главных событиях прерывается воспоминанием о прошлых путешествиях философа-астролога: 1) о добывании им тайны изготовления чудесного талисмана и 2) о проникновении в заколдованный город Ирем, открывающий свои ворота только избранным. Соответственно этим двум эпизодам-завязкам построено и основное повествование из двух разных фабул: 1) о получении султаном магического талисмана (флюгера), помогающего победить врагов; 2) о безуспешной попытке султана проникнуть в таинственный зачарованный город, где бы он мог вместе с христианской красавицей погрузиться в безмятежное счастье райской жизни. Но волшебный город на горе, выстроенный астрологом, исчезает, а сам философ вместе с готской принцессой опускается в подземный дворец внутри горы, откуда жители Гренады будто бы слышали иногда звуки лютни и женского пения. Гору же, на которой впоследствии была построена Альгамбра, окрестные жители прозвали "Султанская блажь" или "Рай дурака"<sup>22</sup>. Все это типичные признаки местной легенды.

А. Ахматова считает, что "Пушкин как бы сплющил фабулу, заимствованную у Ирвинга, - некоторые звенья выпали и отсюда - фабульные неувязки..."<sup>23</sup>. Думается, правильнее признать, что Пушкин взял только первую часть сложного повествования Ирвинга и совсем отбросил вторую часть, представляющую собою местную легенду. Текст "Золотого петушка" Ахматова и сопоставляет только с первой половиной сюжета. Пушкин исключил все длинноты в изложении, а также подробное описание устройства роскошного подземного дворца для астролога, постройки сторожевой башни с волшебным бронзовым всадником и фигурками воинов, изображающими врагов, с которыми расправлялся султан Абен Абус, не выходя из этого таинственного помещения; а также он исключил и подробное описание строительства волшебного города, то есть такие эпизоды сюжета, какие особенно характерны для местных преданий и легенд мусульманских народов<sup>24</sup>. Все это не подходило ни к жанру сказки, ни к идейному замыслу поэта.

В "Сказке о золотом петушке", в отличие от остальных, заметнее голос автора. Он призывает в финале учесть сказочное иносказание: "Сказка - ложь, да в ней намек. Добрым молодцам урок". Он явно от себя замечает, что "с царями плохо вздорить", заменив эти слова в окончательном тексте: "Но с иным накладно вздорить". Хотя и такая реплика, поскольку она явно относится к Дадону, не вызывает сомнений в ее сатирическом характере, осуждающем деспотизм самодержавия, возможно, даже в конкретном применении<sup>25</sup>. Поучительные авторские примечания казалось бы уводят "Золотого петушка" опять в жанр легенды, для которой обязателен открытый дидактизм. Однако правильнее видеть в них отражение конкретно-субъективных настроений, чем выражение абстрактных "вечных истин", что характерно для сурово-непримиримой морали легенды. "Золотой петушок", бесспорно, сказка, хотя и содержащая некоторые признаки легенды.

Чудесные сказки Пушкина внесли, как видно, большое разнообразие в их жанровые отличия. Главное же, что неоднократно было указано исследователями, они реалистичны по художественному методу. Пушкин в большей мере сблизил фантастику с реальностью, чем это характерно для народной сказки, и облек фантастические предметы и картины в чисто национальные формы<sup>26</sup>. В некоторых же случаях фантастический мир полностью заменяется реальным. Царевна, изгнанная мачехой, попадает не в страшное волшебное царство и не к карликам, как Белоснежка, а к реальным людям, то ли богатырям, то ли разбойникам. В образе золотой рыбки Пушкин исключил мотив заколдованного принца. Более реальны и другие герои пушкинских сказок: они деятельны, трудолюбивы.

Тема труда не является в устных народных сказках сюжетообразующей. Но поскольку народная сказка выражает идеалы широких трудящихся масс, она не может обойти эту тему. С точки зрения трудолюбия и мастерства оцениваются в народной сказке положительные герои, притом не только крестьянские дети, но и царевны и царевичи. Пушкин развил эту тему. В сказке о мертвой царевне героиня, попав в чужой дом в лесу, наводит в нем порядок, как хорошая и умелая хозяйка. Примечательно, что для Пушкина важно не просто указать на трудолюбие царевны, но подробно рассказать о всех ее хозяйственных действиях, показать сам процесс труда с точки зрения народа. В сказке "Белоснежка" гриммовского сборника этот мотив совсем отсутствует. В русских сказках он короче, в то время как у Пушкина царевна деятельна и заботлива на протяжении всего рассказа о ее жизни у богатырей. Активен в пушкинской сказке о царе Салтане и Гвидон, несмотря на то, что в получении чудесных сокровищ он действует не сам, а добывает их в награду за спасение царевны Лебеди от коршуна. Во всем остальном он очень деятелен, начиная с самого раннего возраста. Он добивается того, что волна выбрасывает бочку на берег. Он прилагает усилия, чтобы выйти из бочки и спасти себя и мать. И эти усилия рисуются подробно:

*Сын на ножки поднялся,  
В дно головкой уперся,  
Поднатужился немножко:  
"Как бы здесь во двор окошко  
Нам проделать?" - молвил он.  
Вышиб дно и вышел вон.*

В конспективной записи сказки Арины Родионовны и в некоторых народных вариантах бочка лопаается по "божьему" или материнскому благословению<sup>27</sup>. А иногда бочка сама рассыпается, ударившись о берег<sup>28</sup>. Только в немногих вариантах с нее слетают обручи, когда сказочно быстро выросший царевич потянулся<sup>29</sup>. Пушкинский царевич Гвидон во многом самостоятелен. Очувившись на пустынном острове, он не задумываясь идет добывать

пропитание себе и матери. И делает это так легко и просто, что вызывает полное доверие читателя не только к сообразительности, но и к мастерству вышедшего из бочки юного героя. Все его действия воспринимаются как вполне реальные.

*Ломит он у дуба сук  
И в тугой сгибает лук,  
Со креста снурок шелковый  
Натянул на лук дубовый,  
Тонку тросточку сломил,  
Стрелкой легкой заострил  
И пошел на край долины  
У моря искать дичины.*

Выполняемые героями работы рисуются поэтом с такими выразительными деталями, какие, казалось бы, не играют особой роли в развитии сюжета. Но они очень важны в структуре характеров великолепных подлинно народных персонажей. Изгнанная мачехой царевна по выполняемой ею роли в развитии сюжета персонаж пассивный, страдающий. Она претерпевает злоключения и даже гибнет по воле злой и завистливой мачехи. И не сама она достигает счастья, ее спасает королевич Елисей. Ее судьба все время зависит от других. Но Пушкин нарисовал в ее облике подлинно народный идеал деятельной, трудолюбивой и по-крестьянски рачительной девушки, как бы специально подчеркнув народные в ней черты.

В сопоставлении с этими образами особенно выразительно выделяется царь Дадон в "Сказке о золотом петушке". Он "царствует, лежа на боку". Лень как величайший порок, особенно для правителя, подчеркнута в этой сказке. Царю Дадону присущи многие другие нравственные пороки: он жесток, сластолюбив и деспотичен, он, не задумываясь, отказывается выполнить обещанное мудрецу и убивает его. Эти черты царя-деспота определяют проблему сказки, и ими движется сюжет. Но Пушкин рисует его еще и лежебокой, дополняя этот сатирический образ противопоставлением с идеальными героями.

Интересно и своеобразно решается проблема труда в "Сказке о попе и работнике его Балде". Балда работает на корыстного, жадного попа. В некоторых вариантах народной сказки он не желает трудиться с утра до ночи, как требует поп, и хитростью избавляется от непосильной работы<sup>30</sup>. В тексте, записанном от Арины Родионовны, о Балде сказано только, что он "дюж и работящ"<sup>31</sup>. В пушкинской сказке раскрывается веселый общительный характер Балды в его непрерывной деятельности и заботе:

*Живет Балда в поповом доме,  
Спит себе на соломе,  
Ест за четверых,  
Работает за семерых.*

*До светла все у него пляшет,  
Лошадь запряжет, полоску вспашет.  
Печь затопит, все заготовит, закупит,  
Яичко испечет, да сам и облупит.  
Попадья Балдой не нахвалится,  
Поповна о Балде лишь и печалится,  
Попенок зовет его тятей;  
Кашу заварит, нянчится с дитятей.*

Образ батрака у жадного попа-эксплуататора выполняет не только сатирическую функцию обличителя. Он лучший образец народного характера в отношении к труду и в умении ладить с окружающими.

Пушкин, как видно, был свободен в построении сюжетов своих сказок, в изображении героев и социальных отношений. Но он действовал в пределах законов сказочного жанра в его национально-русской трактовке. При этом он сблизил волшебную сказку с бытовой и сатирической. Реалистиче-ский метод способствовал художественному преобразению избранных источников. Этому помогало и изображение реальной социальной среды в каждой сказке и трудовой деятельности героев, что в фольклорных волшебных сказках бывает только намечено.

Пушкин преобразовал и жанровую природу произведения, создав сказки подлинно русского стиля и идейного смысла. Он так значительно изменил фантастику, сблизив ее с действительностью, что сказки о золотой рыбке и о Балде скорее следует признать сатирическими, чем волшебными. Фантастика же "Сказки о золотом петушке" получила дополнительный иносказательный смысл.

## "РУССКАЯ ПЕСНЯ" И РОМАНС ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

В конце XVIII - начале XIX века в жанровой системе песенной лирики произошли значительные изменения. Создался жанр так называемой "русской песни", сознательно ориентированный на художественные традиции фольклора. В песенниках начала XIX века песни этого жанра нередко назывались "народными", или "в народном духе", или "простонародными", то есть не различались с фольклорными. Иногда их называли "новыми", как бы продолжающими развитие фольклорных песен<sup>1</sup>. Но все же они при этом не смешивались с подлинно народными, которые, в отличие от литературных, назывались иногда "безыскусственными", то есть слагавшимися якобы без всяких поэтических норм и правил. В обозначение песни как "народной", "в народном духе", входило также понятие "старинной", "традиционной", и, кроме того, подразумевалось произведение, типичное для фольклора по стилю.

Одновременно "русскую песню" нередко называли "романсом", в определении жанра которого было еще меньше постоянства и терминологической четкости, чем в понятии "русская песня".

Если "русская песня" выросла на почве национального фольклора, то романс - явление иноземное, к тому же литературного происхождения. Возникнув в Испании первоначально как эпическое произведение, романс и в русской литературе иногда не различался по родовому признаку с балладой, а иногда, хотя и редко, даже с поэмой. Так, А.Х. Востоков свою "богатырскую повесть в четырех песнях" "Светлана и Мстислав" в издании 1806 года назвал "древним романсом". "Романсом" первоначально назвал Державин сказочную поэму "Царь-девица" (1812)<sup>2</sup>. Белинский, указывая на то, что общим для романса и баллады является их западноевропейское происхождение и драматизм сюжета, подчеркивал и различие между ними: романс отличается от баллады "решительным преобладанием лирического элемента над эпическим, а вследствие этого и гораздо меньшим объемом"<sup>3</sup>.

Романс окончательно оформился как своеобразный жанр в условиях испанского Возрождения и в это время стал исключительно популярен не только на родине, но и во всей Европе. В Россию романс попал из Франции, где несколько изменилась его тематика и поэтическая структура. Это уже чисто лирическая пьеса, небольшого размера, исполнявшаяся с музыкальным сопровождением. В XVIII веке, для отличия от традиционных фольклорных песен, нередко все литературные произведения песенного жанра назывались романсами.

Некоторым основанием для сближения "русской песни" и романса служила общая для них любовная тема.

В русской литературе эпохи средневековья любовная тема отсутствовала. В народной поэзии она также не звучала открыто, а передавалась индиректно. В старинной свадебной лирике любовные отношения жениха и невесты характеризовались условно-символически, соответственно требованиям обрядовой церемонии. В поэтическую задачу этих песен часто совсем не входило изображение подлинных переживаний героев. Содержание хороводных песен также не было свободно, оно зависело от игры, в которой участники рисовали будущие супружеские отношения, какими они воображались в мечтах и желаниях. Необрядовые песни повторяют ту же тему семейных отношений, только вносят в нее больше критики.

В противоположность этим традиционным жанрам "русская песня" обратилась к показу реального чувства любви. Новой теме требовалась новая форма. Условно-символический язык обрядовой песни ей не подходил. Вместо неподвижных фольклорных стилевых традиций в этой песне стали все больше преобладать поэтические принципы песни литературной.

В советской фольклористике романс и "русская песня" определяются по-разному. Если И.Н. Розанов различает романс и "русскую песню"<sup>4</sup>, то В.Е. Гусев, давая исторический обзор развития литературной песни, называет характерный для второй половины XVIII века жанр "российской песней". И в этом жанре он усматривает один из видов бытового романса. А под романсом он подразумевает всякое песенное произведение для сольного исполнения в сопровождении игры на каком-нибудь музыкальном инструменте<sup>5</sup>. Под это, слишком общее определение "российской песни" подходят разнообразные виды вокальной лирики. Сюда отнесены и народные песни, и входившие в моду подражания им, и пасторали, и сентиментальные песенки любовного содержания, и др. "Но эта кажущаяся на первый взгляд неопределенность термина в действительности отражала разнообразие источников и видов русского бытового романса"<sup>6</sup>. Думается, что скорее следовало бы определить это разнообразие как поиски новых форм. Свести же его к жанровому единству очень трудно. Но нельзя не согласиться с утверждением исследователя, что охарактеризованная им литературная песня второй половины XVIII века представляет собою формирующийся городской фольклор с господствующей формой сентиментального романса. В дальнейшем "российская песня", по мнению автора, трансформируется в "русскую песню", которую он опять таки называет одним из видов бытового романса.

Разобраться в том, что же составляет отличие романса от песни, в том числе и "русской песни", помогает интересное суждение Б.М. Эйхенбаума. Он указывает на разное синтаксическое, строфическое и интонационно-мелодическое строение поэтического текста в песне и в романсе: "... Синтаксическая периодизация, осложненная системой повторений и параллелизмов, при которой строфы, не замыкаясь в себе, образуют сплошное нарастание, должна быть характерной для стихотворений романсного типа... наобо-

рот - разработку определенных, очерченных в своем развитии интонационных фигур, замкнутых пределами строфы и повторяющихся, хотя бы и с вариациями, мы должны встретить в куплетных и песенных формах..."<sup>7</sup>

Следует дополнить, что при указанном различии и романс и песня составляют не разговорную или декламационную часть лирической поэзии, а напевно-мелодическую. Думается также, что романс и песня различаются не только по структуре стиха, но и по содержанию. В песне больше простоты и обыденности в картинах и стиле, а также обобщенности в тематике и образах. Романс сложнее по психологическому рисунку и субъективнее в своем лиризме. В песне чаще рисуется объективированный герой, в романсе же автор выступает от себя лично, лирический герой и автор сливаются. Романс предназначен исключительно для сольного исполнения, многие же песни можно петь и хором.

Разумеется, указанные различия не всегда проявляются достаточно явно. Для лирики вообще характерны построения с несколько стертыми жанровыми формами; то же можно сказать о песне и романсе. Однако поэты XVIII - первой половины XIX века эти жанры не смешивали. В творчестве наиболее яркого представителя сентиментализма И.И. Дмитриева среди произведений напевного характера главное место занимает песня. Многие его стихотворения действительно стали песнями. В них заметно стремление к простоте и демократизму содержания. Достичь близости с народной песней в силу природы усвоенного им метода поэт не мог. Но в конце XVIII - начале XIX века его песни воспринимались как близкие к народным: "Стонет сизый голубочек", "Ах! когда б я прежде знала", "Тише, ласточка болтлива", "Всех цветочков боле", "Пой, скачи, кружись, Параша!" и др.

Ф. Глинка писал песни и романсы, четко разграничивая эти жанры. Характерны его военные песни, гусарские, "Песнь бродяги", "Олонецкая песня". Романсы же этого поэта-романтика: "К Эльвире" (подражание французскому), "Восток краснеет" (перевод с французского), "Желанный гость, мой друг младой" и "Тоска больной Нины" - резко отличаются от песен. В них иной язык, стиль, иная мелодика, отсутствует нарочито русский национальный колорит, так характерный для песни.

Лирика Жуковского вся напевна, далека от национально-русского, глубоко личностна, и его песни и романсы очень схожи. Поэт боится затемнить открытые излияния чувств какими-либо внешними картинками быта, поэтому его произведения правильнее было бы назвать романсами.

\* \* \*

Создателями жанра "русской песни" еще при жизни были признаны поэты А.Ф. Мерзляков (1778-1830), Н.Г. Цыганов (1797-1831) и А.А. Дельвиг (1798-1831). Они писали песни в традициях фольклора, хорошо зная песню народную. Дельвиг и Цыганов известны как исполнители, причем Цыганов

во время актерских скитаний по стране даже собрал небольшой сборник народных песен (к сожалению, до нас не дошедший). У всех них, как вообще в литературных кругах того времени, сохранилось сложившееся еще в XVIII веке мнение о художественном превосходстве народной песни над литературной. И в то же время все трое, принадлежа к разным социальным кругам, изображали народного героя соответственно своим представлениям, степени талантливости и избранному методу освоения фольклорной лирики.

Говоря о Мерзлякове, вспомним, как оценивал его творчество Белинский в разные периоды своей критической деятельности. В "Литературных мечтаниях" критик восхищался "бессмертными" песнями Мерзлякова, находил в них "глубокое чувство", "неизмеримую тоску", сочувствие русскому народу и верное выражение в "поэтических звуках лирической стороны его жизни": в них "все безыскусственно и естественно!"<sup>8</sup>. Но в статье о Кольцове 1846 года, сопоставляя песни Мерзлякова с лирикой подлинно народного поэта, Белинский вынужден был уточнить свои прежние определения и формулировки: "... До Кольцова у нас не было художественных народных песен". Все же критик не отрицает в песнях Мерзлякова удачного подражания народным песням: "Мерзляков по крайней мере перенес в свои русские песни русскую грусть-тоску, русское гореванье, от которого щемит сердце и захватывает дух"<sup>9</sup>. Он выделил песню "Чернобровый, черноглазый" как произведение, где поэт "умел сохранить силу чувства и избежать будуарной сентиментальности романса". Но, как говорится в той же статье, "в целом его русские песни не что иное, как романсы, пропетые на русский народный мотив"<sup>10</sup>. Как видим, Белинский различал "русскую песню" и романс по социальному и национальному признаку, по эмоциональному строю и происхождению. В романсе он видит явление модное, привнесенное из чуждой культуры, сентиментально-искусственное, характерное для дворянского быта. Русская же песня, как считает он, требует искренности, простоты, естественности в содержании и форме, "безыскусственности", главное же, - верно-го изображения народной жизни и чувств героев.

Мерзляков использовал фольклор в своей работе по-разному. Иногда он (так же, как поэты XVIII века) заимствовал вступления из народных песен: "Чернобровый, черноглазый"<sup>11</sup>, "Ах, что ж ты, голубчик"<sup>12</sup>, "Вылетала бедна пташка на долину"<sup>13</sup>, "Я не думала ни о чем в свете тужить"<sup>14</sup>, "Ах, девица, красавица"<sup>15</sup>. В других случаях, опираясь на главный мотив определенного фольклорного текста, используя даже отдельные стихи из него, поэт создавал произведения новые по мысли и эмоциональному тону.

Песни Мерзлякова влились в русло движения народной песни к "беспримесному" лиризму и открытому выражению чувств, что наиболее отчетливо проявилось в любовном цикле. Эта тенденция усваивалась уже литературной песенной лирикой второй половины XVIII века. Однако песни Мерзлякова ближе к народным - и не только по языку и стилю или по сов-



падающим с фольклорными отдельным стихам, но, главное, по простоте и демократизму содержания. Известно, что Мерзляков был дружен с композитором Даниилом Кашиным, бывшим крепостным, и что он в своих народно-песенных вариациях использовал собранные им тексты<sup>16</sup>. Но при сопоставлении оказывается, что знакомство поэта с фольклорной лирикой было более обширным. Некоторые его вещи (например, "Ах, что же ты, голубчик") ближе к текстам сборников Львова-Прача, Трутовского, чем Кашина<sup>17</sup>, другие не находят аналогий в собраниях народных песен.

Обрабатывая народные тексты, Мерзляков стремился прежде всего усилить эмоциональную выразительность произведений. Это обычно увеличивало размер его стихотворений, но в то же время в них сокращалась сюжетно-событийная и живописно-бытовая часть. Народная песня "Ах, что ж ты, голубчик, невесел сидишь" построена по принципу психологического параллелизма; обе части, как и обычно в фольклорной лирике, конструктивно самостоятельны и обособлены. Голубчик плачет о голубке, которую убил боярский слуга. Молодец горюет о девице, которая накануне с ним сидела, "мед-пиво пила и речь говорила и руку дала", обещая выйти за него. А утром оказалось, что ее отдают замуж. Вариант Львова-Прача заканчивается такими словами:

*Ах, то-то мне тошно, что близко живет,  
Что близко живет, что двор обо двор,  
Что двор обо двор, забор об забор,  
Забор об забор, калитка на двор;  
По двору идет, как лебедь плывет,  
Что лебедь плывет, мое сердце рвет.*<sup>18</sup>

В подробно нарисованной обстановке скрыта характеристика чувства героя. Оно прорывается только под конец, как бы неожиданно.

В песне Мерзлякова, казалось бы, очень близкой к народной, все иначе. Открыто, как для обозрения, изображены чувства героя. Психологический параллелизм ломается, устраняется и разъединенность героев - условного и реального, "голубчика" и "молодца". "Молодец" обращается к "голубчику":

*Голубчик печальный,  
Не плачь, не тужи!  
Ты можешь в отраду  
Хотя умереть, -  
Мне должно для горя  
И жить и терпеть!*

*Голубка до смерти  
Твоею была;  
Мою же голубку  
Живую берут,  
Замуж отдают,  
Просватывают*<sup>19</sup>.

Итак, метод Мерзлякова прямо противоположен фольклорному. Народная песня рисует внутреннее состояние героя через окружающий его мир - у Мерзлякова только в намеках, как бы случайно прорывавшихся в лирических монологах, обозначаются жизненные обстоятельства, обусловившие страдания героев.

Некоторые песни Мерзлякова написаны без всякой опоры на конкретные тексты. Близость к фольклору в них сказывается в стиливых и композиционных приемах. Особенно часто прибегает он к уже упомянутому психологическому параллелизму. Сравнение душевного состояния героя с явлениями природы придает его переживаниям значение общих закономерностей. И это типично для песенного жанра. В то же время такие песни сближаются с романсом выражением глубоко личного субъективного чувства самого автора. Чаще всего это чувство одиночества, не характерное для народной песни. К группе песен, близких к романсу, относится и самая популярная из лирических вещей Мерзлякова "Среди долины ровныя".

Но есть у Мерзлякова тексты, прямо названные романсами: "В чем я виновен пред тобою", "Меня любила ты - я жизнью веселился", "Жестокою судьбою..." Они обладают всеми особенностями этого жанра и решительно отличаются от его "русских песен". Они автобиографичны, искренни в передаче душевных переживаний поэта, лишены поэтических средств фольклорной песни. Их художественное время только настоящее.

\* \* \*

А.А. Дельвиг писал свои "русские песни" спустя два десятилетия после Мерзлякова. Но их творчество разделяло не только время, но и социальная среда. Современники очень неодинаково отнеслись к "русским песням" Дельвига. Многие не находили в них народности. Полностью отрицал в этих произведениях национально-русское и подлинно народное содержание Белинский<sup>20</sup>. И дело не в том, что героиня песни "Соловей, мой соловей" носит "дорог жемчуг на груди" и "жар-колечко на руке", а молодец ходит "в шапке бархатной, соболями отороченной" ("Голова ль моя, головушка"), - Дельвиг ставил перед собой иные творческие задачи. Он хотел облагородить "русскую песню", ввести ее в салон на тех же правах, что арии и романсы. Поэтому он направил все свои усилия на совершенствование поэтической формы. В отличие от народных песен и "русских песен" Мерзлякова, Дельвиг в своих сочинениях стремится к изображению легких, изящных чувств, лишая их серьезности и глубины. По справедливому замечанию Розанова, в описаниях душевных переживаний его героев "встречается рассудочность, несвойственная ни устной песне, ни мерзляковской"<sup>21</sup>. Главной темой его песен является любовь, но в ее трактовке полностью отсутствует народная точка зрения.

Современники не одобрили чрезвычайную отделанность и прилаженность стиля "русских песен" Дельвига. Нарочитая упорядоченность фольклорных поэтических средств создавала впечатление неестественности, отсутствия той простоты, какая признавалась за "безыскусственность" в народной лирике. Показательно, что Кольцов, восхищавшийся поэзией Дель-

вига, не воспринял гладкости его стиля. Действительно, в некоторых вещах доведенная до виртуозности стилевая изощренность мешает восприятию содержания.

*Перелей в мое ты сердце  
Всю тоску-кручину,  
Перелей тоску-кручину  
Сладким поцелуем:  
Мы вдвоем тоску-кручину  
Легче растоскуем.*<sup>22</sup>

Весь отрывок построен на простых, буквальных повторениях фольклорного типа. Но с какой тщательной продуманностью они употреблены! Это мешает свободе и легкости восприятия, чего не терпит народная песня. Усложнена и вычурна метафора, также задерживающая понимание смысла песни и отвлекающая от него.

И.Н. Розанов детально проанализировал стилевые приемы, применяемые Дельвигом в "русских песнях". Он указал на исключительное разнообразие лирических повторений - буквальных, синонимических, полных и частичных, притом расположенных в разных местах стиха, типичных для фольклорной лирики, и особенно перекрестных, наиболее характерных для нее. Он показал, как мастерски овладел Дельвигом богатством композиционных средств народной песни, в том числе неожиданным переходом от одной формы изложения к другой, своеобразием внутреннего монолога, перемежающегося внезапно с авторской речью, и другими<sup>23</sup>. Но следует добавить, что многое очень важное в построении народной песни Дельвигом игнорировал, и в этом значительное отличие его "русских песен" от народных. Его герои находятся в иных отношениях к природе. Обычный для фольклора параллелизм, показывающий человека обособленно от природы, но живущего по единым с ней законам, Дельвигом или превращает в сравнение, или саму природу наделяет чувствами героя ("Ах ты, ночь ли, ноченька!", "Голова ль моя, головушка", "Скучно, девушки, весною жить одной"). Большинство песен Дельвига не имеет завершенности содержания, что обязательно для фольклорной лирики. Нет в них и обобщенных суждений, поскольку в них нет речи об общих закономерностях жизни.

Можно думать, что Б.В. Томашевский имел в виду отступление Дельвига от общих принципов фольклора, когда говорил, что он не разделял своих "русских песен" с романсами<sup>24</sup>. К тому же поэт предназначал те и другие для одного и того же репертуара. Но в жанровом отношении он их решительно различал. Его романсы "Прекрасный день, счастливый день", "Только узнал я тебя", "Не говори: любовь пройдет" и другие построены совершенно иначе, чем песни. В этих произведениях, полных искреннего глубокого чувства, поэтическая одаренность автора проявилась сполна. В

романсе "Прекрасный день, счастливый день" изображается ликующая весенняя природа, с которой сливаются чувства автора:

*Прекрасный день, счастливый день:  
И солнце и любовь!  
С нагих полей сбежала тень -  
Светлеет сердце вновь.  
Проснитесь, рощи и поля;  
Пусть жизнью все кипит:  
Она моя, она моя!  
Мне сердце говорит*<sup>25</sup>.

Только заключительный рефрен раскрывает озаренный счастьем мир героя, который готов оделить своею радостью все окружающее. Интонационно-мелодическое построение имеет все признаки романса - восхождение вплоть до апогея. Автор не связан здесь фольклорными традициями, он свободен и оригинален. Душевная открытость, ни чем не завуалированная субъективность определенного для данного момента авторского чувства - все это характерно для романса. Тонкое изящество своеобразной художественной отделки обрело здесь свою силу. Так же хороши и другие его романсы, отличающиеся всеми признаками данного жанра. Их поэтичность воспринимается не только в пении, но и в чтении, чего нельзя сказать о его "русских песнях".

Трудно согласиться с современным исследователем, что лирические переживания в песнях Дельвига "отличаются простотой и безыскусственностью, цельностью и свежестью". В них более последовательно, чем у предшественников Дельвига, выдерживается народно-поэтический колорит, в чем сказало свойственное ему как поэту чувство "стиля"<sup>26</sup>. Бесспорно, что таланту Дельвига присуще "чувство стиля". Но в "русских песнях" оно обернулось стилизаторством.

\* \* \*

Н.Г. Цыганов - поэт совсем другого круга, чем Мерзляков и Дельвиг. Он был типичным представителем театральной богемы. Сначала он играл в провинциальных театрах, затем в Малом театре в Москве и был неплохим комическим актером. Но известность он получил благодаря своим песням. Точнее говоря, не он, а его песни были широко популярны во всех слоях общества при его жизни и позже, причем часто даже без имени автора. Вызвал его из забвения и ввел в научный оборот спустя сто лет после первой публикации его лирики И.Н. Розанов. Он собрал тексты песен Цыганова, поместив в сборнике 1936 года, и сопроводил их серьезной статьей<sup>27</sup>. В результате тщательного анализа творчества поэта Розанов пришел к выводу, что как мастер "русской песни" Цыганов "по своим настроениям и симпа-

тиям был левее других" <sup>28</sup>. Действительно, этот поэт-разночинец, выходец из семьи крепостного вольноотпущенника, был много демократичнее Дельвига и гораздо ближе к народу, чем многие поэты его времени, писавшие песни в "простонародном духе". Его песенное творчество влилось в общий поток литературно-песенной лирики 30-х годов, но отличалось значительной самобытностью. По методу работы в традициях фольклора он шел не от формы народной песни, а от содержания, то есть прямо противоположным путем, чем Дельвиг.

Песенное творчество Цыганова разнообразно по тематике. У него много произведений мужской лирики, отличающейся более широкой общественной проблематикой, чем семейные и любовные женские песни. Он знал лучше других песенное творчество народа, и не по печатным сборникам, а в живом исполнении. В его стихотворениях связь с фольклорными традициями заявлялась как бы в обнаженном виде. Большинство его песен начиналось с широко известных народно-песенных зачинов. Он нередко сохранял ведущий поэтический образ народного текста, а также самую тему. И все же он всегда был вполне самостоятелен в сюжетном построении и эмоциональной настроенности своих лирических вещей. Продолжая и развивая тему народа, он создавал нечто вроде нового варианта или особой версии, где отчетливо звучало авторское мироощущение. Близость к фольклору угадывалась в ритме - двойном амфибрахиях, очень напевном, звучащем как народный ладовый размер, только более упорядоченный.

В солдатских песнях обычен образ сокола, вылетающего из теплого гнезда <sup>29</sup>. Цыганов сохраняет этот образ в песне сходного тематического цикла "Ах, не пташечка, не ясен сокол, со тепла гнезда солетает". Также с народного зачина начинается его песня "Не кукушечка во сыром бору жалобнехонько вскуковала". Но сюжет у него сложнее: говорится не только о молодце, которого забривают в солдаты, где он и погибает, но и о судьбе его овдовевшей жены. В народной песне молодец горюет о своей солдатской доле, о том, что не будет у него молодой жены <sup>30</sup>. У Цыганова все трагичней, безнадежней, все сложнее по содержанию и по композиции:

*Ясну соколу быть поиману,  
Обескрылену,  
Во неволе...  
Добру молодцу быть в солдатушках  
Обезглавлену  
В ратном поле.*

*А кукушечке во сыром бору  
По чужим гнездам  
Куковати...  
А молодцушке во слободушке  
По чужим углам  
Воздыхати <sup>31</sup>.*

Еще более сгущена драматическая ситуация в его песне "Ахти! беда-неволюшка". В ней соединены два мотива из разных песен: из хороводной игровой о девичьей воле и неволе после замужества и из мужской песни о муже-разбойнике, вернувшемся с ночного грабежа <sup>32</sup>. И опять усиливается

до предела трагизм. Так же развито и изменено содержание в песнях "Я посею, молоденька, цветиков маленько"<sup>33</sup> и "Не сиди, мой друг, поздно вечером"<sup>34</sup>.

В других же случаях, наоборот, он сокращает повествование, исключая всю событийность, но усиливая эмоционально-психологическую сторону. В народной песне "Жаворонок размолоденький" герой в тюрьме; он жалуется и просит в письме родных его выкупить. Но они отказываются<sup>35</sup>. У Цыганова вся песня состоит из грустных сетований героя о потерянном счастье ("Жавороночек на проталинке"). Самая трагичная из песен Цыганова "Ах, спасибо же тебе, синему кувшину". В народном тексте герой пытается забыться в горе после смерти жены и прибегает к "синему кувшину"; он обещает детям привести другую мать, но дети плачут<sup>36</sup>. В песне Цыганова герой-сирота ищет забвенья только в вине, в "синем кувшине"<sup>37</sup>. Отталкиваясь от народных образов, строит свои сюжеты Цыганов и во многих других произведениях: в песне о дорожке, заросшей ельничком и березничком, словно могилы "безродных, бездольных на чужбине"<sup>38</sup>, в песне "Ах, ты, ночка, моя ноченька"<sup>39</sup> и т.д. В некоторых случаях он создает произведения целиком на собственном образном материале, но тонкое чувство фольклорного стиля и отличное знание народной жизни ставит их в ряд подлинно народных. Лучшее из них - широко известная до настоящего времени песня "Не шей ты мне, матушка, красный сарафан"<sup>40</sup>.

В песнях Мерзлякова всегда слышен автор, даже тогда, когда в них рассказывается о судьбе крестьянской девушки. Как отмечали все исследователи, содержание его лирики пронизано авторским чувством одиночества. В русских же песнях Дельвига голос автора не заметен, что существенно отличает их от его же романсов. В творчестве Цыганова скорбный голос поэта сопровождает лирических героев всех песен. Если в песнях Мерзлякова можно заметить налет некоторой сентиментальности, хотя без всякой слезливости, то в песнях Цыганова звучит безысходный трагизм и даже отчаяние. Конечно, в этой настроенности проступает душевное состояние самого автора - обездоленного человека, мелкого актера, умершего в нищете. Однако дело не только в субъективном чувстве. Драматична в его песнях сама обстановка, окружающая народных героев. Отразились ли здесь общественные настроения, вызванные последекабристским политическим гнетом, или глубоко понятое автором народное горе - трудно сказать. Возможно, и то и другое.

Мерзляков и Дельвиг не смешивали свои "русские песни" с романсами. Но в отдельных песнях Мерзлякова так сильно звучало субъективное авторское чувство ("Среди долины ровныя"), что они приобретали значительное сходство с романсом. Сказывалась, как уже говорилось, общая направленность песенной лирики того времени, в том числе народной, к открытому выражению эмоций. В песнях Цыганова эта тенденция проявилась

еще отчетливее. "Чистый лиризм" у него органично сочетается с традиционным методом фольклорных песен - раскрытием душевных состояний через внешний мир предметов и явлений природы. И в этом отношении он лучше других отразил процесс сближения фольклорной лирики с литературой, начавшийся с конца XVIII века. Его в большей мере, чем других, следует признать предшественником Кольцова, достигшего громадного успеха не только в силу особой личной одаренности, но и благодаря лучшему знанию народной жизни и народной поэзии. Но и он не прошел мимо романсовых форм, создав такие великолепные образцы романса, как "Обойми, поцелуй", "На заре туманной юности" и другие, в которых сумел сочетать специфические черты этого жанра с народно-песенными традициями.

"Русская песня" и бытовой романс, хорошо различимые в литературе 30-х годов XIX века, впоследствии потеряли свою определенность и распались на многие разнообразные формы.

## **О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ ПЕСЕННОЙ ЛИРИКИ КОЛЬЦОВА**

"... До Кольцова у нас не было художественных народных песен, хотя многие русские поэты и пробовали свои силы в этом роде...", - говорил В.Г. Белинский<sup>1</sup>. Полное согласие с мнением критика выразил Н.Г. Чернышевский, процитировав основную часть его статьи о Кольцове в своей рецензии на новое издание стихотворений поэта<sup>2</sup>. Высокую оценку лирике Кольцова дал М.Е. Салтыков-Щедрин, назвав его талант могучим<sup>3</sup>. И поколебать эти суждения не смогли ни вульгарные социологизаторы, ни те фольклористы, которые хотели найти в песнях Кольцова точные копии народных песен.

Противопоставляя песни Кольцова "русским песням" А.Ф. Мерзлякова и особенно А.А. Дельвига, Белинский называет их произведения романсами. Романс же с его точки зрения - явление чужеродное, не национальное. Еще в "Литературных мечтаниях" он сожалел о том, что в высших кругах давно стали забываться национальные песни. "Простите и вы, заунывные русские песни... не ворковать уж нашим красавицам голубками, не заливатьея соловьем... Нет! Пошли арии и романсы с выводом верхних ноток:

... бог мой!  
Приди в чертог ко мне златой!.. " 4

И позже, в статье "Разделение поэзии на роды и виды", он признал романс, как и балладу, занесенным с Запада жанром средневековой поэзии, указав, что "романс отличается от баллады решительным преобладанием лирического элемента над эпическим, а вследствие этого и гораздо меньшим объемом"<sup>5</sup>.

Слово "романс" Белинский обычно сопровождает уничижительными эпитетами: "сентиментально-мещанский" или "с будуарной сентиментальностью". Неодобрительно отзываясь о "русских песнях" Дельвига, он называет их романсами. "... Это уже решительные романсы, в которых русского - одни слова. Это чистая подделка...", - говорит критик, сравнивая песни Кольцова с так называемыми "русскими песнями" Дельвига<sup>6</sup>.

Известно, что Кольцову нравились "русские песни" Дельвига. Этот жанр, зарождавшийся еще в конце XVIII века, получил законченное оформление в начале XIX века у Мерзлякова, Цыганова и Дельвига. Чаще всего он разрабатывал сугубо интимные и особенно любовные темы. Авторы "русских песен" добивались связи с фольклорной лирикой разными средствами. Мерзляков и Цыганов придавали своим "песням" на народные темы заимствованные из народных песен зачины, называли героев красной девицей и добрым молодцем. "Русские песни" Дельвига были стилизованы под народные с помощью композиции, стиля и языка, не сохраняя ничего народного в содержании. Для них характерны ритмико-синтаксические параллелизмы, смысловая рифма, то есть синонимические, а не звуковые соответствия конечных слов; отсюда - белый стих. Все эти действительно фольклорные приемы были так строго регламентированы и механически повторены, что никак не походили на структуру и стиль народной песни, не терпящей точности и последовательности в расположении избранных средств поэтики. Она гораздо свободнее, "безыскусственной". "Русские песни" Дельвига не производили впечатления народных и справедливо критиковались современниками.

Совершенно иного содержания, иной конструкции, а также иные по языку и стилю романсы этих поэтов: достаточно сопоставить с "русскими песнями" такие вещи Дельвига, как "Прекрасный день, счастливый день!", "Не говори: любовь пройдет" и "Только узнал я тебя". Глубоко личностные, интимные, субъективные чувства кажутся высказанными в едином порыве, в напряженно страстной торопливости, без повторений и задерживающих движение эмоций параллельных сопоставлений. Романс передает субъективные чувства автора, а не объективированного лирического героя.

Какова же связь Кольцова с народными песнями?

Кольцов интересовался изданиями народной поэзии и, можно думать, был знаком с некоторыми из них. Он писал Белинскому, что восхищен его крити-



кой "Древних стихотворений Кирши Данилова" <sup>7</sup>, просил А.А. Краевского помочь выписать для него несколько книг, в том числе "Сказания русского народа" Сахарова <sup>8</sup>. Но главные впечатления и сведения о народной песне он получал при личном знакомстве с исполнителями. У Кольцова были приятели "среди рабочих скотобоен, салотопенных заводов, суконщиков, ремесленников и крестьян", с которыми ему приходилось общаться по прасольским делам; "встречаясь с ними, он любил слушать их рассказы и песни" <sup>9</sup>. Он часто останавливался в деревнях, участвовал в праздничных играх и хороводах. Кроме того, Кольцов слышал прекрасное исполнение народных песен от любителей из круга интеллигенции, был знаком с художником (из крестьян) К.А. Горбуновым, известным знатоком и любителем народного пения и прекрасным певцом <sup>10</sup>.

Особый интерес представляют для нас собственные записи народных песен, сделанные Кольцовым. Они свидетельствуют о среде, в которой были сделаны, и о репертуаре конца 30-х - начала 40-х годов в Воронежском крае. Сам поэт тонко понимал связь народного творчества с переживаниями и настроениями народа. Так, в год неурожая он писал Белинскому о том, что песни потеряли "разгульную энергию, силу и могучесть". Есть основание полагать, что Кольцов записывал песни от молодежи, и прежде всего от молодых парней, и притом не только от крестьян. Сам он так говорил об обстоятельствах, при которых делал записи: "С этими людьми, ребятами, сначала надобно сидеть, балясничать, потом поить их водкой и пить с ними самому зачеред; потом начать самому им пропеть песни две. А я петь большой мастак!" <sup>11</sup>. Понятно, что в подобных условиях ему приходилось немало слушать песен "беспутных", как он писал о том Краевскому. Но среди них интересны были сатирические песни, веселые шуточные, плясовые и такого же характера хороводные игровые песни.

Песенные записи поэта не могут вызвать сомнений в их подлинности. Но песни его сборника в части необрядовой лирики принадлежат к поздней стадии развития: в них много контаминаций и искажений. В народных песнях, особенно необрядовых любовных, уже в конце XVIII века стали заметны значительные изменения. Они объяснялись влиянием лирики литературной, особенно романсов. Нередко в фольклор попадали и чисто книжные произведения, которые в процессе бытования в народе фольклоризовались. И все-таки их поэтика сохраняла романсные черты <sup>12</sup>.

Что же представляет собою песенная поэзия Кольцова?

В творчестве Кольцова можно выделить два ведущих жанрово-тематических цикла: 1) стихотворения о труде и быте крестьян и 2) интимная лирика главным образом любовного содержания. В 1830 году поэт пишет "Сельскую пирушку". С этого произведения начинаются те художественные открытия, которые принесли ему наибольшую славу и признание. Ю.В. Стенник, автор исследования о фольклоризме творчества Кольцова, говорит, что с

"Сельской пирушки" начинается новый этап поэтической деятельности Кольцова, отказ от подражаний и ученичества. Поводом же к самостоятельному творчеству послужило знакомство со стихотворными опытами крестьянского поэта Ф. Слепушкина. Но это знакомство оказалось не примером для подражания, а отталкиванием подлинно народного таланта от литературных заявок поэта-самоучки.

Особого успеха, по мысли Стенника, Кольцов добивается потому, что, следуя народной традиции, он "ориентируется не на лирическую песню, но скорее на жанры эпического ряда". В стихотворениях "Сельская пирушка", "Урожай" (1835) автор находит "эпическую величавость манеры сказителя" в описании крестьянского праздника и эпический размах в картине сельского труда, а также мысль "о значительности, своеобразном величии повседневной тяжелой работы крестьянина". Действительно, нельзя отрицать того, что Кольцов поэтизирует труд и отдых трудового народа и делает это талантливо, что в "Сельской пирушке" много описательности и в этом смысле эпического. Но все же не традиции эпоса лежат в основе этих произведений. Ссылка на фольклорные средства стиля не может служить доказательством: повторения, троичность одинаковых поэтических формул, образ битвы-грозы - все это далеко не эпические приемы, они в большей мере присущи поэтике народной лирической песни. А зачин в песне "Урожай", где действиям сил человека предшествуют действия стихийных сил природы"<sup>13</sup>, типичен не для народного эпоса, а исключительно для лирики. К тому же в народной лирической песне живые, действенные силы природы не просто предшествуют действиям человека. Они существуют рядом с человеком и как бы независимо. Кольцов в стихотворении "Урожай" рисует природу и человека взаимосвязанными и взаимозависимыми. В изображении природы он субъективнее и лиричнее. Он не просто описывает грозу, а передает впечатление крестьянина-труженика от живительной, радостной летней грозы, так необходимой для урожая. Характерны в этом стихотворении анафоры, нагнетающие эмоциональность:

*Ополчилась  
И расширилась,  
И ударила,  
И пролилась...*

Кольцов опирается не на традиции эпоса, а на поэтику народной лирики, но остается вполне самостоятельным. Главное же, что следует подчеркнуть: в его творчестве явно нарастает лиризм, это заметно в стихотворениях данного тематического цикла. Чем дальше, тем больше Кольцов стремится к повествованию от первого лица, рассказывая в своих произведениях не столько о событиях, сколько о размышлениях лирических героев - сельских тружеников. Это нельзя не заметить в "Песне пахаря" (1831), "Не

шумы ты, рожь" (1834), "Косаре" (1836), "Раздумье селянина" (1837), обеих песнях Лихача Кудрявича (1837), "Что ты спишь, мужичок?.." (1839) и др. Язык и стиль всех этих произведений никак не соответствует гораздо более спокойному, деловому языку исторического эпоса.

Усиление лиризма легко проследить, сопоставив два стихотворения с одним и тем же героем: "Размышление поселянина" (1832) и "Раздумье селянина" (1837). Они неодинаковы по художественному уровню, но дело не в этом. Первое гораздо эпичнее, оно передает почти прозаический рассказ о предстоящих трудах крестьянина и возможном достижении благополучия, второе - чистая лирика, горькая и глубоко прочувствованная. Здесь Кольцов обрел свой язык и соответствие своему лирическому таланту.

Поэт отлично знал народ, знал, по словам Белинского, "прозу и поэзию его жизни"; он "не для красного словца, не воображением, не мечтою, а душою, сердцем, кровью любил русскую природу и все хорошее и прекрасное, что, как зародыш, как возможность, живет в натуре русского селянина"<sup>14</sup>. Слитность самой жизни Кольцова с трудом, обычаями и представлениями народа определили своеобразие его творчества, сформировали особенности его характера: "...способность бешено предаваться и печали и веселию и вместо того, чтобы падать под бременем самого отчаяния, способность находить в нем какое-то буйное, удалое, размашистое упоение...". Цитируя стихотворение "Путь", Белинский подчеркнул особую жажду воли, выраженную в поэзии Кольцова:

*"Чтоб порой пред бедой  
За себя постоять;  
Под грозой роковой  
Назад шагу не дать;  
И чтоб с горем, в пиру,  
Быть с веселым лицом;  
На погибель идти -  
Песни петь соловьем.*

Нет, в том не могло не быть такой воли, кто в столь мощных образах мог выразить свою тоску по такой воле..."<sup>15</sup>.

Кольцов передал настроение народа дореформенного времени: смутный порыв к воле, жажду признания чувства собственного достоинства, что сказывалось и в выступлениях против помещичьего гнета, и в песнях, изливавших заветные думы народа. В стихотворениях о праздниках и буднях крестьян, об их труде Кольцов выразил страстную жажду радостной и благодостной свободной деятельности. Песни о крестьянском горе и нужде ("Горькая доля" (1837); "Вторая песня Лихача Кудрявича" (1837); "Доля бедняка" (1841)) - это уже не только лирика, но глубокая драма человека, попавшего в беду и потерявшего почет и уважение у благоденствующей верхушки общины.

*К старикам на сходку  
Выйти приневолят, -  
Старые лаптишки  
Без онуч обуешь;*

*Кафтанишка рваный  
На плечи натянешь;  
Бороду вскосматишь,  
Шапку нахлобучишь...*

*Тихомолком станешь  
За чужие плечи... ("Вторая песня Лихача Кудрявича")*

Все эти стихотворения написаны в жанре песни, к тому же в традициях народно-песенной поэтики. Короткая стиховая строка, четверостишные куплеты, как в русских песнях, небольшой объем, главное же - обобщенность содержания - все это роднит и "Горькую долю", и "Долю бедняка", и другие песни с фольклорной поэтикой, но не с эпосом, а с лирикой.

В интимной лирике Кольцова еще больше напевности. Очень многие произведения он и называет русскими песнями. Но у него нет прямых заимствований из фольклора, как у Мерзлякова и Цыганова, тем более он избегает стилизаций, в отличие от Дельвига. Вместе с тем он не отказывается от принятых в народной лирике принципов поэтики, хотя и пользуется ее средствами не систематически, подчиняя их собственному авторскому стилю.

Произведения, названные Кольцовым песнями, почти всегда написаны коротким пятисложным стихом с одним ударением в середине, что образует двойной амфибрахий. Это очень своеобразный, напевный размер, известный как "кольцовский стих". По мелодичности он сходен с народным. В нем свободно варьируют окончания, которые могут быть гипердактилическими, или дактилическими, или женскими, или, наконец, мужскими с ударением на последнем слоге. Но и в гипердактилическом окончании может быть приглушенное ударение на конце. В стихах с такими разными окончаниями свободно перемежаются парные комбинации:

*Ты не пой, соловей,  
Под моим окном;  
Улети в леса,  
Моей родины!*

У Кольцова раз избранный размер последовательно используется на протяжении всего стихотворения. В народном же стихе количество неударных может свободно изменяться. Кроме того, народная песня не употребляет перекрестной рифмы.

Особенно разнообразна и оригинальна рифмовка его песен. Он пользуется преимущественно белым стихом, перемежая его разной по звучанию рифмой. Еще Белинский обратил внимание на его "полурифмы" вместо рифмы, "а час-

то и совершенное отсутствие рифмы, как созвучия слова, но взамен всегда рифма смысла или целого предложения, целой соответственной фразы, - все это приближает размер песен Кольцова к размеру народных песен" <sup>16</sup>.

Смысловую рифму Белинский считал специальной принадлежностью народно-песенного стиха. "... В русской народной поэзии, - пишет он, - большую роль играет рифма не слов, а смысла: русский человек не гоняется за рифмою - он полагает ее не в созвучии, а в кадансе, и полубогатые рифмы как бы предпочитает богатым; но настоящая его рифма есть - рифма смысла: мы разумеем под этим словом двойственность стихов, из которых второй рифмуется с первым по смыслу". Отсюда частые повторения, "отсюда же и эти отрицательные подобия, которыми, так сказать, оттеняется настоящий предмет речи..." <sup>17</sup>. Критик, несомненно, имеет в виду ритмико-синтаксические параллельные конструкции синонимического содержания, составляющие важнейший принцип стиховой организации фольклорной лирики.

Конечные рифмы Кольцов сочетает с внутренними и начальными, к тому же то полными, то приблизительными, то морфологическими, то смысловыми. В этом отношении его песни производят впечатление такой же свободной организованности, как и народные. Свободен Кольцов и в структуре языковой ткани своих стихотворений. Наибольшей народности языка, но без диалектизмов, он добивается в песнях чисто крестьянской тематики. В песнях же интимного содержания он только вкрапливает народные или фольклорно-песенные, чаще же просторечные элементы в литературную основу. Главное же, что сохраняет он из наиболее типичного для песенного жанра, - это обобщенность содержания, итоговые, пословичного типа фразеологизмы, заключающие обычно размышления лирического героя.

*Но, увы, нет дорог  
К невозвратному!  
Никогда не взойдет  
Солнце с запада!* ("Песня старика")

Из ранних вещей наиболее типична его песня "Кольцо" (1830). Она состоит из семи четверостиший; три первых построены по принципу ритмико-синтаксического параллелизма синонимического характера. Каждая строфа замкнута в себе по содержанию и по движению мелодии. Героиня обращается с заклинанием и гаданием к кольцу, подаренному милым другом, и приходит к безутешному итогу. Последняя строфа - обобщение всего содержания, что характерно для песенной композиции. Но народно-песенная лексика и словосочетания: "свечу воска ярова", "друга милова", "горьким горем", а также сама тема гадания перемежаются типично романскими чертами: и "роковой огонь", и трагический конец с "вечную памятью", и все содержание, грустно-тревожное, настороженно-неопределенное по настроению.

В лирике любовной Кольцов не ограничивался жанром песни. Он явно стремился к форме романса, хотя этим словом свои произведения никогда не обозначал. Но некоторые современники называли его тексты романсами, когда слышали их в музыкальном исполнении<sup>18</sup>. В раннюю пору творчества он написал два стихотворения под одним и тем же заголовком "Исступление" - 1829 и 1832 гг. и, как видно, основательно работал над этой "песней", пытаясь добиться наибольшей выразительности в изображении душевного состояния и завершенности композиции. Во втором стихотворении он отказался от куплетного построения, отбросил мещанского характера фразеологизмы: "лилейная грудь", "объятья любви", "прелестные очи" и т.д., сжал текст до 12 стихов вместо 28. И все-таки стихотворение 1832 года не вышло за рамки того жанра, какой обычно назывался "жестоким романсом". Все в нем в этом смысле типично: и выражение безудержных страстей, и лексика, и образы, и словосочетания: "усыпленный сладострастьем", "духи неба" и т.п.

Стихотворение 1835 года "Глаза" с подзаголовком "Русская песня" также сохранило все признаки мещанского романса:

*Загоритесь, глаза!  
И огнем неземным  
Сердце жгите мое!  
Мучьте жаждой любви!*

Наигранные страсти и экспрессивный стиль, а главное, отсутствие простоты - все выдает городской мещанский романс. Недаром он вошел в репертуар цыган<sup>19</sup>.

Белинский все произведения Кольцова, кроме "дум", именовал песнями. Современные исследователи называют лирические его вещи любовной тематики "романсами", хотя строгой разграниченности между "песнями" и "русскими песнями" у самого Кольцова обнаружить почти невозможно, а название "романс" он просто не употребляет<sup>20</sup>.

Важно другое. Во всех его произведениях, в том числе и любовных, сохраняется типично кольцовская "энергия лиризма", отмеченная Чернышевским. И по этому признаку его стихотворения не спутаешь ни с чьими другими.

Кольцову было известно по собственным записям, что народная песня тяготеет к новым формам и новым способам выражения личных переживаний. Но он шел в любовной лирике своим путем. Поэт не ограничивал себя жанром песни и фольклорными традициями. Он все больше отступал от старинных принципов народной песенности, хотя и сохранял иногда ее элементы в композиции и стиле: четырехстишные строфы-куплеты, излюбленный "кольцовский" песенный размер, даже народно-просторечные и изредка народно-песенные фразеологизмы "пушай", "слезы горькие", "белый

свет", "путь-дорога", а также обобщенные суждения в заключительных стихах: "Не расти траве после осени: Не цвести цветам зимой по снегу" и др. И все-таки романсная форма в его лирике начинает явно преобладать. Нередко его русские песни излагаются от лица женщины (лирического героя). Но это не лишает их глубины непосредственного чувства, искренности. Эти произведения не менее субъективно-личностны в своем лиризме, чем песни от лица самого поэта: "Так и рвется душа..." (1840), "Я любила его..." (1841), "Не скажу никому..." (1840). Узкий мир двух влюбленных, точнее "двух сердец", казалось бы, замкнут в этой обособленности и ограниченности жизнью чувств. Но как каждое талантливое лирическое произведение, эти песни по-своему типичны, только не в чертах внешней среды, быта или природы, а в передаче психологического переживания.

В работе над романсной формой Кольцов отступал от песенных принципов и не называл свои лучшие в этом плане произведения ни песней, ни русской песней. Вспомним стихотворения "Последний поцелуй" (1838), "Разлука" (1840), ставшие прекрасными романсами русской музыкальной классики. "Последний поцелуй" не имеет куплетного деления. Стихотворение "Разлука" отличается от песни своеобразным ритмом, в нем как бы слиты два двойных амфибрахия.

*На заре туманной юности  
Всей душой любил я милую;  
Был у ней в глазах небесный свет,  
На лице горел любви огонь.*

Главное же, в этих стихотворениях типично романсовое движение мысли, эмоции и интонационного звучания - со все большим нарастанием. Романсная форма не нарушает народности. И дело не только в языке - удачном сочетании просторечий и народно-песенных элементов с литературной основой ткани языка ("разрядись", "уберись", парные синонимы: "не тоскуй, не горюй", "дуброва-мать зеленая", "занялся дух - слово замерло"). Народность этих песен заключена в чистоте, открытости простых и ясных чувств героев, в неподдельной естественности и искренности. В стихотворении "Разлука" героиня названа "милой": "Всей душой любил я милую..."; "Прости, милая!" И это не определение (прилагательное), а народное обращение к возлюбленной, заменяющее собственное имя.

В противоположность песенной структуре романсы Кольцова не только не имеют закругленной композиции, но как бы обрывают содержание на самом высоком моменте эмоционального напряжения. Внешне это обозначается многоточием - "Разлука", "Русская песня" ("Не скажу никому..."). Стихотворение "Последний поцелуй" кончается повторением слегка измененных первых стихов, но не образует смыслового кольца, так как движение эмоции прерывается на самой высокой ноте и то как бы только временно, а не окончательно.

Русские песни Кольцова преодолели многие недостатки русских песен Цыганова, Мерзлякова, Дельвига, а также малоизвестных поэтов. Они подлинно народны без подражаний и выразительны в своем качестве романсной лирики. И в этом отношении они отвечали запросам широких масс начала XIX века.

Среди поздних произведений Кольцова привлекают внимание остродраматические: "Хуторок" (1839), "Ночь" (1840) и "Песня" ("Что он ходит за мной..." (1842)). "Хуторок" - явная баллада, на таких правах она и вошла в народный репертуар. "Ночь" сложнее в жанровом отношении: эта вещь близка и к балладе, и к романсу. Все же скорее это романс, притом "жестокый романс", но талантливый, без обычных пороков этого жанра. От баллады его отличает большой психологизм. Главное в его содержании - изложение драмы самими потрясенными героями, ее участниками, переживание чувства ужаса. То же проникновение в психологическое состояние героини отличает и песню "Что он ходит за мной...", которую следует назвать типичным городским романсом, или мещанским романсом только без осуждающей характеристики слова "мещанский". Все эти произведения очень напевны. Они построены из обычных для поэта четырехстишных куплетов с кольцовским певучим стихом и легко укладываются в простой музыкальный рисунок.



## ПЕСНЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕРНЫШЕВСКОГО

В автобиографии, которую Чернышевский назвал отчетом о впечатлениях, оставленных в нем "гражданственной и всякою тому подобною стороною... обстановки" <sup>1</sup>, он не без юмора сравнивает свою семью с государством. "В нашем государстве, имевшем... пять человек полноправных граждан <...> были следующие сословия: 1) помещики - сословие, соответствующее потомственному дворянству русского законодательства, - мой дядюшка и по нем моя тетушка; 2) духовенство - моя бабушка, мои батюшка и матушка". И дальше он добавляет: "сословие... не имеющее никакой движимой собственности кроме платья, - мои батюшка и дядюшка" (I, 669).

Действительно, семья Чернышевских не только по имущественному, но и по правовому состоянию не отличалась от разночинной интеллигенции. Притом в большей мере, чем семья Пыпиных ("дядюшка и тетушка"). Разночинный характер семьи Чернышевских сказывался и во взаимоотношениях с окружающими, особенно с местным дворянством, и в собственном бытовом укладе жизни. Материальное существование было для семьи полно забот и деятельности. Родные, - говорит Чернышевский, - "были люди обыденной жизни, настолько придирчивой к ним своими самыми не пышными требованиями, что они никак не могли ... отбиться от нее" (I, 680). "А были они - все пятеро - люди честные... И, вырастая среди них, я привык видеть людей, поступающих, говорящих, думающих сообразно с действительною жизнью. Такой продолжительный, непрерывный, близкий пример в такое время, как детство... не мог не помогать очень много и много мне, когда пришла мне пора теоретически разбирать, что правда и что ложь, что добро и что зло" (I, 680-681). "Простой человеческий взгляд на каждый отдельный факт жизни господствовал в этой семье. Мои старшие были люди в здравом уме" (I, 684). Чернышевский постоянно указывает, что старшие в семье всегда были в работе. Мать и тетка много шили. Отец же много времени проводил в кабинете, выполняя обязанности по консистории. Здоровая трудовая обстановка окружала и воспитывала будущего революционного деятеля. Но, пожалуй, главной воздействующей на его формирование силой, взрастившей его с самого детства, были книги. "Я сделался библиофагом, пожирателем книг, очень рано", - говорит он (I, 632).

А.П. Скафтымов так характеризует русскую разночинную среду 30-40-х годов: "Мировоззрение Чернышевского формировалось в такую пору, когда образованные разночинцы становились уже большой силой, сознательно противопоставляющей себя чужим нравам и вкусам дворянской интеллигенции... Вся атмосфера быта разночинцев проникалась трезвым чувством действительности и практической целесообразности" <sup>2</sup>. Следует добавить, что различие между разночинной и дворянской интеллигенцией

обнаруживалось и в том, что первая слагалась на почве типично городской культуры и не была связана с деревней. Для второй деревенская среда была привычной, знакомой и родной.

Нас специально интересует та сторона общественно-бытовой обстановки, какая должна была и могла оказать влияние на формирование эстетических вкусов и взглядов крупнейшего основоположника революционно-демократической теории искусства. Точнее говоря, важно уяснить, какие впечатления мог вынести Чернышевский в детские и юношеские годы от песенного искусства, так привлекающего обычно человека в молодости, и, в частности, какие впечатления и эмоции могла вызвать в нем народная песня, составившая впоследствии, как известно, особую проблему в его эстетической теории.

\* \* \*

В семье Чернышевских, их родственников и знакомых были известны главным образом романсы литературного происхождения, широко бытовавшие с конца XVIII века в городской среде, но начинавшие проникать и в деревню: "Стонет сизый голубочек" И. Дмитриева, "Среди долины ровныя" А. Мерзлякова<sup>3</sup>, а также чувствительные песенки мало известных и забытых поэтов: "Ты душа ль моя, красна, девица", "Черный цвет", "Взвейся выше, понесися, сизокрылый голубок"<sup>4</sup> и другие. К последней, принадлежащей неизвестному поэту XVIII века, давалось в песеннике примечание: "По приятности своего голоса во всеобщем употреблении". Об этих песенках Чернышевский говорит, что им выпало "счастье незаслуженное". "Скажите, например, за что все чувствительные сердца в старинные годы выбирали для аккомпанемента своих вздохов непременно или:

*Стонет сизый голубочек,  
Стонет он и день и ночь...*

или:

*Взвейся выше, понесися,  
Сизокрылый голубок...*

между тем, как <...> были сотни других песенок <...> гораздо лучше написанных?" (III, 661). В романе "Что делать?" исполнение сентиментального романса "Стонет сизый голубочек" вызвало общий смех. Чернышевский упоминает и другие литературные романсы: "Сладко пел душа соловушка". Он говорит о том, что девушки поют "Черную шаль" Пушкина (II, 325; VII, 433). В романе "Что делать?" цитирует песни и романсы Кольцова, Лермонтова, Некрасова.

Чернышевский любил петь. Судя по дневниковым записям, он нередко пел в одиночестве. Иногда при этом приходил в такое волнение, что начинал плакать. Чаще всего он напевал песенки Маргариты из "Фауста" Гете и

его же "Mailied" ("Майская песня") (I, 103, 389, 442, 546 и 90, 187, 465). По-видимому, он знал только поэтический текст, но не воспроизводил известную мелодию, а импровизировал напев по-своему. Иногда он так и говорит, что пел не песни, а стихи. Интересна подробная запись о том, как он ехал в Петербург и вспоминал своих знакомых (Клиентовских), одна из которых писала стихи. "Всю дорогу я читал и напевал стихи Ант. Григорьевны, лучшие, - "Там, где вишня моя" и т.д., которые, мне кажется, в самом деле замечательны, и я плакал каждый раз, как читал их. В самом деле, страшное дело для живого существа, желающего жизни и любви, чувствовать, что умираешь, присужденная к смерти, не испытавши ни жизни, ни любви, - и эту песню все напевал я про себя, когда мы подъезжали к Петербургу" (I, 389. Запись 1850 г.).

Стихи в сознании Чернышевского звучали как песни. Но о мелодии он никогда не упоминает, - он пел, по-видимому, так, как вздумается. Он считал, что стихи и читать надо нараспев. В ссылке на прогулке он пел греческие гекзаметры <sup>5</sup>. В дневниковой записи конца августа 1848 года он перечисляет, что пел в одиночестве для себя: "лег на диван и стал петь, сначала: "Ай, вдоль по улице молодчик идет", сколько знаю, "Ах, как пошел наш молодец", хотел "Сени", после, когда кончу, но запелось уже по-немецки *Wie herrlich leuchtet*, после песни Маргариты, при которых я постоянно думал о В.П. и Над. Ег. - ее положение довольно трудно, как и Маргариты; наружного сходства никакого, внутреннее я нахожу, их я перемешивал, все думал о ней; Шиллеровской Теклы *Der Eichwald brauset...* Когда пел эти песни, постепенно расчувствовался так, что стали катиться слезы. Так провел я с полчаса или более, лежал на диване, раскинувшись на спине и поя, слезы понемногу катились из глаз" (I, 103. См. также примечания 41 и 42, с. 795). Как видно, молодому Чернышевскому вспоминался такой текст из наиболее знакомых, какой своим содержанием отвечал настроению данной минуты. Начал веселые, бравурные песни, не допел и стал петь песенки Маргариты, так как вспомнил женщину, судьба которой его глубоко трогала. Свое отношение к ней он характеризует также текстом из "Фауста", - восторженными словами Валентина о Маргарите (См.: I, 138). Словом, стихи у него становились песнями (он и в теоретической статье 1854 года сближает эти жанры: "А стихи, которых невозможно пропеть, едва ли заслуживают имени стихов" - II, 554-555). И стихи и песни одинаково передавали душевные переживания, вызванные обстоятельствами. Но и собственные эмоциональные состояния как бы искали и находили соответствующие стихи и песни. Песня в его исполнении играла, как видно, служебную роль. Ее самостоятельное эстетическое значение отступало и терялось. Да и не песня была ему нужна, а пение, отвечающее определенным мыслям и настроениям. Такому характеру пения он дает позже теоретическое истолкование в эстетическом трактате (См.: II, 61-62). Такое "прикладное", если можно так сказать, употребление

пения обычно для многих. Для Чернышевского же оно характерно в высшей степени. Разумеется, ему нравились песни и пение также и другого характера, когда произведения воспринимались в их собственной эстетической сущности. Он любил стихи и песенки демократических поэтов <sup>6</sup>, он плакал, слушая оперу "Вильгельм Телль" (I, 409, 548), он вспоминает пение Марио как пример высокого искусства (I, 671). В романе "Что делать?" поет дама в трауре и различает шутливое пение и серьезное с особым значением, исполняемое с чувством.

В домашнем же, бытовом применении песни и пение у Чернышевского перемежались с декламацией стихов. Так, обращаясь мысленно к невесте с пожеланием ей счастья, он записывает в дневнике "Sie ewig gluklich" - последний стих из "Mailied" Гете. Чаще же всего в записях о ней он говорит словами любимых поэтов - Лермонтова и Кольцова. "Мне пришло в память: "У Черного моря чинара стоит молодая", - так роскошна ты, моя милая" (I, 561). Он дарит ей сборник стихотворений Кольцова с надписью: "Как весна хороша ты, невеста моя". Произведения Кольцова, судя по дневнику Чернышевского, постоянно цитируются среди молодежи в доме Васильевых. Но он говорит каждый раз не о песнях и романсах Кольцова, а о чтении стихов. Вполне вероятно, что мелодическое их исполнение еще не получило известности. Произведения Кольцова, как и Лермонтова, в песенный репертуар вошли позже. Они начинают появляться в песенниках только со второй половины 50-х годов <sup>7</sup>.

О своей любви к литературной лирике Чернышевский говорит неоднократно. "Я знал чуть не все лирические пьесы Лермонтова", - вспоминает он. Известно, как он восхищался лирикой Некрасова, и не стихотворениями "с тенденцией", а глубоко субъективной, интимной лирикой. Сводку обширной исследовательской литературы по этому вопросу дала в обстоятельной статье Б.И. Лазерсон <sup>8</sup>. Самое большое впечатление из поэтического творчества Кольцова на него производили стихотворения о личных переживаниях поэта, отличающиеся "энергией лиризма" (III, 515).

\* \* \*

Какое же место занимала народная песня в поэтическом мире Чернышевского?

Вряд ли ему удавалось слышать проникновенное пение хороших народных певцов. Во всяком случае он нигде об этом не говорит. Если же посмотреть, какие вещи из народного репертуара он пел сам, то это, оказывается, далеко не лучшие и к тому же исключительно плясовые песни, одинаково известные, начиная с конца XVIII века, как в деревне, так и в городе. В дневнике он называет "Ай, вдоль по улице молодчик идет", "Ах, как пошел наш молодец", "Сени". И знал он их не полностью (I, 103)<sup>9</sup>. В романе "Пролог" Волгин напевает "Как у наших у ворот стоял девок хоровод" (XIII, 6-7)

<sup>10</sup>. Встречается у него упоминание веселой же песни "Во саду ли, в огороде". Высоко оценить эти вещи он явно не мог. В романе "Что делать?", когда во время катанья на санях молодежь запела "Сени", дано замечание: "Нечего сказать, отыскиали песню".

"Мы не думаем ставить, как это делают многие, цыганского хора выше оперы или концерта, "Ай, вдоль по улице молодчик идет" выше моцартовской или россиниевской арии, не считаем "Древних русских стихотворений" Кирши Данилова выше "Стихотворений Пушкина" (II, 294). В этих словах Чернышевский повторяет мысль Белинского, но вкладывает в них новый смысл, формулируя важнейшее положение своей эстетической концепции о непрерывно прогрессирующем развитии искусства, где народная поэзия занимает первоначальную ступень. Упомянув "многих", кто ценит цыганский хор выше оперы или концерта, он имел в виду славянофилов, а также русское барство, увлекавшееся старинной крестьянской песней в цыганском исполнении, начиная с XVIII века<sup>11</sup>.

Чернышевский знал народную песню главным образом по книжным источникам. Их тексты попадались в прочитанных или рецензируемых им художественных произведениях и критических статьях: о сборнике Терещенко "Быт русского народа", о "Бедности не порок" Островского (II, 232-241. Дневник 1848 г., 24-25 декабря). В четвертой статье об анненковском издании Пушкина названа широко известная рекрутская песня "Не белы снежки". В рецензии на статью А.С. Зеленого приводится известная семейная песня о жалобах молодой женщины на побои мужа<sup>12</sup>.

Больше всего народных песен печаталось в дешевых изданиях песенников, где они помещались рядом с низкопробными литературными текстами. В рецензии на песенник 1855 года Чернышевский возмущается крайним убожеством этого издания и обращается с призывом выпустить хороший сборник лучших произведений русской поэзии, указывая на большую в этом потребность современного читателя (II, 713-714). Можно предположить, что Чернышевский знал материалы, собираемые в его бытность в Саратове А.Н. Пасхаловой и Н.И. Костомаровым. Об их записях народных песен он был хорошо осведомлен.

Он, несомненно, высоко ценил национально-самобытную народную песню и считал чрезвычайно нужным делом записывание текстов. "Мы не можем не сочувствовать ей всегда, не заслушиваться часто до увлечения прекрасных, свежих, энергических мотивов ее" (II, 308). Возможно, что в памяти Чернышевского было свежо описание того громадного впечатления от исполнения народной песни, какое дал Тургенев в рассказе "Певцы". Этот рассказ был напечатан в "Современнике" в 1850 году.

Но Чернышевский судил о народной поэзии с позиций общеэстетических и справедливо считал ее искусством прошлого. Ее расцвет он относил примерно к XVII веку: "лет около ста или полутора ста назад (а может быть и более) она была <...> свежа и цветуща у великоруссов (II, 309). Он указывает, что с течением времени народная песня изменяется. "Стихосложение нашей народной поэзии само покидает свои прежние правила, учится новым, принятым нашею литературою со времен Ломоносова, и тем само изобличает свою слабость сравнительно с новою версификациею" (II, 473). И эти наблюдения также верны. Мало того, не только в стихосложении, но и в содержании и методе лирического выражения народная песня уже с конца XVIII века стала заметно сближаться с литературной поэзией, тяготея к открытому психологизму. Нередко песенная продукция такого рода была очень невысокого качества, что вызывало тревогу исследователей и любителей пения, усматривавших в этом процессе умирание или "падение" народного творчества. Старинная традиционная песня в лучших образцах сохранялась в репертуаре подобных любителей, в концертном исполнении, у цыган и в тех слоях населения, где особенно придерживались старины. Главным же образом в деревне.

Теоретические суждения Чернышевского о народной песне изучены детально. Отметим только некоторые основные положения. Народная песня отжила свой век и не может отвечать задачам нового времени, - говорит он в рецензии на сборник А. Берга "Песни разных народов" 1854 года. Добролюбов в 1858 году высказал примерно ту же мысль, указав, что великорусские песни не выражают критического отношения к современной действительности<sup>13</sup>. В самом деле, русские народные песни, направленные против крепостного гнета, мало известны. Особой популярностью пользовались только женские семейные песни, в которых звучали жалобы невестки на полное бесправие и тяжелое положение в семье мужа. Иногда такая жалоба перерастала в возмущение и протест. Главная же масса произведений народной лирики была обращена своим содержанием к положительным идеалам. Стихийные выступления крестьян - побег от помещиков и уход в разбойничьи шайки - получили отражение в удачных песнях, в которых изображались не ужасы крепостного состояния народа, но звучала жажда свободы и требование признания человеческого достоинства. Так художнически осознал эту лирику Пушкин, а за ним истолковал Белинский. Чернышевский же, включив отрывок популярной удалой песни в роман "Пролог", придал ей революционное звучание, что не соответствовало народным вариантам, но выражало желание автора видеть подобные настроения в массах предреформенного времени (XIII, 196).

В подлинно народных песнях вождь революционной демократии не видел того общественно-преобразующего, "практического" значения, какого он требовал от всякого поэтического искусства. Он говорил, что и художественная форма народной песни не может удовлетворить цивилизованного человека, что она дошла до его времени в искаженном виде. Но это утверждение верно только частично, если иметь в виду некоторые жанры. Народная лирика сохранялась дольше и лучше, чем песенный эпос. Да она и сложилась-то значительно позже. Главный недостаток традиционной песни он видит в том, что в ней отражено сознание патриархального общества, сознание всего народа, а не отдельного человека: "в ней мало индивидуальных особенностей, которых мы более всего ищем"(II, 306). Чернышевский прав, если его мысль принять в самом общем виде, применительно к фольклору вообще. В народной же лирике, особенно в песнях необрядовых, субъективно-личностное всегда присутствует, хотя и далеко не в той мере, как в лирике литературной, да и характер этого субъективного психологизма совсем иной. Все же необрядовая народная песня значительно отличается от более традиционно устойчивой и архаической обрядовой.

Среди собирателей и любителей песенного фольклора уже с начала XIX века стали раздаваться голоса в защиту старой традиционной песни, противопоставление ее мещанскому романсу, завоевывавшему все большее место в репертуарах не только средних слоев и низов города, но и деревни. Чернышевский понял необратимость совершающегося процесса, хотя и выступил слишком прямолинейно, заявляя, что народная песня устарела, и не может удовлетворить современного слушателя.

\* \* \*

Чернышевский был очень последователен в применении принципов выработанной им материалистической эстетики. Это обнаруживается не только в теоретических исследованиях, но и в критических статьях о творчестве писателей. Существует мнение, что он отнесся положительно к народности творчества Пушкина<sup>14</sup>. Действительно, он говорит, что поэт "уже в детстве был окружен элементом народности", что, "проникнувшись любовью к народности, он и сам входил в простонародные кружки, подслушивая там язык и песни" (II, 431). Сравнивая поэму "Руслан и Людмила" с драмой "Русалка" - произведения, созданные на фольклорной основе, - он отдает предпочтение последней за реализм: многие ее "сцены превосходно изображают старинную нашу жизнь в ее истинном виде" (III, 335). Однако эти утверждения еще не содержат подлинной оценки. Отношение к народности пушкинского творчества не вызвало его безусловного одобрения. "Обыкновенно до сих пор продолжают, по смутным воспоминаниям о чтениях "Телеграфа" и "Телескопа", толковать, что заслуга Пушкина преимущественно состоит в народном эле-

менте, который он ввел в нашу литературу. <...> По-видимому, теперь давно пора бы забыть о столь важных и удивительных открытиях", - замечает он не без иронии (II, 506). Если "Жениха" он считает "прекрасным созданием из народной жизни", то здесь же говорит, что многие из простонародных сказок очень слабы (II, 504).

Как видно, наличие "народного элемента", с точки зрения Чернышевского, еще не составляет достоинства литературного произведения. Это и понятно. Он требовал верного изображения самой жизни народа в ее положительных и отрицательных сторонах, но не верил в возможность дать верное изображение современной деревни путем переложения старинных сказок и песен. Кроме того, Чернышевский считал, что талант Пушкина в 30-е годы стал гаснуть. "Пушкин в последние годы менее дорожит своим поэтическим талантом - это видим из его писем, в которых он, например, считает важным делом только историю Пугачевского бунта, а "Капитанскую дочку" - ничтожною безделкою, написанною для развлечения, для отдыха" (II, 504). В этих словах критика передана ошибочно понятая мысль пушкинского письма, что объясняется до некоторой степени неосведомленностью. Ему не был известен подлинный текст письма. Он познакомился с ним по книге П.В. Анненкова "Материалы для биографии А.С. Пушкина", обстоятельный разбор которой Чернышевский напечатал в "Современнике" в 1855 году. Но у Анненкова письмо Пушкина передано неточно.

Поэт, обращаясь к управляющему третьим Отделением А.Н. Мордвинову, просит предоставить ему отпуск, "дабы отдохнуть от важнейших занятий и кончить книгу <...> которая доставит мне деньги, в коих имею нужду". "Мне самому совестно тратить время на суетные занятия, но что делать?" Речь идет о самом народном по проблематике и материалу романе "Капитанская дочка". Эту свою литературную работу Пушкин противопоставляет той, которая выполнялась "благодаря государя". Он подчеркивает, что в Петербурге его труды "благодаря государя, имеют цель более важную и полезную"<sup>15</sup>. П.В. Анненков, цитируя это письмо, заменил слово "государя" нейтральным словом "начальство", отчего нарочитое противопоставление историографического труда собственному литературному творчеству утратилось. Осталась только якобы сниженная оценка самим поэтом работы над "Капитанской дочкой"<sup>16</sup>. Невольная ошибка Чернышевского совпадала с собственным его мнением о творчестве Пушкина 30-х годов. Он называет и его простонародные сказки "прелестными игрушками, которым сам (поэт - Т. А.) не придает цены" (II, 504). Примечательно, что и в детской книге о Пушкине Чернышевский назвал "Капитанскую дочку" вместе с "Дубровским" "лучшим из прозаических повестей" писателя (III, 355).

Недооценка Чернышевским народности многих созданий Пушкина не может все же объясняться только неосведомленностью. Революционно-демократическая критика резко расходилась со многими писателями по



очень острому в предреформенные годы вопросу о народности художественной литературы. Чернышевский считал, что народная поэзия допустима только в реалистической литературе и если она подчинена значительному замыслу автора. К тому же она получает смысл в переработанном виде. Сам он в своей беллетристике и критических статьях изменял даже пословицы, стремясь придать большую политическую остроту их смыслу. Он свободно обращался с поэтической структурой пословиц, с их языком, исключал архаизмы, деметафоризировал стиль, не смущаясь тем, что художественная форма при этом разрушалась. Так охарактеризована его работа с пословицами в монографическом исследовании А.Ф. Ефремова о языке Чернышевского<sup>17</sup>.

Совершенно не употребляет Чернышевский и обобщенных выражений из песенных текстов в качестве пословиц, что так характерно для многих писателей. Немало песенных цитат пословичного типа в письмах Пушкина и в его художественных произведениях. Немало в комедиях А.Н. Островского, в речах близких к народу персонажей, а также у Н.А. Некрасова и других<sup>18</sup>. В такой функции отрывки из песен были употребительны в бытовом обиходе народа. Поэтическая структура таких песенных фразеологизмов отличалась традиционным отшлифованным постоянством.

Еще писатели-романтики в понимании народности литературы включали наличие в ней фольклорных элементов, хотя интересовались преимущественно национальным колоритом и экзотикой. Но и те художники-реалисты, кому был известен в деталях быт народа и населения близкого культурного слоя, изображая их жизнь, не могли обойтись без фольклора, без сцен с обрядами, песнями, без пословиц и поговорок в речах действующих лиц - словом, без того, что составляло духовный быт народа, что характеризовало общественные, семенные и личные его устремления.

Чернышевский считал, что народно-поэтические произведения должны входить в художественную литературу с тем, чтобы представлять искусство прошлого и служить передовой идее. С этих позиций он подошел к комедии Островского "Бедность не порок" в своей знаменитой рецензии 1854 года. Сцены пьесы, полные старинных обрядов и песен, подчинены, говорит Чернышевский, фальшивой идее - реакционной идеализации старины. Осуждая содержание пьесы, он признал ненужными и все народные сцены. Пять лет спустя Добролюбов отвел обвинение Островского в староверстве и тем самым раскрыл истинный смысл обличительного пафоса выступления Чернышевского. Его критика была направлена не столько против драматурга, сколько против "защитников" и жетолкователей его творчества, пытавшихся признать его своим единоверцем. Все же критика Чернышевского, как и Добролюбова, оказала неоценимую помощь не только молодому Островскому, но и последующей литературе.

В творчестве передовых художников фольклор обычно органически вплелся в художественную ткань, составляя непрременную часть авторского замысла и идейного смысла произведения. Он не был только принадлежностью быта, но помогал всесторонне осветить социальный и моральный облик героев, их общественно-историческое сознание. Фольклор, современный изображаемой эпохе, отражал идеалы народа, его стремления, он раскрывал непреходящие эстетические ценности народного искусства, богатства народного языка и творческие способности народа. В таком качестве он был вопиющим противоречием закабаленному положению крестьянских масс. И все же эти разнообразные функции народной поэзии в творчестве писателей, начиная с Пушкина, позже Тургенева, Островского, не могли удовлетворить Чернышевского, поскольку они не обнаруживали протестующих настроений народа, его боевых революционных способностей.

Сам Чернышевский приводит немало песенных и стихотворных цитат, органически сочетая их с идейным смыслом произведений, образами действующих лиц. Но он совсем не пользуется фольклорными текстами в положительном их значении. Песенный репертуар его героев - это стихи и романсы писателей - Кольцова, Лермонтова и особенно Некрасова. Отрывки из их лирических стихотворений он умеет прочно вмонтировать в содержание романа. В собственном творчестве он реализует одно из существенных положений о том, что народная песня не может удовлетворить цивилизованного человека. "Моим потребностям соответствуют только песни отдельных поэтов, выражающих не чувство вообще, а именно такое чувство, каким проникнут именно я и которое остается чуждо в этом особенном развитии для многих других людей.<...> Не говорим уже о том, что цивилизация развивает в нас множество чувств и, особенно, понятий, о которых вовсе не знает патриархальный человек" (II, 306).

В третьем разделе первой главы романа "Что делать?" Верочка по распоряжению матери поет для офицера "Тройку" Некрасова, будто бы отвечая на его приглашение поехать покататься. Мария Алексеевна была очень довольна выбором романса: "Эта песня очень хороша: девушка засмотрелась на офицера". Так понимала она смысл произведения и решила, что дочь действует очень умно. Но Верочкин выбор объяснялся совершенно другой причиной. Ей был близок порыв героини вырваться из духоты и гнета окружающей действительности. Автору важно показать, как различно понимание одного и того же произведения тремя разными персонажами, и тем самым обнажить внутренний облик каждого из них.

Изображая новых людей, он показал также и их песенную культуру, которая решительно отличается от традиционной фольклорной. Народная плясовая песня "Сени" ("Выходила молода за новые ворота") вызывает у них взрыв смеха. Также осмеивают они и городской сентиментальный романс "Стонет сизый голубочек". Они поют революционные песни: попу-

лярную песенку французской революции "Ca ira", песни Беранже, арии из зарубежных опер, из русских же - современные песни Кольцова, Лермонтова и Некрасова. И вся эта поэзия полна одушевленности, готовности к борьбе, веры в победу ("Что делать?". Глава пятая, разделы XXII и XXIII).

Очень интересно представил Чернышевский будущее народной песни в четвертом сне Веры Павловны. Песня сопровождает работу людей, помогает радостному коллективному труду, облегченному применением машин. "И все песни, все песни, - незнакомые, новые; а вот припомнили и нашу; знаю ее:

*Будем жить с тобой по-пански;  
Это люди нам друзья, -  
Что душе твоей угодно,  
Все добуду с ними я..."*<sup>19</sup>

Во время пира песню сочиняет поэт, вдохновенный избранник: "Ему говорит свои тайны природа, ему раскрывает свой смысл история, и жизнь тысячелетий проносится в его песне рядом картин" (XI, 270). Будущее рисуется в романе светлым и радостным, полным музыки и пения.

Тексты литературных песен и романсов Чернышевский не считал возможным переделывать. Они отвечали своей проблематикой настроениям героев, и, главное, звали вперед.

## **Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ О НАРОДНОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНЕ**

Фольклористическая концепция великого революционного демократа изучалась многими специалистами. Начиная с работ сороковых годов (Г. Виноградов, М.К. Азадовский<sup>1</sup>; книги и статьи В.Е. Гусева пятидесятых годов<sup>2</sup>), круг изучаемых материалов все расширялся. Проблема "Чернышевский и народное творчество" рассматривалась в различных аспектах и сопоставлениях. Наконец, в последнее время В.Г. Базанов в обширных статьях представил развернутое синтезирующее ее истолкование, дав более широкое обозначение - "революционно-демократическое народознание или народо-ведение"<sup>3</sup>.

Детальную разработку и точное определение получили такие черты фольклористических трактовок Чернышевского, как боевой их наступательный характер, как значительная общность его взглядов с Белинским, отчетливая полемическая их направленность по отношению к славянофилам и особое значение суждений демократического критика в его борьбе за освобождение народа<sup>4</sup>.

Прав Азадовский, когда указывает, что сформулированное Чернышевским направление в фольклористике отличалось "пониманием объекта своего изучения и задач исследования с отчетливыми требованиями методологического и методического порядка"<sup>5</sup>. Очень важно в этой связи наблюдение В.Г. Базанова, что концепция Чернышевского о народном творчестве обусловливалась специальной заданностью. "Чернышевский идет не от фольклора к "теории трудящихся", а от социалистического учения и теории крестьянской революции к фольклору"<sup>6</sup>. Совершенно очевидно, что задачи, решаемые Чернышевским в его суждениях о народной поэзии, объясняют не только метод исследования, но и многие наблюдения и наиболее существенные выводы. В высказываниях Чернышевского много серьезных положений общетеоретического характера, выходящих за пределы конкретных задач своего времени. Это касается и народной песни.

Остановимся на нескольких конкретных и вместе с тем ответственных высказываниях, касающихся народной лирической песни, точнее, ее поэтических закономерностей. Эти положения Чернышевского помимо своей теоретической значительности важны еще и тем, что они взяты на вооружение фольклористикой наших дней, но трактуются далеко не одинаково, нередко противоречиво и спорно.

## 1

Известно, что Чернышевский относил возникновение фольклора к "младенческому периоду" жизни народа. Эта верная в своем общем значении мысль была для него основополагающей, в частности, и для понимания поэтических форм народной песни. В патриархальном обществе, - говорил он, - "вся масса народа, составляет однообразное целое, в котором каждый отдельный член совершенно подобен другим"<sup>7</sup>. И песня однообразна и монотонна; "тем у нее очень мало и они слишком просты" (II, 306). "Содержание народной поэзии слишком бедно для нас" (II, 306). И это суждение бесспорно, если принять его в самом общем плане и относить не ко всей народной поэзии, а только к той, которая сложилась в доклассовом обществе и сохранилась от того времени.

Но нам известны народные песни гораздо более поздние. Чернышевский считал, что развитие цивилизации "сопровождается не одними выгодами". "Большинство, - писал он, - остается в прежнем быте <...> время и силы его все более и более поглощаются чисто физическим трудом. Все условия по-

этической настроенности исчезают; нет и содержания для народной поэзии с тех пор, как масса народа перестала быть живою и сознательною участницею национальных предприятий" (II, 297). Глубоко справедливо и это положение.

Исследователи не раз обращали внимание на то, что Чернышевский недостаточно учитывал историческое развитие народной поэзии и изменчивость произведений во времени<sup>8</sup>. Но в данном случае речь идет, несомненно, не о всем народном творчестве в целом, а о том роде его, где главным было художественное осознание национальных форм жизни. Здесь он явно имеет в виду монументальные эпические жанры с их общенациональной проблематикой.

Что же происходит в лирике? Лирическая песня связана преимущественно с частным бытом, семейным укладом и субъективным миром человека. Художественное осознание и изображение таких сторон жизни не могут иссякнуть. В то время как эпос активно живет только в ранние периоды исторического существования народа - доклассовый и феодальный, лирическая песня возникает во все времена. "Каждая эпоха налаживает свой песенный тон". Разумеется, песни, создающиеся в позднейшие эпохи, существенно отличаются от архаических как по способу создания, так и по принципам художественного оформления. Чернышевский имеет в виду традиционные фольклорные песни. Эти песни он, несомненно, знал, так как их собирали и публиковали многие, хорошо ему известные люди - Н.И. Костомаров, А.Н. Пасхалова и другие.

Отношение к этой традиционной народной лирике у него было двойственным. Все, что он осознавал принадлежащим к патриархальному доклассовому обществу, считал отжившим и неспособным удовлетворить эстетические запросы образованного общества. Он утверждает, что всякое искусство прошлого отвечает эстетическим критериям своего времени и восприятие его в позднейшие эпохи не может быть в такой же мере полным, как современного искусства. "Все произведения искусства не нашей эпохи и не нашей цивилизации непременно требуют, чтобы мы перенеслись в ту эпоху и в ту цивилизацию, которая создала их; иначе они покажутся нам непонятными, странными, но не прекрасными" (II, 51).

"Умственная и нравственная жизнь патриархального общества слишком бедна для цивилизованного народа. Поэтому и содержание народной поэзии слишком бедно для него" (II, 306). Применительно к народной песне эта мысль была явно направлена против славянофилов, видевших в прошлом идеал народной жизни и народного искусства. "Нет сомнения, - говорит Чернышевский, - что с этой, чисто литературной точки зрения цивилизация может представляться в невыгодном свете. Потому-то приверженцы поэзии, принадлежащей патриархальному быту, могут быть и часто бывают возбуждаемы к неприязни против цивилизации соображениями, вытекающими из

благородного образа мыслей. Тем не менее их понятия никогда не могут заслужить одобрения. Они существенно ошибочны" (II, 297). В крестьянском репертуаре середины XIX века, действительно, сохранялись песни от очень давнего времени. Достаточно вспомнить всю заклинательную поэзию, связанную с аграрными и семейными обычаями. Однако рядом с нею жила и развивалась народная необрядовая лирика, разнообразная тематически и художественно, совершенно отличная от произведений обрядовых. Возникновение большинства этих вещей невозможно отнести к далекой древности. Их содержание полностью отвечает общественно-бытовому укладу дореформенного времени, в том числе и середины XIX века.

"В отличие от эпоей поэзия песен не вымирает, а все время заново возрождается"<sup>9</sup>. Основная масса этих произведений была широко известна не только крестьянству, но и большинству городского населения, удовлетворяя его эстетические запросы. Только к этой позднейшей песне, по видимому, могли относиться похвальные суждения Чернышевского. Не удовлетворяясь народной поэзией, все же невозможно "не сочувствовать ей всегда, не заслушиваться часто до увлечения прекрасных, свежих, энергических мотивов ее. Она до сих пор остается единственною поэзию массы народонаселения; поэтому она интересна и мила для всякого, кто любит свой народ. А не любить своего родного невозможно. <...> Народная поэзия прекрасна" (II, 308).

Не вызывающая сомнения высокая оценка народной поэзии вступает в открытое противоречие с сознательным занижением содержательных и эстетических качеств ее, неоднократно подчеркиваемых Чернышевским. Он говорит, что народная песня дошла до его времени от глубокой древности в сильно измененной и ухудшенной редакции. "Какова бы ни была первоначальная форма народных песен, но до нас доходят они почти всегда искаженными, переделанными или растерзанными на куски" (II, 38). Чрезмерная категоричность этого суждения объясняется не столько неразработанностью в науке закономерностей процесса варьирования, сколько опять-таки полемическими целями. И это тем более очевидно, что сам Чернышевский не раз возвращался к похвалам поэтических достоинств народной песни: "... Высокое уважение к народной поэзии вызывается в нас только требованиями справедливости, а не безотчетным пристрастием и не какими-нибудь посторонними соображениями, как это часто бывает" (II, 294).

Думается, что противоречивость оценок объясняется тем, что Чернышевский, не говоря об этом прямо, все же имеет в виду каждый раз не одни и те же песни. Теоретические его суждения о творчестве патриархального периода не совпадают с личной оценкой известной ему песенной лирики народа крепостнического времени. Возможно, что теми же причинами объясняется и противоречивость суждений Чернышевского о национальной специфике народных песен. В поэзии патриархального общества он не ви-

дит национального своеобразия. "Варвары все сходны между собою", - говорит он в рецензии на сборник Берга (II, 292). А между тем, когда он пишет о песнях, то не раз упоминает об их национальном содержании как об особенно дорогом в них каждому цивилизованному человеку. В приведенных высказываниях Чернышевский далеко отошел от Белинского, который главную особенность народных песен всех периодов их жизни признавал национальное своеобразие.

Вместе с тем указанные противоречия не помешали революционному демократу высказать немало глубоко верных и замечательных мыслей об основных принципах поэтического строения этого вида искусства.

## 2

В своем эстетическом трактате Чернышевский обращает внимание на особый способ изображения песенного героя. В песне мало говорится о том, что характеризует духовную жизнь человека: "...Всякий истинно образованный человек чувствует, что истинная жизнь - жизнь ума и сердца. Она отпечатывается в выражении лица, всего яснее в глазах - потому выражение лица, о котором так мало говорится в народных песнях, получает огромное значение в понятиях о красоте, господствующих между образованными людьми..." (II, 11). Подмеченная Чернышевским деталь характеризует одну из наиболее заметных закономерностей, отличающих лирический способ отражения жизни народной песней. В ней прежде всего обозначаются внешние обстоятельства жизни, и только через изображение внешнего мира раскрывается психологическое состояние героев. Но можно ли на этом основании отрицать субъективность содержания народных песен и тем более таких, несомненно, поздних по происхождению, как, например, песни любовные? Причина здесь явно другая.

Можно согласиться с тем, что "в патриархальном обществе действительно нет ни духовного разнообразия, ни мыслей и чувств, сколько-нибудь разнообразных или многосложных" (II, 306), как считает Чернышевский, и потому в песнях этого общества бесполезно искать отражения богатой духовной жизни человека и выразительных для подобного содержания художественных средств. Однако песни позднейшие, выражая глубокие и искренние чувства героев, продолжают пользоваться теми же способами раскрытия внутреннего мира человека, соотнося его с внешней обстановкой и, главным образом, с природой. И этот особый способ лирического сознания, свойственный народной поэзии, не мешает выразить большое разнообразие психологических состояний, и притом не только коллективных, всеобщих настроений, но и непосредственно личных, субъективных. Достаточно обратиться к песням необрядовым, семейным и любовным, многие из которых поются и в городе и в деревне до настоящего времени. Во всякой лирике "поэт обнаруживает себя в столь же субъективном, как и реальном

бытии" <sup>10</sup>. В народной же песне лирический герой проявляется прежде всего во вне и даже часто в таких внешних условиях, какие, казалось бы, совсем не связаны с ним. Достаточно напомнить о таком типичном приеме русской народной лирической песни, как психологический параллелизм или развернутые символические картины природы. Очень верно и тонко анализирует одну из таких песен Белинский, указывая: "А что любовь на Руси могла быть не только поэтической, но даже и грациозно-поэтической, - тому доказательством может служить следующая прелестная песня" <sup>11</sup>. И он приводит известную свадебную песню "На горе стоит ёлочка". В этой любовной песне о чувствах героини как будто совсем не говорится. Речь идет о представленных в небольшой сцене внешних обстоятельствах, объясняющих поведение девушки. Психологическое же содержание скрыто в подтексте.

Как бы то ни было, особый принцип изображения субъективного мира в народной лирической песне указан Чернышевским верно. Следует ли его возникновение искать в искусстве патриархального общества, - этот вопрос требует специального изучения. Верно и то, что народная песня не владеет методом открытого психологизма в изображении внутреннего мира героя. Методом, доведенным до исключительного совершенства поэтами-лириками, современниками Чернышевского.

Основную особенность поэтического строя народной песни Чернышевский видит в особом способе обобщения изображенных обстоятельств действительности и лирических героев. И опять - этот своеобразный способ типизации он объясняет особенностями мировоззрения народа в патриархальном обществе. "В самом деле, - говорит он, - если народная поэзия превосходно развивает свои темы, то тем у нее очень мало и они слишком просты; то же самое надо сказать и о чувствах, проникающих народные песни" (II, 306). И Чернышевский перечисляет темы: воинские воспоминания, любовь доброго молодца к красной девице "и два-три другие, столь же общие мотива". Не только однообразие и малочисленность тем отмечает Чернышевский, он обращает главное внимание на обобщенность лирического содержания фольклорной песни и обобщенность образов героев: "... Любовь доброго молодца (без всякой определенной характеристики) к красной девице (без всякой определенной характеристики) ... Народная песня должна прилагаться к чувствам решительно каждого человека; иначе она не нужна целому народу, а годится только для нескольких отдельных лиц..." (II, 306).

И это указание Чернышевского бесспорно. Охарактеризованный им способ типизации не может относиться только к архаическим песням: он остается постоянным для всяких песен всех эпох. Смысл этого метода объясняется на каждой ступени исторического развития и для произведений различного общественного и бытового назначения разными причинами и обстоя-



тельствами. В свадебных песнях обобщенный характер в обрисовке героя требуется обрядом, ролью, какую выполняет изображенный в песне персонаж. Песня составляет обязательную часть обрядового этикета. Таким образом, чувства героев скрыты под условностью, требуемой свадебным ритуалом в каждый момент, в каждой сцене.

В песнях рекрутских и солдатских лирические герои представляются в обобщенном облике, определяемом их социальной принадлежностью. Песни характеризуют солдат, рекрутов вообще. Все же нельзя сказать, что содержание этих произведений лишено субъективного элемента. Их субъективность особого рода. В песнях хороводных молодая девушка - главное лицо. Она показывается в типическом облике молодого существа, полного нерастраченных физических сил и готовности к борьбе с предстоящими трудностями и ужасающим гнетом большой патриархальной семьи, куда она вступает как самый подчиненный, самый младший и бесправный ее член. Но и этот обобщенный, казалось бы, до предела облик не лишен субъективного, непосредственно лирического характера.

В песнях же любовных гораздо больше субъективного. К тому же в этом цикле на место типичного для фольклора способа изображения лирического героя через соотнесенный с ним внешний мир, главным образом природу, все больше проникает открытый психологизм, то есть непосредственно выраженное внутреннее чувство.

Говоря о приеме обобщения, нельзя забывать и о том, что он составляет неотъемлемую принадлежность самого жанра песни, в том числе и песни литературной. Достаточно указать на революционные песни с их призывно-агитационным смыслом; на многие советские песни наших дней, песни типа военных маршей, песни лозунгового характера и т.п., создаваемые профессиональными поэтами. Когда песня имеет целью сплотить и направить массы, она всегда, обращаясь к обобщенным приемам изображения, к обобщенным формулировкам. Словом, верно обозначенный Чернышевским поэтический прием является не только принадлежностью песен патриархального общества. Он универсален. И в то же время в разных жанровых группах и в разных тематических циклах лирических произведений он обусловлен разными обстоятельствами и объясняется далеко не одинаковыми причинами.

Чернышевский видит недостаток народной песни в отсутствии субъективности, "в ней мало индивидуальных особенностей, которых мы более всего ищем, чтобы сказать: "это говорится обо мне, это подходит к моему положению и чувствам. <...> Моим потребностям соответствуют только песни отдельных поэтов, выражающих не чувство вообще, а именно такое чувство, каким проникнут именно я и которое остается чуждо в этом особенном развитии для многих других людей" (II, 306).

Чернышевский верно намечает главное различие между содержанием народных песен и многих литературных песен индивидуальных поэтов. Ему важно было выявить именно это различие. А между тем народная песня не должна исключаться из области лирического рода поэзии. Белинский подчеркивает это основное отличие песни. "Чистый, беспримесный род лирики является в *песне* в самом обширном смысле этого слова как выражение чисто субъективных ощущений"<sup>12</sup>. И это определение Белинского относится ко всем жанровым разновидностям песен, как народных, так и литературных. Указанное Чернышевским отличие народной песни не может отменить основной, самой существенной особенности песенного жанра, как его определил Белинский, но оно дополняет и углубляет это определение.

Главный тезис эстетической теории Чернышевского, изложенной в его диссертации, состоит в утверждении классового характера искусства. В доказательство Чернышевский сопоставляет народные идеалы красоты с соответствующими представлениями "цивилизованного" общества. В народных песнях выражены трудовые идеалы, определяющие суждения народа о человеческой красоте. "... В описаниях красавиц в народных песнях не найдется ни одного признака красоты, который не был бы выражением цветущего здоровья и равновесия сил в организме, всегдашнего следствия жизни в довольстве при постоянной и нешуточной, но не чрезмерной работе" (II, 10). Эта справедливая мысль подтверждается многими народными песнями, хотя проблема труда вовсе не составляет их главного содержания. В песнях нередко прямо подчеркивается, что главное достоинство человека заключается в его мастерстве, трудолюбии, ловкости и т.д. при высоких моральных качествах. Так характеризует, например, хороводная песня лучшую из девушек:

*...У нас будет ткаха,  
У нас будет пряха,  
Шелковица,  
Полушелковица,  
По воду хозяйка,  
Щей варя;  
Щей варя;*

*Хлеба печая;  
Испечет - не сожжет,  
Сварит - не прольет,  
На стол принесет -  
Поклонится,  
Поклонится, -  
Не отвернется<sup>13</sup>.*

Главное в положительном облике песенной героини не столько трудолюбие и мастерство, сколько чувство собственной моральной полноценности и нравственного достоинства. Потому отвергается непосильный рабочий труд, что он унижает личность человека, его свободу и самостоятельность; это и подчеркивается в песнях.

Содержание народных песен обращено прежде всего к положительным идеалам, критическое начало в них представлено слабо. Только песни юмористические и частые плясовые с их особыми принципами структуры осмеивают пороки окружающей жизни и людей.

Продолжая во многом учение Белинского о народном поэтическом творчестве, Чернышевский, как мы видели, нередко значительно с ним расходился. Особенно существенно различие их оценок и трактовок смысла народных удалых песен.

Белинский, как известно, высоко ценил в народных песнях устремленность к положительным идеалам. Следуя за Пушкиным, он особо выделил разбойничьи песни, назвав их удалыми. Он увидел в них страстный порыв к воле и признал эту настроенность залогом больших возможностей русского народа. Концепция Белинского была принята передовой общественностью. Позже в удалых песнях многие писатели и критики стали усматривать выражение стихийного народного протеста.

Чернышевский, оценивая народные настроения с точки зрения готовности к революционной деятельности, иначе отнесся к содержанию удалых песен. В романе "Пролог" он показал, как не соответствует содержание известной удалой песни подлинным настроениям крестьян. Герой романа Волгин вспоминает, "как, бывало, идет по улице его родного города толпа пьяных бурлаков: шум, крик, удалые песни, разбойничьи песни. Чужой подумал бы - город в опасности, - вот-вот бросятся грабить лавки и дома, разнесут все по щепочке. Немножко растворяется дверь будки, оттуда просовывается заспанное старческое лицо с седыми, наполовину вылинявшими усами, раскрывается беззубый рот и не то кричит, не то стонет дряхлым криком: "Скоты, чего разорались? Вот я вас!" Удалая ватага притихла, передний за заднего хоронится; еще бы такой окрик, и разбежались бы удалые молодцы, величавшие себя "не ворами, не разбойничками, Стеньки Разина работничками", обещавшие, что, как они "веслом махнут", то и "Москвой тряхнут", разбежались бы куда глаза глядят, куда ноги понесут, крикни еще раз инвалид в дверь будки" <sup>14</sup>.

"Жалкая нация, жалкая нация! Нация рабов, - снизу доверху все сплошь рабы..." <sup>15</sup>. Так заканчивает Волгин свое воспоминание.

В статье "О национальной гордости великороссов" Ленин назвал эти слова Чернышевского-Волгина выражением истинной любви к родине, "любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения. Тогда ее не было" <sup>16</sup>.

Чернышевский не мог полностью принять истолкование удалых песен, данное Белинским. Он считает, что настроения крестьянских масс в годы осуществления реформы не соответствовали тому, что об этом пелось в песне. Крестьянству не доставало политической активности. Положение было значительно сложнее, чем это представлялось Белинскому в конце 30-х - начале 40-х годов.

Чернышевский неточно передает основной смысл знаменитой удалой песни. В подлинно народном оригинальном тексте удалыцы не связывают себя с именем Разина. Возможно, что первоначально "Стеньки Разина ра-

ботничками" назвал героев опубликовавший эту песню в 1828 году поэт Н.Г. Цыганов. Позже это обозначение так и закрепилось за ними. В тексте Цыганова появился и полюбившийся всем конец, придавший песне романтический характер:

*Мы веслом махнем - корабль возьмем,  
Кистенем махнем - караван собьем,  
Мы рукой махнем - возьмем девицу.*<sup>17</sup>

В таком виде песня перепечатывалась, кочуя из одного сборника в другой. В народе она исполнялась без этого финала.

Чернышевский изменил романтический конец песни, придав ему более революционный смысл и показав несоответствие эмоционального пафоса песни действительным настроениям народа 60-х годов.

Как видно, Чернышевский далеко не во всем следовал за Белинским. Он проверял содержание народных песен современным ему состоянием умонастроений народных масс. Противоречия в его трактовке и оценке народного песенного творчества, отмечаемые обычно фольклористами, вызываются, с одной стороны, полемическим характером его высказываний, направленных против славянофилов и, с другой стороны, - тем, что он говорит не всегда об одних и тех же произведениях. Одни его суждения относятся к архаическим песням далекого прошлого. Высокую оценку получает у него современная крестьянская лирика.

Замечательны мысли Чернышевского о поэтике народных лирических песен, понятой и проанализированной им во взаимозависимости с содержанием. Чернышевский показал при этом полное соответствие формы содержанию в традиционных народных песнях. Основные особенности поэтики фольклорной лирики им намечены с большим проникновением в специфику этого искусства.

## **Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ О СЕРБСКОМ ЭПОСЕ**

Высказывания Чернышевского о сербском эпосе немногочисленны. Но они интересны по многим причинам. Суждения революционного демократа важны уже в идеологическом отношении, но, кроме того, они даны специалистом, хорошо знающим предмет. Высокая оценка сербского эпоса основательно им аргументирована. Сербские народные песни иллюстрируют и подтверждают созданную революционно-демократическим критиком сложную материалистическую концепцию происхождения и сущности на-

родно-поэтического творчества, сформулированную в нескольких работах 1853-1854 годов. Несомненное научное значение имеет взгляд Чернышевского на происхождение сербского эпоса и его историческое развитие, не во всем совпадающий с трактовками отдельных современных фольклористов, но заслуживающий особого внимания.

Характеристика сербского эпоса дана Чернышевским в известной его рецензии на книгу Н. Берга "Песни разных народов" 1854 г., напечатанной в том же году в "Современнике" <sup>1</sup>.

Не приходится сомневаться, что Чернышевский хорошо знал народно-песенное творчество сербов. Из разнообразного большого количества произведений разных народов, представленных в сборнике Берга, он особо выделил сербские песни. "Что же касается до сербских песен... - говорит он, - должно решительно сказать, что только у первоклассных поэтов могут быть найдены произведения, равные им по красоте" (II, 305). Сравнивая сербские песни с одной чрезвычайно поэтической русской былинной о Даниле Денисьевиче и его жене, он заявляет: "Русская былина уступает в поэтическом достоинстве сербским песням" (II, 305). Высокая оценка вместе с тем своеобразно включается автором в его теорию народного искусства, соответственно которой народная песня не может найти полного признания в эстетическом мире просвещенного образованного "цивилизованного" человека.

Материалистически объясняя своеобразие содержания и формы народно-песенного искусства обстоятельствами жизни и сознания народных масс, Чернышевский относит его к младенческому периоду истории. Он не учитывает возможности несоответствия развития искусства с развитием материальной основы общества. Народное творчество, созданное "всем народом как одним нравственным лицом", "должно прилагаться к чувствам решительно каждого человека", - говорит Чернышевский. Образованный же человек ищет в поэзии индивидуальное, что он может приложить к себе. "... У немцев и у русских не может вновь явиться песен, подобных сербским..." (II, 305). И это бесспорно.

Содержание народной поэзии бедно (и Чернышевский не делает исключения для сербских песен), а форма ее однообразна и монотонна. Одни и те же поэтические средства, постоянные "эпические выражения", повторения одних и тех же стихов. В сербских песнях однообразен и тот же десятисложный стих с цезурой после четвертой стопы <sup>2</sup>.

Если и может чем привлечь народная поэзия, так это тем, что она "остается единственной поэзией массы народонаселения; поэтому она интересна и мила для всякого, кто любит свой народ" (II, 308). Но "не удовлетворяясь ею, мы не можем не сочувствовать ей всегда, не заслушиваться часто до увлечения прекрасных, свежих, энергических мотивов ее" (II, 308).

Однако народные песни, как считает Чернышевский, сохранились в полуразрушенном и искаженном виде. У украинцев они были еще в расцвете лет шестьдесят или восемьдесят назад, а у русских - лет сто или полтора, а может быть и больше. Иначе говоря, творческую жизнь русской поэзии народа он относит ко времени не позже XVII века. Сербский же эпос, как справедливо признает критик, существенно отличается в этом отношении от песен всех европейских народов. Он сохранился "в полной силе свежести".

В репертуаре сербских народных певцов-гусяров не только были старые песни о знаменитых героях прошлого, но и создавались новые эпические вещи на протяжении не только XVII - XVIII веков, но и почти всего XIX века. Во всяком случае в течение всего периода турецкого владычества народ воспевал подвиги героев, боровшихся за освобождение своей истерзанной родины. Немало песен было сочинено гайдуками. Лучших певцов-гусяров Вук Стефанович Караджич нашел в лагере Карагеоргия и от них записал немало текстов. В их репертуаре были произведения и о событиях современных народных восстаний 1804 и 1815 годов, в которых они сами принимали активное участие. В русском эпосе не только в XIX, но и в XVIII веке новых героических былин не появилось. А если и сочинялись иногда вещи на новые темы, они не могли ни в какой мере равняться со старыми традиционными.

\* \* \*

Чернышевского не удовлетворил отбор сербских песен, сделанный Бергом для своего сборника. "Из множества превосходных эпических сербских песен у него выбрана только одна не примечательная ни в каком отношении песня о Бановиче Страхине"<sup>3</sup>. И как бы в возмещение этого недостатка Чернышевский привел пять песен из сборника Вука Караджича в своем прозаическом переводе. Все они относятся к Косовскому циклу. Их содержание сводится к следующему: 1. Мурат на Косовом поле грозит князю Лазарю. 2. Заклятье Лазаря всем, кто не явится на битву. 3. Пир у князя Лазаря, где Вук Бранкович клеветает на Милоша Обилича. 4. Царица Милица провожает утром родных на Косово поле и напрасно упрасивает кого-нибудь остаться с ней. 5. Девушка ищет жениха и помогает раненым на поле боя (II, 298-302).

Косовский цикл историчнее по содержанию, чем все другие юнацкие песни. Чернышевский обращает внимание на подлинность имен действующих лиц, на точность географических названий, на подробности в характеристике родственных и семейных связей, соответствующих действительности, на обозначение в песнях некоторых военно-бытовых институтов, типичных для обычаев героической эпохи феодализма. Обо всем этом он сообщает в небольшом комментарии к песням (II, 298). Таким образом он доказывает, что песни о Косовской битве 1389 года обладают подлинно историческим содержанием и качеством героического эпоса.

В песне, приведенной в своем сборнике Бергом, Чернышевский не нашел той же глубины содержания, назвав ее "не замечательною ни в каком отношении" (II, 311). Действительно, рассказ о трагедии разгрома сербов турками на Косовом поле включен в этом тексте в начало повествования сказочно-бытового типа, составляющего основной костяк сюжета. О страшном поражении сербов герой - Страхинья Бан - узнает из письма матери, присланном к родственнику Юг-Богдану, где он в это время пировал. Мать сообщает о разорении поместья Страхињи, находившегося на территории Косова поля, об оскорблении ее турками и о том, что жену Страхињи захватил "самовольный турок Влах-Алия". Герой быстро снаряжается в путь и зовет с собой девять Юговичей, чтобы отомстить врагам. Но те отказываются. Этот эпизод находится в полном противоречии с образом доблестных воинов, какими они рисуются во всех других юнацких песнях.

Стержневая же часть песни представляет собой международный сюжет о жене-изменнице, которая помогает похитителю, когда настигнувший ее муж вступает с соперником в бой. Спасает героя верный пес <sup>4</sup>. Историческое вступление присоединено к повествованию новеллистического плана механически. Подлинность имен действующих персонажей не подтверждается ни документально, ни литературно. В песне приводится много географических названий, вполне соответствующих изображенным местностям, но они не вносят никаких исторических уточняющих сведений в главную часть повествования. Понятно, что эта эпическая песня не могла понравиться Чернышевскому. В ней самые существенные события национальной истории отодвинуты и теряют значение. Нет в ней цельности художественного произведения <sup>5</sup>. "Существенные качества народной поэзии, достойной своего имени, очевидны из качества народа, которому она принадлежит, из обстоятельств его происхождения и роли, какую играет она в народной жизни" (II, 297).

Сербский эпос порожден трагедией народа и его героической борьбой - "энергиею народной жизни", как говорит Чернышевский. "Только там являлась богатая народная поэзия, где масса народа <...> волновалась сильными и благородными чувствами, где совершались силою народа великие события. Такими периодами жизни были у испанцев войны с маврами, у сербов и греков - с турками, у малоруссов - войны с поляками" (II, 295). Богатство содержания народной поэзии Чернышевский видит не только в ее исторической фактичности. Его восхищает выражение всенародного чувства, составляющее не менее, а более значительную сторону их художественного своеобразия. "Прелесть содержания и художественная полнота формы одинаково совершенны в этих превосходных песнях", - говорит он о сербском эпосе (II, 302). Его трогает лиризм этих песен, исторически обусловленный трагизм душевных переживаний героев.

Сербский эпос рассматривается Чернышевским в сопоставлении с эпосом других народов. Примечательно, что, указывая на общность разноплеменного эпического творчества, он видит ее не в повторении сюжетных схем и мотивов, а прежде всего в единстве принципов художественной структуры, стилевых средств и устойчивых поэтических формул; словом - в единообразии поэтической формы. И объясняет он это сходство одинаковыми условиями жизни народов и их общественного развития. Главное же для него - национальное своеобразие каждого эпоса, объясняемое жизненными судьбами каждого народа.

Сербский эпос он справедливо признает самым молодым и творчески жизнеспособным. И это понятно. Сила и свежесть выраженных в юнацких песнях чувств страдающего народа отличает их, несомненно, от русских былин. Трудно согласиться со сравнительной оценкой художественного уровня этих песен, данной Чернышевским. Но характеристика возраста того и другого эпоса бесспорна. Можно выдвинуть несколько предположений о причинах их различия.

Возможно, что различие это объясняется тем, что время сложения сербского эпоса не уходит дальше XIV века в глубь истории. Так считают очень многие специалисты<sup>6</sup>. Формирование его, по-видимому, относится к началу турецкого завоевания. Русский же героический эпос уже завершал свою творческую жизнь в XIV - XV веках, сложившись в составе известных сюжетов, главных образов, выработав свой метод историзма в формах устойчивого, "эпического времени" и окончательно оформившись в своей постоянной поэтической структуре. Позже творческая жизнь былин постепенно замирает. Не могли ее возродить отдельные произведения на более поздние бытовые или исторические темы. Русский эпос уже в XVIII веке жил далеким прошлым. Сербские же юнацкие песни, в том числе и Косовский цикл, переживались народом как начало настоящей современной трагедии. Для них типичен трагический финал. В русских же былинах герои всегда побеждают в борьбе с врагом, даже нередко вопреки правде. Разумеется, уверенность в конечной победе могла звучать и звучала и в первоначальных текстах. В записях же XVIII - XIX веков горечь давних поражений осталась в прошлом и сгладилась; а победный конец получил устойчивость постоянной эпической концовки.

В Косовском цикле сербских песен нет постоянства в эпической структуре: одногеройности, односюжетности и тематического единства для каждой песни, как в былинах. В песнях о битве на Косовом поле патриотическая тема сочетается с темой семейной и родовой вражды, темой феодальных отношений. То же самое можно наблюдать и в других песнях. Создается впечатление, что в сербском эпосе требования правды исторической действительности сказываются сильнее, чем законы эпического повествования с их условностью. Нетрудно заметить, что даже в именах героев, разнообразии точных географических названий сербский эпос содержит больше документальности и фактично-



сти, чем многие эпически обобщенные и постоянные имена и названия в русских былинах. Примечательно, что стремление к конкретности и уточненной детализации сохраняется в таких произведениях, которые построены на международных мотивах и сюжетах. Достаточно указать на песни о Бановиче Страхине, о Марке-Кралевице и Мусе-разбойнике и многие другие. В сербском эпосе усматривается немало заимствований и влияний из литературы, церковной письменности и устных преданий, а также из фольклора разных народов, особенно славянских. Бесспорно типологическое сходство сербского эпоса с творчеством других народов. Но оно проявляется только в отдельных сюжетах и мотивах, не нарушая большого его своеобразия <sup>7</sup>. И одновременно этот разнообразный усваиваемый юнацкими песнями материал подчиняется историческому содержанию или повествованию о живых событиях современной жизни страны. "Реалистические элементы в песнях южных славян преобладают над чудесными", - говорит советский исследователь <sup>8</sup>. И это верно. Ведь даже фантастика в них отличается национальными чертами. Образ вилы, например, сохранялся в народных суевериях длительное время в живых бытовых рассказах. Сербские песни согреты искренним и непосредственным лиризмом. В русских былинах больше эпического спокойствия, медлительной повествовательности и мудрых раздумий о событиях далекого прошлого.

Если Косовский цикл и сложился не в XIV веке, а позже, как считают многие исследователи <sup>9</sup>, то все же он был создан в период творческой активности эпоса, а главное, в условиях продолжающейся трагедии народного гнета. Известные в записях XIV века песни о Косовской битве некоторые исследователи называют "новыми". В то же время песни о Кралевице Марке считают более близкими к историческим событиям. Чернышевский увидел в этих песнях верное отражение исторических судеб сербского народа.

Известный советский специалист по исследованию русского и южнославянского эпоса В.Н. Путилов считает, что Косовский песенный цикл в жанровом отношении отличается от классического эпоса и представляет собою скорее произведения типа наших исторических песен <sup>10</sup>. Те и другие возникли позже юнацких песен и былин, в них изображено реально-историческое, а не условное эпическое время, они лиричнее. И это действительно так. Однако русские исторические песни не составляют жанрового единства. Старшие из них близки к былинам. Песни XVI века наиболее цельны в жанровом отношении. Их объединяет единство изображенного времени и народного отношения к общественно-политическим событиям. Разинские песни имеют много внутренней общности, но они отличаются от более ранних исторических песен тем, что это особый вид исторической лирики. В песнях петровского времени сказывается своеобразие нового жанра - солдатских военных песен. Историзм двух последних групп в значительной мере условен.

В противоположность русским историческим песням Косовский цикл объединен установкой на историзм. В нем рисуется одно историческое время,

оваянное трагическим лиризмом. Своеобразный национальный колорит придают этим произведениям лирические образы женщин, через которые постигается внутренняя горечь переживаемых страшных событий. Наконец, особое значение приобретают в косовских песнях уточненные обозначения топографии и имена участников сражения, решавшего судьбу народа.

Песни Косовского цикла разделяются на две группы. В одной - небольшие лирические вещи, в которых исследователи склонны видеть отрывки. Другая группа состоит из произведений с развернутым повествованием, завершенным сюжетом. Обе отличаются конкретным историзмом, большою фактичностью и одновременно глубокою эмоциональностью. Обе связаны тематическим единством, общими героями и составляют единое цельное изображение драматического события народной жизни.

Возможно, что некоторые из косовских песен дошли до нас в отрывках. Современные исследователи указывают, что косовские юнацкие песни обрели новую жизнь в освобождавшейся и освобожденной Сербии XIX века. Они вскоре стали почитаться национальным сокровищем. Их воздействие на культурную и общественно-политическую историю южных славян было огромным. Вука Брановича проклинали поколения. "Милоша ставили в пример молодые герои, боровшиеся за народную независимость"<sup>11</sup>. "Косовский мавзолей работы знаменитого хорватско-далматинского скульптора Ивана Мештровича в XX веке стал памятником народной славы и символом единства Югославии"<sup>12</sup>.

В середине прошлого века великий революционный демократ Н.Г. Чернышевский при всей сложности своего отношения к народной поэзии оценил по достоинству сербские песни о Косовской битве и глубоко и верно истолковал их национальное своеобразие, их историческое содержание, общественно-политическое и культурное значение.

## УРОКИ ЧЕРНЫШЕВСКОГО (о фольклоре в пьесах А.Н. Островского)

Нелегко начинал свою драматургическую деятельность А.Н. Островский. Не прямым путем пришел он к постижению народности в том, самом прогрессивном смысле, что составило лучшее качество его таланта. После шумного успеха 1850 года, принесенного ему комедией "Свои люди - сочтемся", произведения 1851-1855 годов вызвали самые противоречивые суждения и оценки. Между журналами "Москвитянин", где печаталось большинство пьес Островского, и "Современником" разгорелась острая полемика. В нее включились и другие журналы. Резкий отпор критиков вызвали славянофильские идеи, пропагандировавшиеся "молодой редакцией" "Москвитянина" и получившие некоторое отражение в пьесах Островского тех лет<sup>1</sup>. В 1854 году "Современник", как бы подводя итоги дискуссии, опубликовал рецензию Н.Г. Чернышевского на комедию "Бедность не порок". Статья отличалась глубиной и последовательностью критического анализа. В ней всесторонне рассматривались идейная сущность пьесы, ее структура и художественное своеобразие<sup>2</sup>.

Бескомпромиссно строгая рецензия Чернышевского заканчивалась доброжелательной рекомендацией молодому писателю. Назвав последние его пьесы слабыми и фальшивыми, критик дальше пишет: "Но, по нашему мнению, он, повредив этим своей литературной репутации, не погубил еще своего прекрасного дарования; оно еще может явиться по-прежнему свежим и сильным, если г.Островский оставит ту тинистую тропу, которая привела его к "Бедности не порок" (II, 240). Не принимая ложной идеи пьесы, Чернышевский не потерял веры в большие творческие возможности драматурга. Это свое отношение он подтвердил в статье того же 1854 года "Об искренности в критике". Говоря о том, что при коренной испорченности таланта "едва ли можно пособить, как ни указывай недостатки", и что о таких "Современник" и не высказал никаких надежд", Чернышевский подчеркивает, что речь идет не о "Бедности не порок" (II, 259).

Неизвестно, какова была непосредственная реакция писателя на критику революционного демократа. Но не может быть никакого сомнения в том, что он хорошо с ней познакомился и учел преподанный урок, в чем убеждают последующие пьесы.

Для нас рецензия Чернышевского особенно интересна тем, что в ней он подробно останавливается на роли фольклорных песен и сцен в структуре комедии, что особенно высоко ценилось славянофилами. Статья Чернышевского не принимается во внимание фольклористами, в то время, как ее влияние на формирование творческого метода Островского в обращении с народно-поэтическими источниками было не только значительным, но, можно думать, решающим, хотя писатель не полностью принял критику и не во всем с нею согласился.

Чернышевский указал, что подчиненные главной мысли пьесы народные песни и обрядовые картины не могли иметь положительного художественного значения потому, что эта главная мысль вызывает возражения: "автор прав до некоторой степени со своей точки зрения, вставляя в свою пьесу по всевозможным поводам песни, пляски, игры: он пишет апофеозу старинного быта, каким представляется ему современный быт некоторой части купеческого общества; потому он старается выставить на вид все поэтические черты его". "Островский впал в приторное прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашиваемо" (II, 240). Главным же средством "прикрашивания" автор, как видно, считает введение народно-поэтических элементов. В статье "Об искренности в критике" Чернышевский решительно возражал А. Григорьеву, восторженно отозвавшемуся о главном персонаже пьесы "Бедность не порок" Любиме Торцове: "... главным образом - фальшивость и прикрашенность вносятся в эту комедию именно лицом Любима Торцова, которое, отдельно взятое, верно действительности" (II, 250-251). Следует напомнить, что как раз этот образ создан писателем на материале большого количества фольклорных цитат.

Чернышевский осуждает включение фольклорных текстов с простой иллюстративной целью, как это было характерно для комедии XVIII века. Для славянофилов же исполнение на сцене народных песен было показателем народности самой пьесы. В известной статье 1860 года о народных песнях А. Григорьев, восхищаясь песней "Вспомни, моя любезная", оценивает ее художественные достоинства по сцене из пьесы Островского "Не в свои сани не садись": "Законченнее и цельнее этой песни трудно что-нибудь себе представить. <...> Нечего говорить о ее внутреннем, душевном значении: оно ярко, наглядно для всех выступило в известной высокой сцене между Бородкиным и Дунею и в типичном же, как сама песня, порыве: "Помни, Дуня, как любил тебя Ваня Бородкин"<sup>3</sup>. Эти слова герой пьесы произносит после исполнения песни "Вспомни, вспомни, моя любезная, нашу прежнюю любовь". Так же, дополняя драматическую ситуацию, звучит другая песня: Авдотья Максимовна поет, мечтая о свидании, "Научить ли те, Ванюша, как ко мне ходить".

Анализируя отдельные сцены и характеры действующих лиц в комедии "Бедность не порок", Чернышевский не нашел в них никакой связи с вставными произведениями народной поэзии. Многие "решительно не связано с пьесой и введено только в качестве народного элемента для украшения сцены". Критик указывает, что автор не позаботился "о целостности и стройности <...> произведения", а написал "не комедию", не художественное целое, а что-то сшитое из разных лоскутков на живую нитку" (II, 239). Он не нашел связи сюжетного построения пьесы и развития драматического действия с многочисленными народными песнями и сценами. Чернышевский подчеркнул обязательность главного требования искусства - взаимной обусловленности всех

компонентов произведения с его стержневой мыслью и всех частей между собою, указал на обязательное соответствие формы содержанию. В рецензии приведено немало интересных и глубоких суждений о народном творчестве. Молодой критик высказал положительное к нему отношение, определив как "поэтические черты старого быта". Народная поэзия, по его признанию, - это отголосок прошлого. Как и в других рецензиях и теоретических исследованиях того же времени, он смотрел на народную поэзию как на искусство отжившее (См.: II, 291; I, 93).

В следующем 1855 году в наиболее "славянофильской" по замыслу пьесе "Не так живи, как хочется" Островский еще оставался на прежних позициях в трактовке народного творчества и народного быта. Поднялась вновь журнальная борьба. Причиной возмущения передовой литературной общественности послужила неумеренно хвалебная рецензия Т. Филиппова, глубоко реакционного содержания, напечатанная в 1856 году в журнале "Русская беседа"<sup>4</sup>. Т. Филиппов с позиций правого славянофила, увидел "подлинную народность" драмы в соответствии ее главной идеи с содержанием народной песни "Взойди, взойди, солнце, не низко, высоко". В изображенной песней мрачной обстановке существования женщины, приниженной и забитой в патриархальной семье, вынужденной покоряться и терпеть, Филиппов усмотрел не страшную трагедию крестьянского быта, а идеал народного характера и добродетели, освященной церковью. Чернышевский на рецензию отозвался замечанием: "о делах земных, каковы наука и литература, рассуждать с г. Филипповым совершенно бесполезно" (III, 653). Славянофильская критика проверяла народность пьес Островского их связью с фольклором. Чернышевский осуждал славянофильское содержание пьес и считал, что народно-поэтические цитаты соединены с пьесами механически и не составляют сюжетобразующих элементов. Обилие фольклорных вставных номеров в "Бедности не порок" он сравнил с таким же приемом в пьесе Аблесимова "Мельник - колдун, обманщик и сват", написанной в XVIII веке, когда народные картины на сцене театра были новинкой и, даже будучи иллюстративными, могли удовлетворить зрителей.

В рецензии на "Бедность не порок" Чернышевский обратил особое внимание на отрицательную сторону работы писателя с фольклором, не останавливаясь на том новом и положительном в этой области, что не сближало, а наоборот, различало его со славянофилами. "Фольклоризм" Островского был лишен безусловной идеализации, он не был мерилем народной нравственности, как у сотрудников "молодой редакции" "Москвитянина". Народная поэзия в пьесе "Бедность не порок" представлена в разной функциональной значимости и идейно-художественной дифференцированности, начиная с древнего обряда и кончая сентиментальной песенкой Мити из лубочного издания<sup>5</sup>; начиная задушевной импровизацией - причитания няньки - и кончая бессмысленными грубовато-шуточными припевками купеческих сынков.

Главное же, фольклор в "Бедности не порок" выполнял не столько эстетическую функцию, сколько был частью быта, повседневного обихода. А поскольку все эти элементы народного творчества были подчинены "фальшивой" идее, весь этот старый обрядово-песенный и новый современный фольклор был осужден Чернышевским, как осуждена вся пьеса в целом. По характеру работы с народным творчеством Островского можно было сблизить не столько со славянофилами, сколько с Пушкиным и Белинским, что в пьесах 1851-1855 годов не было еще в достаточной мере заметно.

После 1851-1855 годов Островский не отказался от использования фольклорных элементов в своих пьесах. Но он опирался при этом не на славянофильские традиции. Некоторые исследователи считают, что драматург обращался к народной поэзии только в ранний период, в пору близости с "молодой редакцией" "Москвитянина". Это неверно. Народные песни и пословицы вплетаются в художественную ткань многих поздних его пьес. Они широко представлены в "Грозе" (1860), "Бальзаминовской" трилогии (1860-1861), "Шутниках" (1864), "Горячем сердце" (1869) и других пьесах, составляющих гордость русского театра. А некоторые произведения целиком построены на народно-поэтических источниках: "Воевода" (1865) (второй вариант, 1885), "Снегурочка" (1873). Но метод работы Островского с фольклором стал иным, главное же, совсем другой стала проблематика его новых пьес. Писатель, несомненно, прислушался к упрекам Чернышевского. В зрелый период творчества его уже нельзя было бы обвинить в неумеренном пристрастии к фольклору. В работе с народно-поэтическим искусством он не следовал ни за писателями XVIII века, ни за славянофилами. В своем понимании фольклора он шел от Пушкина и Белинского.

\* \* \*

Традиции Пушкина и Белинского в понимании народной поэзии и способах включения ее в художественные произведения отчетливо заметны в пьесах Островского. Драматург высоко ценил творчество Пушкина за народность. Пушкин оставил образцы "совершенные по форме и по самобытному, чисто народному содержанию", - говорил Островский в 1860 году в своем "Застольном слове о Пушкине"<sup>6</sup>. Исследователи творчества Островского неоднократно отмечали общие с Пушкиным принципы в разработке исторической тематики в драматургии писателя. То же следует сказать о его фольклористических принципах как в исторических пьесах, так и в произведениях о современности. Не разделяя взглядов славянофилов на фольклор, Островский в зрелую пору видел в нем творчество народа разных исторических периодов. Современные песни были ему известны по собственным наблюдениям и памяти. В пьесах о прошлом он обращался к старым текстам песен, сказок, пословиц и т.д., которые отбирал из ранних фольклорных изданий.

Понять смысл взаимосвязи литературы и народной поэзии в творчестве Островского помогает работа А.П. Скафтымова "Белинский и драматургия Островского"<sup>7</sup>. Проблематика пьес драматурга была тесно связана с исканиями Белинского и "натуральной школы". В истолковании народного творчества и его роли в жизни русского человека Островский также сближался с Белинским, фольклористическая концепция которого во многом сходна с Пушкиным. Белинский дал теоретическое обоснование взглядов Пушкина на фольклор, выраженных в его художественной практике. Полностью совпадали их трактовки свадебных, семейных, солдатских, исторических песен, особенно удалых. При изображении жизни народных масс, главным образом крестьянства, проявилось пушкинское понимание народной поэзии. Его привлекало в фольклоре жизнеутверждающее, светлое приятие жизни, выражение здорового чувства, нравственного достоинства. Народные песни, сказки, пословицы впервые были им осмыслены в глубокой социально-исторической дифференцированности. Народная поэзия в "Евгении Онегине", в "Капитанской дочке" характеризуется отчужденностью духовной культуры народа, которые поэт высоко ценил, от рафинированной культуры дворянства. Фольклор помогал обнажить классовые противоречия в крепостническом обществе. Тексты народно-поэтических произведений давали возможность поэту раскрыть лучшие черты русского национального характера, его положительные идеалы. Такою направленностью художнического внимания объяснялся отбор произведений фольклора, интересовавших его в первую очередь. В то же время он не замалчивал протестующих настроений, накапливающихся непрерывно в крестьянстве. Фольклор об удалцах, о Разине и Пугачеве привлекал преимущественное внимание Пушкина. Народная поэзия в его произведениях играла не стилевую роль. Она использовалась для характеристики действующих лиц, изображения социальной среды, ее политического сознания.

Островский пошел дальше по пути, указанному Пушкиным, аналитически расчленив социальную среду в ее нравственно-бытовой, речевой и фольклорной колоритности. Таковы его персонажи из средних слоев и низов города, а также барской усадьбы. А.П. Скафтымов подчеркивает, что драматург усвоил призывы Белинского к изучению и изображению "обыденности", к раскрытию крепостнического зла в бытовом и привычном общении людей. На протяжении всей литературной деятельности он оставался последователем Белинского в критике действительности с преимущественным вниманием к страдающей в этих условиях личности. Нравственные понятия, привычные в бытовых практических отношениях между людьми и составлявшие основную проблематику творчества Островского, освещались также с позиций, идейно близких Белинскому<sup>8</sup>. В критике общественного зла писатель главное внимание уделял угнетенному человеку, "кого теснят и давят". Пьеса Островского "окрашивается страдающим лиризмом, входит в разработку свежих, морально

чистых или поэтических чувств". Усилия автора направляются к тому, чтобы выдвинуть законность, правду и поэзию подлинной человечности, "угнетаемой и изгоняемой в обстановке господствующей корысти и обмана"<sup>9</sup>. В отдельных пьесах естественным и необходимым становится изображение возвышенных чувств. Герои и, особенно, героини пьес в минуту душевного волнения нередко выражают свои чувства исполнением народных песен и романсов. Писатель верно заметил в фольклорной лирике устремленность к положительным идеалам.

В лучшей драме общественно-протестующего характера "Гроза" автор создает целые сцены, наполненные звуками народных песен. В ночном свидании, когда женщины-затворницы, вырвавшись из мрачной, гнетущей атмосферы семьи, почувствовали себя на какой-то час свободными и счастливыми, это их радостное самочувствие выразилось в эмоциональном строе песен Кудряша и Варвары. Ощущение собственной воли, способность отдаться чистому чувству подчеркивается и оправдывается смыслом и лиризмом песен.

В пьесах Островского женщина - самое приниженное и страдающее лицо. Нередко драматическая ситуация, в какой оказывается героиня, полностью совпадает с тем, как это рисуется народными песнями. Совпадений так много, что нет необходимости приводить примеры. Тема бесправности женщины во всех слоях общества, особенно в наиболее угнетенных, была выдвинута самой жизнью. Трагическое положение женщины в семье было повседневной примелькавшейся обыденностью, не всегда замечаемой окружающими. Художник обнажает это уродство жизни, показывая, что даже любящий отец в браке дочери видит нечто общее с торговой сделкой. "А у меня дочь невеста, - говорит Большов, - хоть сейчас из полы в полу да с двора долой" ("Свои люди - сочтемся"). В подобной семейной обстановке лучшие героини пьес Островского ("Гроза", "Горячее сердце", "Воспитанница" и др.) находили выход своим мечтам о свободе и счастье в песенной лирике. При этом фольклор не только не нарушал общей критической направленности пьес, но и составлял их обязательную часть. Того же круга народные песни в пьесах 1851-1855 годов не могли играть такой роли, поскольку в них критические ноты были приглушены примирительным звучанием финала.

Исключительной выразительности достиг Островских в поэтизации чувства любви, естественного для каждого юного существа, в весенней пьесе "Снегурочка" (1873). Пьеса, построенная на народно-поэтических источниках, полна очарования. Здесь в идеале как бы осуществленной мечты раскрыто "возвышенное чувство", законность свободного выбора, освященного самой природой. Фольклор в этой пьесе представлен прежде всего в своем замечательном художественном качестве. Сказочность изображенных отношений резко противопоставлялась тому, что было в жизни. Сказка объективным содержанием идеала обличала аморальность общественного строя, где самые лучшие человеческие стремления подавлялись властью старших и



имущих, где все подчинено корысти и расчету. Непосредственность и чистота поэтически высоких чувств лучших героинь Островского выразились в весенней сказке с покоряющей силой, почему текст пьесы так замечательно слился с гениальными творениями Чайковского и Римского-Корсакова. Народная поэзия воодушевляла и писателя, и композиторов. Фантастика в изображении сказочной среды, героев и обстановки и реальность проблематики, которой все подчинялось, составили замечательный по эстетической выразительности сплав.

Фольклор "Снегурочки" относит содержание пьесы в далекое сказочное прошлое. В пьесе "Воевода" ("Сон на Волге", 1865, второй вариант - 1885) использован фольклор исторического прошлого. Песни, пословицы, причитания, духовный стих, сказка и картина из народной драмы насыщают эту пьесу, может быть, даже с некоторым излишеством. Большинство этих разнородных по жанру номеров едино по тематике, но все они пронизаны гневно протестующим пафосом, близким к народной лирике. Удалые и разинские песни послужили идейной основой и материалом для сюжета пьесы. Драма полна жизнеутверждающего мироощущения, выражения воли народа, его готовности к борьбе, его духовной мощи и одаренности: лирическая настроенность пьесы согласуется с народно-поэтическим искусством, звучащим в ней<sup>10</sup>.

Островский шел за Пушкиным и Белинским в датировке удалых песен XVII веком и в трактовке их смысла. Писатель далеко отошел от того понимания, какое он им придавал в драме "Не так живи, как хочется". Там эмоциональный настрой этих песен, как и удалство героев, сочетается с масленичным разгулом, ухарством и современным писателю семейным бытом. Народное творчество в пьесе "Воевода" призвано выразить социально-политические настроения угнетенных масс далекого прошлого.

Чернышевский в романе "Пролог", написанном в ссылке, приводит отрывок из известной удалой песни, придав ей более революционный смысл, чем в подлинном тексте, и указывает на несоответствие ее эмоционального пафоса народному сознанию 60-х годов. Так передана в романе сцена, рисующая бурлаков, только что певших песню о "разбойничках Стеньки Разина", готовых "Москвой тряхнуть", но испугавшихся старика-будочника (XIII, 196). Островский в своей пьесе истолковал народное удалство с демократических просветительских позиций, проявив вместе с тем глубочайшее уважение к угнетенным массам, к самоотверженности и благородству удалцов, искавших свободы. Народная фантастика, чистота душевных порывов героев, выраженных средствами фольклора, создают в пьесе художественную атмосферу XVII века, картину "Сна на Волге", поэтическая условность которого противостояла пореформенной действительности.

В фольклористической литературе высказаны противоречивые суждения о происхождении использованных драматургом фольклорных текстов. Г.Т. Синюхаев считал, что большинство текстов взято из запасов собственных наблюдений и собственной памяти<sup>11</sup>. В.И. Чернышев говорит, что почти все тексты взяты из известных сборников<sup>12</sup>. Но не приходится сомневаться, что даже те песни, пословицы и другие произведения в его пьесах, которые совпадают с опубликованными, были ему известны в живом бытовании. Песни привлекали внимание драматурга во время его поездки по Волге. Он восторженно отзывался о бурлацких песнях, а когда узнал в Твери, что "полиция гораздо строже смотрит на песни, чем на грабежи", оценил общественно-политическое значение народной лирики<sup>13</sup>.

Песни в пьесах выполняют самые разнообразные функции. В исследованиях фольклористов указывалось главным образом на стилизованное их значение в речевом строе действующих лиц, особенно женщин, монологи и реплики которых "сбиваются иногда на песенный лад и размер"<sup>14</sup>. Такую же роль играют нередко цитаты из модных романсов в устах полубразованных героев<sup>15</sup>. При этом обычно указывается на совпадение словесного содержания и музыкального тона с настроением действующих лиц и характером изображенных жизненных ситуаций, что само собою разумеется. Островский не мог не вводить пения в свои пьесы. "Во времена Островского, - пишет известный исследователь народных песен и романсов В.И. Чернышев, - песня держалась еще во всех московских условиях, кроме знати. Купцы, мещане, ремесленники, рабочие (особенно занятые сидячим трудом: портные, портнихи, сапожники), прислуга были большие любители и нередко знатоки и мастера пения народных песен. Песня слышалась и в мастерских, и в трактирах, особенно же на пирах, на загородных гуляньях"<sup>16</sup>. Островский различает репертуар каждой социальной среды, раскрывает с помощью песни каждое действующее лицо, его характер, культурный кругозор, моральный уровень и душевное самочувствие в изображаемый момент. Песня была украшением быта среднего слоя людей, выражением их эстетического мировосприятия. В некоторых сценах пение составляет обычное препровождение пустого времени, характеризуя неподвижность застойного быта. Поет, скучая в одиночестве, неудовлетворенная замужеством Полина ("Доходное место"), поет Капочка с горничной Палашей ("Праздничный сон до обеда"), поет Оленька чувствительный романс в ожидании прихода жениха ("Старый друг лучше новых двух"), поет со скуки Таня Краснова ("Грех да беда на кого не живет").

Но иногда песня вырывается из глубины души, передавая горестные чувства знакомыми звуками и словами. Так заголосила нянька Арина стихами свадебного причитания, оплакивая судьбу своей питомицы: "Ты, родимая моя матушка, / В день денна моя печальница, / В ночь ночная богомольница..." ("Бедность не порок").

В бытовых пьесах произведения фольклора не были отголоском прошлого. Островский знал не только тексты многих песен и романсов, но и условия их исполнения. Нередко песни в его пьесах стоят на уровне житейских будней и не воспринимаются действующими лицами как явление поэтическое, хотя они и определяют эстетическое сознание поющих. Островский создавал свой театр для общества, хорошо знавшего русское песню, - говорит В.И. Чернышев<sup>17</sup>. Нескольких слов было достаточно, чтобы определить лицо, положение, развитие поющего. Современные зрители и читатели пьес Островского в ином положении: для них "песня, не известная от начала до конца, не раскрашивает, а затемняет картину", - пишет тот же исследователь в 1929 году. Песня бытовала во многих слоях населения Москвы, "почти на степени языка", средства выражения мыслей и настроений. И в пьесах Островского образы, мотивы и цитаты из песен употребляются как идиомы, фразеологизмы, всем известные и понятные. "Посудите, люди добрые, каково жить в чужой дальней сторонке, чужим куском давишься, кулаком слезы утираючи! Да, помилуй бог, неровнюшка выйдется, неровен дурак навяжется, аль дурак какой, дурацкий сын!"<sup>18</sup> Словами свадебной песни приговаривает Аграфена Кондратьевна о замужестве дочери ("Свои люди - сочтемся"). "...А у меня уж тут место ... насиженное и дорожка-то мною протоптана"<sup>19</sup>, - говорит Кудряш Борису, объясняя свое появление в ночном свидании стихами широко известной любовной песни. Анна Ивановна, в последнем действии пьесы "Бедность не порок" сочувственно обращается к Мите, повторяя народную песню: "Один ведет за рученьку, другой за другу, третий стоит слезы ронит, любил, да не взял"<sup>20</sup>. Курицын, недовольный приемом шурина, упрекает его так же, как и в песне "Видно, женина родня - так отворяй ворота; а мужнина родня, так запирай ворота"<sup>21</sup>. "Поставить на порог, да в три шеи до ворот"<sup>22</sup>, - говорит Татьяна Никоновна о женихе дочери ("Старый друг лучше новых двух"). Нередко обобщенные слова звучат на правах пословиц: "Хорошо тому на свете жить, у кого нету стыда в глазах", - говорит Любим Торцов. "Вина не пьет, с воды пьян живет", - высмеивает Шилохвостов Оброшенова ("Шутники")<sup>23</sup>.

\* \* \*

В своем понимании фольклора Островский был глубоко оригинален. Он считал, что не все бунтующее в народе народно. Писатель отчетливо отграничивает подлинно народное и прогрессивное от классово враждебного и чуждого народным массам, хотя и широко бытующего. "Для народа надо писать не тем языком, которым он говорит, но тем, которым он желает. Следующая степень простонародного есть лакейская и фабричная". Так записал он в заметках 1880-х годов<sup>24</sup>. Под последней он явно подразумевал и купеческую, испорченную "простонародность", широко представив ее в критическом изображении "темного царства".

Превосходный мастер языка, драматург великолепно знал русскую поговорку во всем разнообразии ее классового своеобразия и бытового применения. Функциональное многообразие используемых им пословиц исключительно<sup>25</sup>. В сценах обличительного характера драматург широко применяет пословицы и поговорки самого разнообразного смысла, общественного звучания, нравственного содержания, прямого или переносного значения и художественной функции в изображении действующих лиц. Принято считать, что пословицы в речах персонажей способствуют их типизации, обобщая каждый образ до социально значимого. Однако этим писатель не ограничивается, он достигает одновременно большей выразительности и неповторимости облика каждого лица. Пословица получает свой особый смысл и значение в общем содержании сцены и характере героя. Приведем только те примеры, которые служат разоблачению нравственной извращенности, дикости господствующих в обществе людей. "Либо ты глуп, либо ты меня обманываешь. Русской пословицы ты не знаешь: воруй, да концы хорони", - говорит купец Ахов приказчику Ипполиту, не веря в его честность, считая глупостью и не понимая, что можно руководствоваться иными моральными принципами, чем собственные ("Не все коту масленица"). "Кто богу не грешен, царю не виноват", - успокаивает и оправдывает себя более тонкий плут, чиновник-взяточник Беневоленский ("Бедная невеста").

Часто пословица, и поговорка выполняют одновременно несколько функций. "Все перемелется, мука будет", - утешает разоренного им тестя новоиспеченный купец Подхалюзин, как бы снимая с себя вину и относя несчастье старика к делам обычным, преходящим и легко изживаемым. Вместе с тем пословица разоблачает коварство и бесчеловечность молодого хищника, а иронический смысл пословицы обнаруживает и авторское к нему отношение ("Свои люди - сочтемся"). Двойной смысл - прямой и иронический переносный - заключен в заглавии пьесы. Положительный смысл пословицы в ее общеупотребительном значении переиначен в интересах хищников и самодуров, утверждая в их собственных глазах право сильного и богатого, угнетение подчиненных и бедных. Иногда в пословице звучит насмешка не только над тем, к кому она обращена, но слышится ирония и по отношению к представителям общественных учреждений. "Нельзя же комиссару без штанов, хоть худенькие, да голубенькие", - говорит сваха Устинья Наумовна Липочке, пытаясь выведать у нее сведения о количестве наготовленных нарядов, за счет которых сама рассчитывает пожить. Подобострастно уважительное, казалось бы, отношение свахи к молодой купчихе одновременно не лишено и иронической фамильярности. То же выражено и в сатирической пословице о мелких представителях правопорядка.

Особенно много пословиц - типичных для буржуазного общества, где все расценивалось на деньги: и достоинство человека, и его нравственные

качества, и положение в обществе. "Осыплю тебя золотом", "Цена вам всем грош", "Что за честь, коли нечего есть" ("Путники"), "Все дело-то гроша не стоит" ("Грех да беда на кого не живет") и другие. Господствующие в обществе люди используют пословицы для утверждения своего положения, для самооправдания своих аморальных действий, опираясь на пословицу, как на общепризнанный авторитет, общественное мнение, всем известное. "А умные люди говорят, что скупость не глупость" ("Лес"), "Не помимо пословица-то говорится: не обмануть - не продать" ("Семейная картина"), "Правда пословица-то говорится: "У всякого плута свой расчет". Так оправдывает себя лакей, выпрашивая чаевые у посетителей ("Старый друг лучше новых двух"). По подсчетам некоторых исследователей из 350 пословиц и поговорок, встречающихся в пьесах Островского, 39 сопровождаются указанием: так говорит пословица, то есть житейская мудрость. "Не даром говорится" ("Грех да беда на кого не живет"), "Сам знаешь" ("Лес"), "Известное дело" ("Свои люди - сочтемся"). В "Доходном месте" пословица, сложившаяся в чиновных кругах, прямо характеризуется как общественное мнение, которое осуждалось далеко не всеми. "Вот тебе общественное мнение: не пойман - не вор", - говорит Вышневецкий Жадову. Пословица вместе с тем могла помочь и скрыть свое мнение, как бы спрятать за ней свою совесть. "Что будет, то будет, а что будет, то бог даст", - говорит Добротворский Марии Андреевне, скрывая свое мнение о высватанном ей женихе, и ссылается на пословицу: "Я вам русскую пословицу скажу" ("Бедная невеста").

Изучение пословиц в пьесах Островского заслуживает особого внимания. В настоящей статье важно подчеркнуть, что драматург отлично знал фольклор не только в его передовом, прогрессивном народном содержании, но и реакционный фольклор, который слагался и держался в русском купечестве и чиновной среде для защиты права сильного в классовом обществе. Пословица одновременно и защищала, и обличала.

\* \* \*

Суровая критика Чернышевского помогла Островскому избавиться от недостатков и утвердиться в тех принципах работы с фольклором, какие он считал верными и необходимыми при изображении нравственных и духовных сфер жизни. Эти принципы выработались у него в раннюю пору. Однако тогда они еще не получили положительного значения, поскольку частично служили славянофильским идеям. Вместе с тем и в раннюю пору творчества писатель занимал самостоятельную позицию во взглядах на идейную направленность драматургии и на фольклор, поскольку не утрачивал критического подхода, к действительности. Это обстоятельство, по видимому, не осталось незамеченным и Чернышевским, который в своей

критике выразил надежду на "возрождение" таланта драматурга. В.И. Чернышев утверждает, что по песням в пьесах Островского видно, насколько самостоятельным было положение писателя в кружке "молодой редакции" "Москвитянина", несмотря на некоторую общность взглядов<sup>26</sup>.

В последующие же годы фольклор в пьесах Островского органически сочетался и с идейным замыслом, и с сюжетным содержанием, и картинами быта, и характерами действующих лиц, и, особенно, их языком.

## **ПЕСНЯ И РОМАНС В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО**

Спектакли А.Н. Островского поражают и разнообразием вокальных номеров. Крепко спаянные с сюжетным действием и идейным смыслом пьес, они составляют очень важную часть в картинах семейного уклада жителей мелких уездных городов и московского захолустья, а также нередко и более высокой среды.

Песенно-романсовое озвучение жизни представляет исключительный интерес для исследования творчества драматурга, но оно чрезвычайно много дает и для фольклориста как самостоятельная проблема, поскольку материал представлен зорким наблюдателем, хорошо осведомленным в жизни песни своего времени. А.Н. Островский был не только любителем и отличным исполнителем русской песни. Его можно признать также и исследователем, наметившим развитие русской песенности, начиная с давних крепостнических лет и до середины 80-х годов XIX века. Этот долгий период представлен в его пьесах. Разнообразие, точность датировок, социальное содержание, бытовая функция, эмоциональное воздействие на окружающих, переданные драматургом, обогащают наше представление о вокальной культуре русского общества разных кругов. Пьесы А.Н. Островского свидетельствуют о том, какие изменения происходили в популярных жанрах с течением времени.

Традиционную народную песню писатель знал с тех пор, как входил в состав "молодой редакции" "Москвитянина". Но он, несомненно, пользовался и массовыми песенниками, каких много издавалось с конца XVIII века. Главное же, он знал условия жизни песни.

Известно, что народные песни особенно многочисленны в ранних пьесах драматурга. Следует уточнить, что их больше всего в пьесах, рисующих крепостническую эпоху.

Крепостную деревню писатель не изображал. Жители же города крепостной эпохи показаны в комедиях и драмах 1847-1860 годов, а также в нескольких более поздних: "На бойком месте" (1865), "Пучина" (1866), "Го-

рячее сердце" (1869), "Не было ни гроша, да вдруг алтын" (1872). В них действуют мещане, мелкие чиновники, чаще всего купечество. Все это люди, пришедшие когда-то из крепостной деревни. Многие в их существовании сохранялось от духовного наследия крестьян. В среде формирующейся национальной буржуазии Островский открыл тип купца-самодура, богача, упивающегося властью своего капитала. Театральная публика увидела его в полной моральной распущенности, невежестве и безобразии. Сочувственное же внимание драматург отдал униженным и страдающим жертвам тирании и прежде всего женщинам. Семейное положение этих жертв полностью совпадало с тем, как оно рисовалось фольклорными песнями с их страстным порывом к воле.

Развивая и усложняя замысел автора, песенные цитаты либо включаются отдельным эпизодом в сюжет, либо раскрывают образ героя, или характеризуют общую культуру изображенной среды, или входят выразительным элементом в сатирическое направление комедии. Очень важны они в некоторых комедиях и драмах лирическим настроением, способным эмоционально окрасить весь спектакль. Словом, они совершенно обязательны. Островский был очень строг при передаче подлинного текста. Для него цитируемое произведение было важным фактом общественно-бытового явления. Когда же ему была известна популярность песни или романса у современников, он приводил их не полностью. Этот принцип работы драматурга важно учитывать при последующих постановках всем режиссерам.

Традиционные народные песни встречаются преимущественно в произведениях из крепостнического прошлого уездных городов. В пьесах, рисующих более культурное общество, таких цитат меньше. В пьесах же чисто сатирических, обличающих высокие круги города, вокальные номера обычно отсутствуют. Наиболее драматичны картины, где поют женщины. Вспомним пение Параши о воле (13, II)<sup>1</sup>; песню Даши о тоскующей женщине, прилетающей к матери в образе кукушки (3, II); песни девушек и Арины о женской доле, а также горестные мысли из песен о несостоявшейся любви, адресованные Анной Ивановной Мите и Любови Гордеевне. Особенно примечательна сцена любовного свидания украдкой, полного радостных песен, когда как бы воплотились в реальность мечты Катерины о воле. Характерна реплика Феоны на ту же тему. "Ты знаешь ли, что в тебе поет-то? - Агния: Что? - Феона: Воля. Вот придет время, бросишь песенки-то" (15, II).

Островский после первых пьес был высоко оценен как великий мастер языка при изображении среднего круга горожан. В их устах меткое и образное просторечие, часто сливавшееся с языком фольклора, не может не поражать первозданной свежестью. Сами действующие лица высоко ценили как остроту смысла, так и красоту, и выразительность слова. Требовательность драматурга к ценности речевого слова близка к тому, как это отразилось в фольклоре. В народной песне слова ценились выше мелодии.

*Хорошо настух играет,  
Выговаривает.*

*А у нас в саду соловей поет,  
Выговорушки выговаривает...*

Бесприданница Лариса, натура тонкой душевной организации, говорит жениху, отвечая на его необдуманные попреки: "Каждое слово, которое я сама говорю и которое слышу, я чувствую" (18, I). Малообразованные же девицы, оторванные от народных корней, но не освоившие высокую речевую культуру города, постоянно жалуются на свою беспомощность во время любовных объяснений. "Да что мне говорить-то? Не умею я" (11, II). Так отвечает Краснова на просьбу Бабаева сказать ему о своей любви. Но оставшись одна, она поет:

*Ах, матушка, скучно,  
Сударыня, грустно,  
Сердечушко поет,*

*Поет, завывает,  
Мил про то не знает,  
Как сердце страдает (11, III).*

Песня и романс заменяют персонажам Островского диалоги и монологи в любовных признаниях.

Творчество драматурга относится к тому периоду, когда народная любовная песня воспринимала воздействие литературной лирики и претерпевала существенные изменения. Утрачивались условные приемы стиля. Усваивался литературный язык. Без иносказаний, открыто назывались любовные чувства. Внедрялась силлабо-тоническая система ритмики с фонетической рифмой. Жанр любовной песни сближался с романсом. Такие песни встречаются уже в сборнике Чулкова - Новикова конца XVIII века. Эта трансформация продолжалась и в XIX веке. Она отражена и в пьесах Островского 50-х годов. Митя поет известные в ту пору народные песни в литературном стиле: "Что на свете пружестоко?", "Уж и где эта родилась красота?", "Никак невозможно без печали жить. Любить дружка можно, нельзя позабыть" (вариант "нельзя не тужить"). Ваня Бородкин не своими словами, а песней упрекает Дуню: "Вспомни, вспомни, моя любезная, нашу прежнюю любовь" (1, II). В пьесах немало и других "олитературенных" вещей такого же типа. Отношение писателя к этим произведениям далеко не сочувственное, поскольку в тех же сценах, где поет Митя, приводится замечательная из лучших народных любовных песен "За реченькой за быстрою четыре двора", которую поет, не полностью, Гуслин.

Одновременно с существенными изменениями в любовной народной песне в тот же период сочинялись авторские песни в народной манере, хотя полностью слиться с фольклорными они не могли. Известная песня-романс Ниркомского-Гурилева "Матушка-голубушка, солнышко мое" звучит неоднократно у Островского. В указанный период сформировался особый жанр "русской песни", известный в творчестве Мерзлякова, Дельвига, Цыганова, Кольцова и других. И эти произведения встречаются в пьесах драматурга: "Ночную темнотой"



М.В. Ломоносова, "Среди долины ровныя" А.Ф. Мерзлякова, "Пела, пела пташечка" А.А. Дельвига, "Под вечер осенью ненастной" А.С. Пушкина и другие.

Подробнее и выразительнее многих специалистов-исследователей характеризует А.Н. Островский условия бытования романса в пору его проникновения в городскую среду. Если народная песня отживала там свой век, то городской и мещанский романс завоевывал все большую популярность. Изображая город 70-80-х годов, писатель уже почти не приводит народных песен. Разбогатевший чиновник Прохоров говорит о старинных народных песнях как о диковинке: "А какие он простонародные песни поет! Вот где натура. Удивление!" Когда же он попросил своего приятеля спеть, то жена, модная дама, пришла в ужас: "Что это? Что за балаган? Ах, нет, увольте!" (10). Городской и мещанский романс представлялся образцом более высокой вокальной культуры. "Да уж, конечно, не стану ваши мужицкие песни петь!" - говорит Арина Федотовна - пожилая девушка, сестра купца Русакова, его дочери, простенькой девушке, которая только что спела веселую народную песенку о тайном свидании "Научить ли тебя, Ванюша, как ко мне ходить?". Арина же Федотовна запеваает с чувством романс (1, II).

Чрезмерная увлеченность романсами стала высмеиваться некоторыми персонажами, внося дополнительный штрих в авторскую сатиру. Карикатурный эпизод вспоминает молодой купчик Андрей Титыч, прикоснувшийся к подлинной культуре. Привезенный отцом на смотрины, он спросил у невесты, "девки, пудов 15 весу", чем она любит заниматься, и та сказала, что любит жестокие романсы петь. "Да как запела, глаза это раскосила, так-то убедила народ, хоть взвой, на нее глядя" (13, IV). Увлечение романсами полуобразованных девиц высмеивает Вышневецкий, говоря Жадову о его невесте: "Наверно она образована и поет под расстроенное фортепиано: "С милым рай и в шалаше" (5, I).

Пение романсов под гитару считалось лучшим условием любовного свидания. Старая дева Василиса Перегриновна, увидев воспитанницу Надю с молодым барином в лодке на реке, проговорила ехидно: "Уж вам бы догадаться гитару взять да романцы петь" (6, III). То же говорит тетка Юлии Глафиры Фирсовны: "Есть один отставной секретарь горбатый: так он и вооружит, и на фортепьянах играет, и жестокие романсы поет - так оно для влюбленных-то как чувствительно" (17, I). В трилогии о Бальзамине мелкий чиновник предлагает спеть разные романсы: "Прикажете чувствительные?" "А то я знаю и жестокие-с". И поет две пасторали: нежно-сентиментальную и печальную об измене. Автор взял эти тексты из сборника Чулкова - Новикова 1780 года, где печатались народные и литературные песни, пасторали, романсы (9, II).

Слово "жестокий" применительно к романсу понималось иначе, чем в наше время. Оно означало сюжет не о жестоком поступке, а о силе чувства, выраженного героем. "Что на свете прежестoko? Прежестokoка есть любовь",

- с чувством поет Митя. В диалоге Оленьки и Прохора Григорьевича "жестокость" означает сильную страсть. Прохор Григорьевич: "Никого я так не любил и любить не буду. Ее озолотить надо, вот какая она девушка! - Оленька: Какие вы жестокости говорите!" (8, II). Так же, несомненно, понималось содержание "жестокоего ромansa" и другими персонажами.

По свидетельству драматургии А.Н. Островского, городской романс во всех его жанровых разновидностях крепко спаялся с бытовым укладом средних кругов города с 40-х годов XIX века. Романсы пелись под аккомпанемент гитары. Купец-самодур Курослепов в гитаре видел неудобное ему новшество. Гитаре приказчика Гаврилы он разбивает о печку, а две разбил об голову Гаврилы. В комических же целях приводит писатель цитаты из особо модных романсов, высмеивая не только текст романса, но и пропевшего его персонажа. "Никто души моей не знает, и чувств моих не могут описать" (в оригинале "оценить"). Это произносит сваха Красавина слова из романса "Напрасно я забыть ее стараюсь". Эта же реплика смешно звучит в устах пьяницы Константина, ответившего на вопрос, сколько он может выпить (10, I; 19, II).

Отмечает А.Н. Островский известность цыганских романсов: "Не уезжай, голубчик мой, не покидай поля родные", - поет Прохоров (16, II). Припев из "Цыганской венгерки" А. Григорьева повторяет Дульчин, все потерявший в жизни, представляя, как ему придется развлекать пьяную публику в трактире. В те же 70-80-е годы в культурной среде были известны классические романсы.

Новый смысл получает у А.Н. Островского романс, когда он пронизывает своим звучанием все содержание, когда любовная коллизия выдвигается на первый план и углубляется драматизм. Социально-бытовой элемент в таком случае тушется, уступая место глубокому психологизму. Разумеется, и романс в таком случае выбирается автором из лучших классических вещей. Большой выразительности достиг драматург включением романса Баратынского-Глинки в пьесу "Бесприданница" с неоднократным его повторением героиней.

Народные песни в ранних пьесах Островского составляли неотъемлемую часть духовной культуры городского населения, еще не оторвавшегося от народа. Они включались в сюжетное действие и рисовали портрет исполнителя. Автор наметил процесс изменений в песенности города середины и второй половины XIX века. При этом он решительно осудил модный массовый романс. Если в народной любовной песне характеризовался обобщенный герой и чувства, объясняемые всеобщими обстоятельствами, то модный романс стремился выразить личные чувства отъединенного от общества персонажа, но не мог показать это с необходимой художественной глубиной, что и было осмеяно драматургом. Процесс же этот был необратим, и он был осуществлен большими поэтами. Как драматург А.Н. Островский признавал закономерным, а иногда и необходимым включение песенно-романсовых цитат в свои комедии и драмы. Заменять эти тексты последующими постановщиками так же недопустимо, как и изменять весь текст произведения.

## ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА СКАЗОВ П.П. БАЖОВА

Напечатанные впервые сказы П.П. Бажова вызвали разногласия среди фольклористов и литературоведов. Какой это вид творчества? Фольклор или литература? Одно было ясно - это подлинное искусство, оригинальное, самобытное и народное по содержанию.

Недоумения были вызваны самим писателем. Первые три сказа он напечатал в сборнике уральского фольклора 1936 года<sup>1</sup>, объявив таким образом эти произведения подлинным рабочим фольклором. В отдельном же издании в книге "Малахитовая шкатулка" он рассказал, что слышал рабочие сказы лет 50 тому назад, то есть еще в конце XIX века, а теперь восстановил их по памяти<sup>2</sup>. Здесь же он нарисовал портрет рассказчика (по его определению, "сказителя") Василия Алексеевича Хмелинина, прозванного "дедом Слышко" за его постоянную поговорку. Это был потомственный уральский рабочий, прекрасно знакомый с горнозаводским и рудным делом. Он слышал много рассказов о прошлых условиях труда и быта уральских рабочих, о социальном их бесправии, о нищете и заботах, о мечтах о счастье, выраженных в сказах. Но писатель и сам с детства хорошо знал жизнь рабочих горнорудного и горнозаводского Урала.

Фольклористы отказались признать тексты Бажова за подлинное народное творчество, так как ничего подобного еще никто в рабочей среде не обнаружил и не записал<sup>3</sup>. Если же судить о рабочем фольклоре, то его в дореволюционное время было опубликовано очень немного и к тому же все произведения были слишком малоценны по художественному уровню. Большой интерес не только у специалистов, но и у широкой общественности вызвали записи советского времени. Начиная с 20-х годов было собрано немало текстов в индустриальных районах страны. Это были рассказы о тяжелой жизни рабочих в дореволюционное время<sup>4</sup>. В них было много поучительного и интересного, особенно для историков революционной эпохи. Они свидетельствовали о возросших духовных потребностях народа. Но назвать бесхитростные неискusstvenные повествования новым советским фольклором пролетариата все же было трудно. Они не представляли собою четко организованного нового жанра.

После Октябрьской революции рабочий класс создавал свою пролетарскую литературу, а не фольклор. Сохранились только сказы о прошлом. О них коротко сообщали и писатели прошлого: Д.Н. Мамин-Сибиряк, Вас.Н. Немирович-Данченко и другие. Теперь собиратели старались записать как можно больше, усматривая в каждом рассказчике готового художника. Среди исследователей же раздавались голоса, требовавшие пересмотреть критерии художественности, применяемые к таким рассказам. Утверждалась неразборчивость и в отношении к этим произведениям, как фольклорным, поскольку и при записях и при изучении к ним относились как к подлинному фольклору. Ошибочность этих взглядов очевидна.

И вот, когда на фоне рабочих сказов, публиковавшихся в фольклорных сборниках, появились произведения Бажова с тем же жанровым обозначением, они не могли не поразить.

\* \* \*

В фольклористике жанровое обозначение "сказ" появилось только в советское время: сказы о Ленине, сказы о гражданской войне и другие. Много записывалось сказов о Чапаеве. Фольклорный термин "сказ" отличается от лингвистического и литературоведческого. В лингвистике сказ определяется особым языком, отличающимся от литературной нормы<sup>5</sup>. В литературе сказ характеризуется обязательным присутствием повествователя, рассказывающего особую, присущую ему разговорную речь<sup>6</sup>. В некоторых определениях сказа подчеркивается, что повествование в нем ориентировано "на читателя-собеседника, к которому рассказчик как бы непосредственно обращается со своим, пронизанным живой интонацией словом"<sup>7</sup>. В одной из самых последних работ о сказе наблюдается попытка внести уточнение в приведенные определения указанием, что литературный сказ отличается не только стилевыми признаками разговорной речи, но прежде всего речи народной. Чаще всего это так и бывает<sup>8</sup>.

Фольклорный сказ имеет и свои признаки, отличные от сказа литературного. По верному определению К.В. Чистова, фольклорный сказ - форма, "стоящая на грани бытовой речевой практики и художественного творчества и колеблющаяся ... от элементарного высказывания (весть, реплика, толк, слух и т.д.) до более или менее оформленного рассказа ... он может не обладать законченностью"<sup>9</sup>. Это определение приходится принять полностью. Вместе с тем в определении К.В. Чистова есть и спорное положение. Он считает: "С течением времени некоторые сказы могут превращаться в предания, легенды, анекдоты или другие рассказы о прошлом". Вряд ли можно говорить о превращении одного жанра в другой. Скорее возможно использование мотивов, образов и вообще содержания сказа другими жанрами.

Исследователи рабочих сказов характеризуют этот тип повествования как полноценный жанр. В монографии В.П. Кругляшовой "Жанры несказочной прозы уральского горнозаводского фольклора" рассказы рабочих характеризуются такими чертами: 1) большей устойчивостью содержания, чем формы (и думается, что это совершенно справедливо); 2) определенностью общественных позиций и зрелостью социального мышления авторов-слагателей; 3) своей системой традиционных образов, сюжетов и мотивов. Все это убедительно.

Главное, что видит исследовательница в тематике анализируемых ею произведений, - труд рабочих. Но это положение очень спорно. В ее книге рассказов о труде совсем нет, кроме одного-двух примеров. В.П. Кругляшова верно отмечает, что главной функцией изучаемых ею произведений явля-

ется информация. Но при этом оговаривается, что в них "наличествует как бы скрытая для беглого взгляда глубокая художественность" <sup>10</sup>. Это примечание принять трудно. Ведь среди приведенных ею текстов есть официальные донесения и отчеты путешественников, археологов и др. Да и тексты, записанные из уст рабочих, лишь иногда художественно оформлены. Кругляшова называет все эти произведения не сказами, а преданиями. И она имеет для этого основание.

Известная исследовательница исторических преданий характеризует их очень близко к тому, как определил сказы К.В. Чистов. В книге "Русские исторические предания" В.К. Соколова указывает на жанровую неопределенность этого фольклора, говорит, что не всегда тексты "отливаются в форму законченного рассказа. Они часто и не воспринимаются как художественные произведения, а имеют чисто познавательное значение" <sup>11</sup>. Как видно, жанровые черты предания и сказа во многом совпадают. Различаются же исторические предания ("устные прозаические рассказы о значительных событиях и лицах прошлого" <sup>12</sup>) и рабочие сказы (сообщения о прошлом и настоящем, о труде и быте рабочих). И это различие весьма существенно. Оба типа принадлежат к одному роду несказочной прозы, но различаются тематикой и социальной установкой содержания. В сказах книги В.П. Кругляшовой попадаются исторические предания о прошлом Урала, и они полностью совпадают с жанром исторических преданий, но поскольку речь идет об уральских рабочих, их вполне можно отнести и к рабочим сказам; например, сказ о том, как Петр I дал Никите Демидову Невьянский завод, или сказы о Пугачеве. Их можно отнести и к сказам и к преданиям. И в сказах и в преданиях часто бывает такое начало: "Говорят..." или: "Рассказывают...", - то есть содержание передается как когда-то от кого-то услышанное, что характерно главным образом для сказа.

В книге В.П. Кругляшовой приведены сказы о древних способах добычи медной руды чудью: "добывали, лазя под землей, наподобие кротов", "отковыривали лучшую руду кабаньими клыками" <sup>13</sup>. Еще более коротки рассказы (точнее даже просто справки) о горных богатствах Урала. Но о самом добывании сокровищ в них не говорится. Такие слухи совпадают с топонимическими преданиями, указывающими на какое-либо приметное место. "Недалеко за пекарней, за чайной расположены Зеленые горы. Говорят, в этих местах находится золотая свинья" <sup>14</sup>. И здесь речь идет не о труде. Передаются типичные мечты задавленных нуждой рабочих об удаче, о счастье. В таких случаях слитки золота или платины рисовались в форме какого-нибудь животного.

Самое большое количество записей, сделанных среди уральцев, посвящено рассказам о тяжести непосильного труда и зверского отношения к рабочим хозяев и их приспешников. Были также типичные для крепостнической эпохи рассказы о "благородных" разбойниках и разных формах выступлений

борьбы и протеста против угнетателей<sup>15</sup>. Эти рассказы тоже схематичны. Устойчивым в них бывает не сюжет или его структура, а один какой-нибудь мотив или образ, на котором держится все повествование. То же самое и в исторических преданиях. Например, в сказе о пожаловании Петром I Никите Демидову Невьянского завода обязательно говорится, что царь посадил его с собой обедать. Да в этом, в сущности, и заключено все содержание. Лишь иногда сказы облакаются более плотной тканью деталей.

\* \* \*

Можно ли свести сказы Бажова к жанровому единству? Думается, что можно. Ведь читатели так их и воспринимают. Во всяком случае, сказы о прошлом отличаются содержательной и жанровой общностью. В исследовательской же литературе по этому вопросу высказаны самые противоречивые предположения. В них то отрицалась фольклорная основа, то, наоборот, выделялись элементы разных жанров народного творчества: сказа, побывальщины, легенды, или "сказовой разновидности рассказа"<sup>17</sup>. Автор обширной серьезной монографии о сказах Бажова Р.Р. Гельгардт<sup>18</sup> называет их "фольклорными откликами", вместе с тем признает необходимым выделить ряд внутрижанровых групп не только по тематике, но и по признакам поэтики и стиля. Он выделяет "свой вариант народной легенды", "тип семейного рабочего предания", "имитацию народного анекдота", указывая на "искусную словесную живопись" писателя. Он усматривает в его сказах и "эстетическое освоение песенной образности", и сказочные зачины, и черты балагурно-прибауточной речи, и раешника, и стилевые черты народного театра, и речи заводских краснобаев, и свадебщиков, "умеющих говорить занимательно, образно и остроумно".

За чрезвычайным разнообразием структурно-стилевых признаков в характеристике исследователя как-то потерялась неповторимая цельность и писательское своеобразие произведений Бажова. Лучше других об источниках своих сказов и их тематико-стилевых особенностях сказал сам писатель. Он искал в рабочих рассказах не то, что ищут фольклористы. Ему нужны были подлинные сведения о жизни рабочих, "о тех видах трудового искусства, которые до сих пор хранятся в разных уголках нашей страны стариками одиночками"<sup>19</sup>. Он старался доказать, что варианты известных произведений, собираемые фольклористами, не имеют особой ценности. Нужны точные сведения о жизни, труде и быте рабочих, об их борьбе за свои права. Не фольклор в виде законченных произведений, а подлинные сведения об "истории горного дела" ценил писатель. Разумеется, его суждения о ненужности вариантов несправедливы. Но смысл его высказывания ясен: он не признавал сказы художественным фольклором и был прав.

Не расходится характеристика структуры сказов, данная Бажовым, с научными определениями. Он не видел в них развернутых повествований. "Об Азовке и

Полозе, о кладоискательских приметах и всяких земельных богатствах мне уже не раз приходилось слышать. Но все это было как-то не по-настоящему, без начала, без конца" <sup>20</sup>. Из этого "ненастоящего" материала писатель и строил свои замечательные сказы, придавая сюжетам не только начало и конец, но и насыщая их богатым содержанием. Ему достаточно было выраженного в двух-трех словах поверья, чтобы возник не только образ, но и целый сюжет.

Сказы Бажова отличаются богатством содержания и сложностью проблематики. Главная тема в них - труд рабочих. Но не рассказ о непосильной тяжести этого труда, а "трудовое искусство", как он его определил. Труд - творчество, обогащающее рабочего не только материально, но и духовно. Труд - мастерство, выделяющее человека из массы рядовых рабочих, придающее мастеру сознание человеческого достоинства, ставящее его выше хищных купцов. Трудовое искусство, поднимающее простого углежога до изобретателя, а камнереза и гранильщика - до художника. В горнеле такого труда вырабатываются характеры русских рабочих, способных на борьбу с классовым врагом. "Трудовое искусство" воспитывает в героях сказов Бажова тонкое понимание красоты и чувство природы. Детальный анализ проблемы труда в сказах писателя дала в своей книге Л. Скорино <sup>21</sup>.

Рабочие, постигшие высокое трудовое искусство, стоят духовно гораздо выше "образованных" хозяев и приказчиков. Изящным изделием Митюхи, которое он выточил из дешевого, бросового материала, но в которое вложил не только весь свой талант, но и душу, так как готовил его для любимой девушки, любуется вся семья. Хозяин же, которому приказчик подарил эту "хрупкую веточку", отняв ее у мастера, бросил ее на землю и растоптал ногами. Для его дочери-невесты такой подарок был слишком дешев. Социальная проблема пронизывает все сказы Бажова.

Изображение процесса труда дано в сказах Бажова по-новому увлекательно, конфликтно в социальном и психологическом планах ("Горный мастер", "Хрупкая веточка", "Живинка в деле", "Чугунная бабушка" и другие).

В ту пору, когда ломались копыя в спорах о производственном романе, о его содержании, его формах и жанровых признаках, П.П. Бажов создал великолепные "производственные сказы", показав красоту труда горнорабочего, и не только результатов этого труда, но и сложного процесса в борьбе и преодолении трудностей. В его сказах действуют рабочие разных профессий - от шахтеров до камнерезов, гранильщиков и художников, изготовляющих ценные украшения по собственным моделям и проектам. Развертывается широкая картина разнообразия жизни, быта и всевозможных занятий уральцев.

"По нашим местам ремесло, известно, разное. Кто руду добывает, кто ее до дела доводит. Золото моют, платинешку выковыривают, бутовой да горновой камень ломают, цветной выволакивают. Кто опять веселые галечки выискивает да в огранку пускает. Лесу валить да плавить приходится нема-

лое число. Уголь тоже для заводского дела жгут, зверем промышленяют, рыбой занимаются. Случалось так, что в одной избе у печки ножик да вилки в узор разделявают, у окошка камень точат да шлифуют, а под полатями рогожи ткут. От хлебушка да скотинки тоже не отворачиваются. Где гора дозволяла, там непременно либо покос, либо пашня. Одним словом пестренькое дело, и ко всякому сноровка требуется, да еще и своя живинка полагается" ("Живинка в деле").

На фоне этой картины "пестренького дела" со сноровкой да живинкой раскрываются сложные судьбы героев, живших то в согласии, то в противоречии и борьбе с горной природой. Манящей своим богатством рисуется трудная и обманчивая в надеждах работа золотоискателей. Здесь тоже требуется от человека не алчность и хищничество, а добросовестный труд. Сказов же о кладах - этих самых распространенных произведений на Урале, Бажов совсем не дает. Эта тема не комплексируется с другими в творчестве советского писателя, пробивавшего путь к новой советской литературе, литературе социалистического общества.

Изображая рабочих людей прошлого, Бажов рисует их с позиций современности, выделяя героев с высокими моральными принципами. Конфликты социальные в его сказах всегда одновременно и нравственные. Столкновения на этой почве происходят не только между социальными врагами, но и в своей рабочей среде ("Горный мастер" и др.).

Труд и быт, борьба с суровой природой и не менее жестокой общественной обстановкой, радости искусства труда и многие огорчения бытового и материального характера, - словом, сложная, но богатая и разнообразная, реально изображенная жизнь уральских рабочих представлена в сказах Бажова. И все это далеко от истинной природы фольклора, но принадлежит к достижениям советской литературы. Сказы Бажова остросюжетны. И это отличает их от народных сказов, как отличает от них и развернутое повествование с бытовыми деталями и своеобразной природой.

Разнообразие сюжетных нитей бажовских сказов сплетено в такую прочную узорную ткань и вместе в такую будто бы простую, что позволяет отнести эти произведения и всю "Малахитовую шкатулку" в область детской литературы. В нарочитой противопоставленности героев рабочих гротескно-отрицательным персонажам заводского начальства и хозяев некоторые исследователи пытаются усмотреть традиции народной сказки. Однако задачи подобного противопоставления в этих жанрах различны. Писатель рисует классовых врагов с позиций годов революции и гражданской войны. Только таким обобщенным лагерь врагов в жанре сказа и мог представляться. В классической волшебной сказке рисовались два враждебных и во всем непримиримых мира: мир страшный фантастический и мир реальных людей. Эти два мира остаются до конца разделенными. Герой попадает в фантастическое царство только на время, чтобы победить чудовище и добыть богатства и не-



весту. В сказке же бытовой социально враждебные области жизни несколько сближаются пространственно, но герой и там побеждает своих врагов да еще и высмеивает.

Не то у Бажова. Победа положительных героев в его сказах только предвидится. Так в сказах о прошлом, где выведены замечательные смелые, умные и решительные люди, способные к настоящей борьбе. В сказах Бажова все реалистично.

\* \* \*

Своеобразному реализму его сказов не противоречит и фантастика. Писатель рассказывает, что образы хозяйки Медной горы, Великого Полоза, девки Азовки, чудесных ящерок, Огневушки-Поскакушки и других взяты им из действительности уральских рабочих, иначе говоря, из самой жизни. Их внешний вид рисуется одной какой-нибудь приметой. Они обычно обладают очень немногими функциями, связывающими их с окружающими людьми. Они иногда вредят человеку, иногда ему помогают. Это образы из области этнографии, а не фольклора.

Писатель говорил, что сюжетов, подобных своим, ему слышать не приходилось. Ему были известны только отдельные фантастические образы или мотивы, возникавшие у населения как объяснения явлений местной природы - эти "тайны горы", как бы слитые с природой, были зримо живописными. Такою рисовалась Хозяйка Медной горы, необыкновенно красивая в блестящих одеждах с драгоценными камнями, или зеленая нарядная Малахитница. "Девка Азовка печки затопила", - говорили об Азов-горе, когда ее вершина покрывалась туманом. А в горе будто бы девка Азовка стережет пугачевский клад. Великий Полоз владеет подземным золотом. "Где он пройдет, туда оно и побежит". Некоторые из этих фантастических образов получают в сюжетах Бажова почти равноправную роль с главными героями.

Иногда писатель отталкивался даже не от зрительно готового образа, а от известного в рабочей речи выражения: "звон звоном", говорят о лучшем качестве угля, испытывая его на слух; или "живинка", то есть живое трепетное отношение к делу, к поиску лучшего. Это выражение стало фундаментом для создания характера рабочего, беспокойного, стремящегося добиться во всем совершенства. "Золотые таракашки", оседающие на лопатах, так говорят золотоискатели и т.д.<sup>22</sup> Бажов считал, что, используя подлинные образы и выражения, он не имеет права ничего в них изменять.

Записи же фольклористов писатель недооценивал. Об этом он писал в 1949 году в "Литературной газете", вызвав бурю негодования<sup>23</sup>. Для него рассказы, слухи и элементы языка рабочих были материалом для собственных художественных построений. Специалисты же этнографы и фольклористы рассчитывали обнаружить новое словесное искусство советского пролетариата, отразившее новое сознание людей.

Некоторые исследователи усматривают истоки бажовской фантастики в волшебной народной сказке и сближают его сказы с литературной сказкой<sup>24</sup>. Но это не так. Дело не только в том, что писатель сам устами своего повествователя деда Слышко отрицал возможность такого сопоставления. Но и по содержанию и по происхождению его фантастика никак не восходит к сказочной. Фантастические персонажи Бажова гораздо ближе к положительным героям. Большинство их живет как бы одной жизнью с людьми. Приобретая многие человеческие черты, они ближе и понятнее окружающим, совсем не так, как чудовища волшебных сказок. Их поступки получают моральный смысл и оправдание. Сам Бажов говорит: "...вся эта "тайная сила" действует по-человечески, вполне сознательно: одним помогает, других наказывает, барам и начальству всегда враждебна"<sup>25</sup>.

Фантастика народных волшебных сказок совсем не соприкасается с бытовой фантастикой, известной по легендам, побывальщинам и быличкам. То же следует сказать и о рабочих сказах, отличающихся от волшебных сказок большой реальностью содержания. Фантастика сказов возникла из явлений и образов местной природы. Уральский колорит был бы неполон без этих образов. Они органически включаются в реальное содержание произведений. Все это отличает сказы Бажова от народных сказок.

\* \* \*

Главной жанровой приметой произведений Бажова является образ рассказчика - такого же бывалого рабочего уральца, как и герои его сказов. Своими репликами, оценками, заключениями, какие он дает в начале и в конце многих текстов, он оживляет повествование, освещая его с позиций не только скрытого от читателя автора, но и с позиций изображенных им людей. Образ Василия Алексеевича Хмелинина вносит теплую лирическую струю в отношение к положительным героям, что так привлекает читателей подростков.

Наибольшую жанровую определенностью отличаются сказы Бажова о прошлом. Некоторые из них через рассказчика - деда Слышко - объединяются в тематические циклы. Так, сказы "Каменный цветок", "Про Великого Полоза" заканчиваются обещанием продолжить рассказ о последующей жизни героев. В сказах "Малахитовая шкатулка" и "Хрупкая веточка" конец героев неизвестен, они исчезают. Не совсем ясны окончания и некоторых других сказов. Другие же тексты имеют отчетливый закрытый финал. По этому поводу возник спор между М. Батиным и писателем С. Антоновым, который утверждает, что сказ, как история и как жизнь, в противоположность сказке, не имеет конца. Исследователь же сказов Бажова, наоборот, считает, что его сказы отличаются полнотой сюжетной завершенностью. "Во всяком случае, - говорит он, - это можно утверждать в отношении всех довоенных сказов"<sup>26</sup>.

Думается, что этот вопрос нельзя решить однозначно, поскольку автор не придерживается строгого постоянства. Ясно только, что той сюжетной замкнутости, которая обязательна для народной сказки, с ее четко обозначенным началом и концом, в сказах Бажова нет. Писатель был прав, стараясь показать разницу между рабочими сказами и сказкой, когда он настаивал на реалистической основе своих произведений. В них хорошо представлен жанр литературного сказа, созданного на традициях народного рабочего сказа.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Замысел этой книги возник у составителя еще в середине 1980-х годов и обсуждался с Т.М. Акимовой, в целом одоблившей возможный состав и композицию, а также название предполагаемого сборника ее ранее опубликованных исследований о фольклоризме русских писателей. Осуществление этого проекта было отложено, поскольку Татьяна Михайловна в то время напряженно работала над монографией, ставшей, как оказалось, ее последним законченным трудом (Русская народная лирическая песня: Очерки истории жанров. Саратов, 1987.). Несомненно, если бы настоящее издание готовилось под наблюдением автора, Т.М. Акимова как взыскательный ученый заново пересмотрела бы и отредактировала тексты статей. Мы же печатаем их в том виде, как они были впервые опубликованы и вошли в научное обращение. Отмеченные печатью времени своего создания, работы Т.М. Акимовой, собранные в этой книге, воспринимаются и как заметная страница истории нашей филологической науки, и как не утратившее научной ценности монографическое исследование актуальной проблемы взаимодействия литературы и устно-поэтической традиции.

В подготовке текста сборника к печати участвовали Л.Г. Горбунова и Е.В. Киреева.

## ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР

*Впервые опубликовано: Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. / Отв. ред. Т.М. Акимова и Л.Г. Бараг. Уфа, 1984. Вып. 11. С. 100-112*

<sup>1</sup> Чернышевский Н.Г. Литературная критика. М., 1981. Т. 1. С. 102.

<sup>2</sup> Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 195.

<sup>3</sup> Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Л., 1976. С. 88.

<sup>4</sup> Жукас С.О. О соотношении фольклора и литературы // Фольклор: Поэтика и традиция. М., 1982. С. 12.

<sup>5</sup> Базанов В.Г. Заметки фольклориста // Рус. лит. 1966. № 2. С. 228.

<sup>6</sup> См.: Астахова А.М., Митрофанова В.В. Былины и их пересказы в рукописях и изданиях XVII - XVIII вв. // Былины и их пересказы в рукописях и изданиях XVII - XVIII вв. М.; Л., 1960; Новиков Н.В. Русская сказка в ранних записях и публикациях // Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI - XVIII вв.). Л., 1971; Русская литература XVIII в. // Русская литература и фольклор (XI - XVIII вв.). Л., 1970

<sup>7</sup> Томашевский Б.В. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн.1: (1813-1824). С. 295-365.

<sup>8</sup> Буслев Ф.И. Мои воспоминания // Вестник Европы. 1891. Октябрь. Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П.И. Бартеневым в 1851-1860 годы. М., 1925. С. 52-59.

<sup>9</sup> См.: Соимонов А.Д. Примеч. к текстам // Песни, собранные писателями. М., 1968 (Лит. наследство. Т. 79); Ухов П. Загадка Пушкина // Москва. 1961. № 1.

<sup>10</sup> Берестов В. Еще девять пушкинских строк? // Вопросы лит. 1981. № 8. С. 170-171; Его же. Новые стихи Пушкина? // Знание - сила. 1982. № 1. С. 40.

<sup>11</sup> См. наст. изд.: Акимова Т.М. Пушкин о народных лирических песнях.

<sup>12</sup> См.: Акимова Т.М. О композиции народной песни // Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. Уфа, 1981. Вып. 8. С. 41-52.

<sup>13</sup> См.: Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1959. С. 75.

<sup>14</sup> См.: Берестов В. От ямщика до первого поэта // Литературная Россия. 1980. 30 мая; Акимова Т.М. О композиции народной песни // Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. Уфа, 1981. Вып. 8.

<sup>15</sup> См.: Иезуитова Р.В. "Жених" // Стихотворения Пушкина 1820 - 1830-х годов. Л., 1974. С. 56.

<sup>16</sup> См.: Яцимирский А.И. "Песни западных славян" // Пушкин / Под ред. С.А. Венгерова. 1909. Т. 3; Томашевский Б.В. О стихе. Л., 1929; Елизарова М. Мериме и Пушкин: "Гюэла" и "Песни западных славян" // Литературная учеба. 1937. № 12 и многие другие работы.

<sup>17</sup> См.: Иезуитова Р.В. Указ. соч. Там же и библиография.

<sup>18</sup> Лупанова И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959.

<sup>19</sup> См.: Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Саратов, 1980.

<sup>20</sup> См. наст. изд.: Акимова Т.М. Заметки о народности жанра сказок Пушкина.

<sup>21</sup> См. наст. изд.: Акимова Т.М. Народные удалые песни в творчестве А.С. Пушкина.

<sup>22</sup> См.: Орлов А.С. Народные песни в "Капитанской дочке" Пушкина // Худож. фольклор. 1927. Вып. 2-3; Якубович М.П. Об эпиграфах в "Капитанской дочке" // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А.И. Герцена. 1949. Т. 76; Воробьев В.П. Язык Пугачева. "Капитанская дочка" Пушкина // Рус. яз. в школе. 1953. № 5; Акимова Т.М. Народные удалые песни в творчестве Пушкина // Наст. изд.

<sup>23</sup> Тойбин И.М. Пушкин: Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж, 1976. С. 223.

<sup>24</sup> Анализ этой песни см. в кн.: Акимова Т.М. Исторические очерки русской народной песни. Саратов, 1977. С. 131-148 и в настоящем издании в статье: Народные удалые песни в творчестве А.С. Пушкина.

## ПУШКИН О НАРОДНЫХ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ.

*Впервые опубликовано: Учен. зап. Саратов. ун-та. 1953.  
Т. 33, вып. филологический. С. 21-77.*

<sup>1</sup> Об истории публикации этого текста см.: *Архангельская В.К.* План статьи Пушкина о русских песнях // Учен. зап. Саратов. ун-та. 1953. Т. 33. С.3-6. В академическом Полном собрании сочинений А.С. Пушкина в 16 т. (1937-1949) план помещен в XII томе (С. 208-209). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

<sup>2</sup> А.Н. Лозанова привлекла в своей книге "Песни и сказания о Разине и Пугачеве" (1935. С. 327) план Пушкина по публикации 1922 г.

<sup>3</sup> См.: *Закруткин В.А.* "Братья - разбойники" Пушкина // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А.И. Герцена. 1936. Т. 11, вып. 1. С. 219; *Его же.* Разбойничий фольклор в "Братьях разбойниках" Пушкина // *Резец.* 1936. № 2. С. 16-18; *Гудзий Н.К.* "Братья-разбойники" Пушкина // *Изв. АН СССР. Отд. обществ. наук.* 1937. № 2-3. С. 643-658.

<sup>4</sup> Вопрос о времени записи песен о Разине решается фольклористами неодинаково.

<sup>5</sup> *Лозанова А.Н.* Народные песни о Степане Разине. Саратов, 1928. С. 24-25.

<sup>6</sup> Близкие Пушкину декабристы неоднократно советовали ему обратиться к теме новгородской вольницы. См. письмо Волконского Пушкину, письмо Рыльева, стихотворное послание Вл. Раевского из тюрьмы - *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. XIII, С. 112, 133.

<sup>7</sup> *Бестужев-Марлинский А.* Собр. стихотворений / Ред. и примеч. Н.И. Мордовченко. Л., 1948. С. 153.

<sup>8</sup> *Мейлах Б.* Поэтическое творчество декабристов // *Поэзия декабристов.* Л., 1950. С. 17.

<sup>9</sup> *Цейтлин А.Г.* Агитационно-сатирические песни Рыльева и Бестужева // *Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз.* 1950. Т.9, вып. 6. С.419-438.

<sup>10</sup> Там же. С. 433-434.

<sup>11</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т.3. С. 185.

<sup>12</sup> См.: *Брисман М.А.* Агитационные песни декабристов // *Декабристы и их время* / Под ред. М.П. Алексеева и Б.С. Мейлаха. М.; Л., 1951. С. 22.

<sup>13</sup> *Рылеев К.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1934. С. 269-270.

<sup>14</sup> Воспоминания Бестужевых / Ред., ст. и коммент. М.К. Азадовского. М.; Л., 1951. С. 27.

<sup>15</sup> См.: *Андреев Н.П.* Произведения Пушкина в фольклоре // *Литературный критик.* 1937. № 1. С. 157-159.

<sup>16</sup> В сборнике М.Д. Чулкова приводятся такие песни: "Казнь Ст. Разина" (Ч. I, 134), "Ст. Разин и казачий круг" (Ч. I, 137), "Убийство астраханского воеводы" (Ч. III, 54), "Судно замерзло" (Ч. III, 65), "Казачи покидают товарища" (Ч. III, 78), "Разинцы в лодке" (Ч. III, 93), "Разин и голытьба" (Ч. III, 95).

<sup>17</sup> См.: *Лозанова А.Н.* Народные песни о Степане Разине. С. 78, 138.

<sup>18</sup> См.: *Новиков Н.И.* Новое и полное собрание российских песен... М., 1780. Ч. IV. С. 142; *Соболевский А.И.* Великорусские народные песни: В 7 т. СПб., 1895-1902. Т. VI. № 449-452.

<sup>19</sup> См.: *Соболевский А.И.* Указ. изд. Т. VI. № 393-394 (записи 1861, 1862 гг.).

<sup>20</sup> Там же. № 480-481 (записи 1862-1882 гг.).

<sup>21</sup> Там же. № 485-494 (известна с 1780 г.).

<sup>22</sup> Там же. № 404, 407, 408, 410, 411, 414, 415 (печатались в песенниках XVIII и нач. XIX вв.).

<sup>23</sup> Там же. № 395-399 (см. песенник 1780 г.).

<sup>24</sup> Там же. № 430-432 (начало XIX в. и 60-е г. XIX в.).

<sup>25</sup> Там же. № 431-434, 449-453, 454-457 (известны в вариантах XVIII и начала XIX вв.).

<sup>26</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953-1959. Т.5. С. 438-439.

<sup>27</sup> См.: Волжский фольклор / Сост.: В.М. Сидельников и В.Ю. Крупянская. М., 1937. С. 80-81; Русская революционная поэзия девятнадцатого века: Антология. Л., 1937. С. 195, 217 (раздел "Народная поэзия", сост. М.К. Азадовским); *Лозанова А.Н.* Пугачев в Среднем Поволжье и Заволжье. Куйбышев, 1947. С. 31; Исторические песни / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Л. Шептаева. Л., 1951. С. 271.

<sup>28</sup> *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 6. С. 721, 190.

<sup>29</sup> Нижегородский сборник. 1890. Т. 10. С. 556.

<sup>30</sup> Почин: Сб. / Об-во любителей российской словесности. М., 1895. С. 9-14.

<sup>31</sup> Русский архив. 1908. № 10. С. 215.

<sup>32</sup> См.: *Соболевский А.И.* Указ. соч. Т. VI. № 574, 576; Песни, собранные П.В. Киреевским: Новая серия / Под ред. М.Н. Сперанского. М., 1918. № 2372; *Шейн П.В.* Крепостное право в народной песне // Рус. старина. 1886. Кн. 2. С. 483-492.

<sup>33</sup> См. песни: "Один-то был у отца у матери единый сын", "Девушка крапивушку жала" и "Бежит речушка слезовая" - *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т.3. С. 422, 452-453.

<sup>34</sup> Песни, собранные П.В. Киреевским: Новая серия. № 2329 (записано в 1836 г.).

<sup>35</sup> Русская баллада / Предисл., ред. и примеч. В.И. Чернышева, вступ. ст. Н.П. Андреева. М.; Л., 1936. См. коммент. к песне № 79.

<sup>36</sup> *Чулков М.Д.* Собрание разных песен. СПб., 1913. Ч. 3. С. 585. № 71.

<sup>37</sup> См.: *Орлов А.С.* Народные песни в "Капитанской дочке" Пушкина // Худож. фольклор. М., 1926/1927. № 2/3. С. 80-95.

<sup>38</sup> *Соболевский А.И.* Указ. соч. Т. VI. № 153-154.

<sup>39</sup> Пушкиным была записана плясовая солдатская песня "Долина, долинушка, раздолье широкое". Близка к эпитафии Пушкина песня, переведенная им на французский язык "Ах, вы, выходы, выходы, / Погребка государевы!" (см.: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 622.).

<sup>40</sup> Литературное наследство. 1933. Т. 9-10. С. 143; *Перетц В.Н.* Кукольный театр на Руси // Ежегодник императорских театров. 1894-1895. Кн.1. С. 140.

<sup>41</sup> Песни, собранные П.В. Киреевским. М., 1874. Вып. 10. С. 212.

<sup>42</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 437.

<sup>43</sup> См. сатирическую солдатскую песню, напечатанную Герценым и Огаревым в сб. "Свободные русские песни" (Лондон, 1863); Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. 2-е изд. М., 1909. Т.3. С. 158; Русская революционная поэзия девятнадцатого века. Л., 1937. С. 260, 297 и др.

<sup>44</sup> По сб. "Рукою Пушкина" (С. 437) конец плана читается несколько иначе (транскрипция Л.Д. Модзалевского):

"Свадьба.

Семейственные причины. Элегическ[ий] их тон.

Лестница чувств".

<sup>45</sup> О времени и месте записи Пушкиным свадебных песен см.: Рукою Пушкина. С. 435; *Богуславский С.А.* Русские народные песни в записи Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 183.

<sup>46</sup> Пушкин использовал в драме с очень незначительными пропусками 17-ю песню, записанную им, и начало 16-й - *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т.3. С.431-432; текст драмы см.: Т.5. С.436-437.

<sup>47</sup> *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т.7. С. 307.

<sup>48</sup> *Бестужев-Марлинский А.А.* Собр. стихотворений. Л., 1948. С. 153.

<sup>49</sup> В фольклористической литературе неоднократно поднимался вопрос о положении русской женщины в изображении бытовых песен народа (См.: *Костомаров Н.И.* Велкорусская народная песенная поэзия // Вестник Европы. 1872. № 6. С. 566-585.). В 80-х годах XIX в. этот вопрос вызвал длительную полемику между Е.Ф. Будде и С.Н. Брай-

ловским на страницах "Филологических записок" (1883. № 4; 1886. № 1) и "Русского филологического вестника" (1889. № 4). И в дальнейшем он долго не снимался с повестки дня (См.: *Чудинов А.Н.* Очерк истории русской женщины в последовательном развитии ее литературных типов. СПб., 1889; *Желобовский А.И.* Семья по воззрениям русского народа. Воронеж, 1892; *Шеметова Н.В.* Русская женщина в народном эпосе и лирике // Филол. зап. 1900. Вып. IV-V, VI; 1901. Вып. I-VI; 1902. Вып. I-IV.). Однако всеми авторами вопрос этот поднимался односторонне. Никто не сумел подняться в понимании этих песен до Белинского.

<sup>50</sup> *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т.3. С.417-456. Большое академическое издание не приводит песен, записанных Пушкиным.

<sup>51</sup> Там же. С. 423. Первая из цикла свадебных песен.

<sup>52</sup> Этот деспотизм сохранялся, однако, очень долго. Ф. Гладков в "Повести о детстве" дал яркое изображение патриархальной семьи и деспотизма семейных отношений в деревне 90-х годов. Строгая постепенность и очередность по старшинству соблюдалась даже за столом во время еды.

<sup>53</sup> Конец свадебной песни из сб.: Записки и замечания о Сибири. М., 1837. С. 105-106. № 13.

<sup>54</sup> Песни, собранные П.В. Киреевским: Новая серия. 1911. Вып. 1. №47.

<sup>55</sup> *Лафарг П.* Свадебные песни и обычаи // *Лафарг П.* Очерки по истории культуры. М., 1926. С. 78.

<sup>56</sup> *Сахаров И.П.* Сказания русского народа. 3-е изд. СПб., 1841. Ч. 3. С. 127. № 72.

<sup>57</sup> Там же. С. 188. № 5.

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> *Сахаров И.П.* Сказания русского народа. Ч. 1, кн. 3. С. 149. № 161.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> Песни, собранные П.В. Киреевским: Новая серия. № 25.

<sup>62</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т.5. С.443.

<sup>63</sup> См.: *Соболевский А.И.* Указ. соч. Т.2. № 112-154; Песни, собранные П.В. Киреевским: Новая серия. № 1109, 1115, 1118.

<sup>64</sup> *Сахаров И.П.* Сказания русского народа. Ч. 1, кн. 3. С. 192. № 23.

<sup>65</sup> *Шейн П.В.* Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах... СПб., 1898-1900. Т. 1, вып. 2. С. 590. № 1949.

<sup>66</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т.5. С. 441-442.

<sup>67</sup> Двадцать необрядовых лирических песен, записанных Пушкиным (за вычетом исторических и сюжетных, балладных), характеризуются в жанровом и тематическом отношении таким образом: 4 песни рекрутских, солдатских и казачьих; 8 песен плясовых, шуточных, большинство из которых слишком откровенного характера, некоторые грубого пошиба; наконец, 8 песен семейных или любовных.

Большинство песен последнего раздела, как было отмечено, являются или явно мужскими, или такими, в которых лирическим героем является муж.

Из последних восьми семейных песен одна "Друг мой милый, красно солнышко мое" женская любовная романсового типа. Перечислим остальные: "Как за церковь, за немецкую", "Во лесах, во дремучих", "Я вечер, вечер, добрый молодец", "Уродился я несчастлив, бесталанлив", "Ах, ты, молодость, моя молодость", "Беседа моя, беседушка, беседа смирна", "Вдоль по улице по Шведской". Пять первых песен передаются от лица мужского лирического героя, две последних от лица героини-женщины. Интересно, что из двух женских песен одна гораздо больше примыкает к первой мужской группе. Это песня "Беседа моя, беседушка", широко известная под названием "Лучинушка". (Такое название песни было известно и Пушкину. См. его отрывок "В поле чистом серебрится"). Известные нам варианты этого песенного сюжета рассказывают о том, как героиня

жалуется подругам, что ей придется всю ночь ждать загулявшего мужа. В пушкинском тексте герой песни жалуется своей возлюбленной, ожидающей его всю ночь, на постылую жену, то есть страдающим лицом показан муж, а не жена. Героиня пушкинского варианта "красна девица", а не "молодешенька", как во всех других вариантах.

Пушкинский вариант "Лучинушки", однако, не является единственным. В сборнике П.В. Киреевского (№ 1453) приведен близкий по содержанию вариант. Другие варианты см. у А.И. Соболевского (Т. 2. № 557-559; Т. 3. №588).

Варианты песни "Ах, ты, молодость" см. у А.И. Соболевского (Т. 3. № 424 и 516-522).

Варианты песни "Во лесах во дремучих" есть в сборнике А.И. Соболевского (Т. 3. № 485-490).

Два из записанных Пушкиным текстов являются известными мужскими семейными песнями: "Ах, ты, молодость, молодость" и "Во лесах во дремучих". К песням "Как за церковью за немецкою" и "Я вечер, вечер, добрый молодец" вариантов не найдено.

<sup>68</sup> Рассказы о Пушкине, записанные со слов друзей П.И. Бартевым в 1851-1860 годах. М., 1925. С. 52-53. Несколько иначе о том же говорит в своих воспоминаниях Ф.И. Буслаев (Вестник Европы. 1891. № 10. С. 637).

<sup>69</sup> История этого вопроса последовательно освещена в работах: *Лернер Н.О.* Комментарии // *Пушкин А.С.* Соч.: В 6 т. / Под ред. С.А. Венгерова. СПб.; Пг., 1915. Т.6. С. 242-243; *его же.* О песнях, записанных Пушкиным // Рус. старина. 1912. № 4. С.99-108; *Томашевский Б.В.* О стихе "Песен западных славян". Генезис "Песен западных славян" // *Томашевский Б.В.* О стихе: Ст. Л., 1929. С. 63-76; *Чернышев В.И.* Стихотворения А.С. Пушкина, написанные в стиле русских песен // *Slavia.* 1929. Т.8. № 3. С. 586; *Сперанский М.Н.* К вопросу о песнях, записанных А.С. Пушкиным // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. 38-39. С. 97; *Цявловский М.А.* Записи народных сказок и песен // Рукою Пушкина. С. 451.

<sup>70</sup> *Чернышев В.И.* Пушкин и сербские народные песни // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. 1948. Т. 7, вып. 2. С. 159.

<sup>71</sup> Варианты хороводной песни, кроме указанных В.И. Чернышевым, см.: *Соболевский А.И.* Указ. соч. Т. 3. № 553-562; *Чулков М.Д.* Указ. соч. Ч. 3. №114; *Шейн П.В.* Указ. соч. Т. 1. № 858-863.

<sup>72</sup> Текст взят из сборника П.В. Шейна (№ 864). Другие варианты мужской семейной песни см.: *Шейн П.В.* Указ. соч. № 865; *Соболевский А.И.* Указ. соч. Т. 3. №563-567; Песни, собранные П.В. Киреевским: Новая серия. № 1763.

<sup>73</sup> *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 3. С.444.

<sup>74</sup> Там же. С. 420.

<sup>75</sup> *Чернышев В.* Стихотворения А.С. Пушкина, написанные в стиле русских народных песен // *Slavia.* Т. VIII, вып. 3. С. 585-596.

<sup>76</sup> Близкая по теме песня есть в сборнике П.В. Киреевского (№ 1596).

<sup>77</sup> *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 522.

<sup>78</sup> *Слонимский Ал.* Заметки о лирике Пушкина // Литературная газ. 1953. 6 июня.

<sup>79</sup> *Сахаров И.П.* Указ. соч. Ч. 3. С. 159.

<sup>80</sup> Там же. Песни свадебные. № 205.

<sup>81</sup> Там же. С. 122.

<sup>82</sup> Наша запись современного саратовского варианта. Близкие к ней широко известны были во времена Пушкина (см.: Шейн П.В. Указ. соч. Т. 1. № 1590, 1593, 2260, 2362; Песни, собранные П.В. Киреевским: Новая серия. № 328, 417, 429).

<sup>83</sup> *Шейн П.В.* Указ. соч. № 2394.

<sup>84</sup> Там же. № 2031.

<sup>85</sup> *Энгельс Ф.* Анти-Дюринг // Марк К., Энгельс Ф. Соч. М., 1951. Т. 20. С. 98.



<sup>86</sup> Соколов Б.М. Экскурсы в область поэтики русского фольклора // Худож. фольклор. 1926. Вып. 1. С. 38-52.

<sup>87</sup> См.: Потебня А.А. Отчет о 22 присуждениях уваровских премий // Зап. АН СПб., 1880. Т. 37; Яцуржинский Х. Лирические малорусские песни, по преимуществу свадебные, сравнительно с великорусскими // Русский филол. вестник. 1880. Т. 3, № 1. С. 46-47.

<sup>88</sup> Чулков М.Д. Указ. соч. Ч. 3. С.746. См. также: Песни, собранные П.В. Киреевским: Новая серия. № 109.

<sup>89</sup> Чулков М.Д. Указ. соч. Ч. 3. С. 750-751.

<sup>90</sup> Фольклор Саратовской области / Сост., вступ. ст. и коммент. Т.М. Акимовой. Саратов, 1946. Кн. 1. № 112. См. также: Песни, собранные П.В. Киреевским: Новая серия. № 270 и 812.

<sup>91</sup> Шейн П.В. Указ. соч. № 1617.

<sup>92</sup> Там же. № 1504 и 1617.

<sup>93</sup> Там же. № 1847.

<sup>94</sup> Многие фольклористы неправильно толковали эту идеализацию внешнего быта как показатель того, что песни создавались в аристократической среде (см.: Миллер В.Ф. Предисловие // Песни, собранные П.В. Киреевским: Новая серия. Т. 1, вып. 1; Чернышев В. Сведения о некоторых говорах Тверского, Клинского и Московского уездов. СПб., 1903. С. 122-142.

<sup>95</sup> Начиная с 40-х годов. См. работы Н.И. Костомарова, А.А. Потебни, Я. Автамонова, В.А. Водарского и др.

<sup>96</sup> Чулков М.Д. Указ. соч. Прибавление к 3-й части. С.749. № 34.

<sup>97</sup> Подробный анализ народных песенных элементов стиля в произведении "Как весенней теплой порою" см. в ст.: Гофман В.А. Язык Пушкина // Стиль и язык Пушкина. М., 1937. С. 60.

<sup>98</sup> Чернышев В.И. А.С. Пушкин среди творцов и носителей русской песни // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. 38-39. С. 82-94.

<sup>99</sup> Шейн П.В. Указ. соч. С. 77-78. № 378.

<sup>100</sup> Соболевский А.И. Указ. соч. Т. 2. №594 (1880 г.).

<sup>101</sup> Там же. № 598 (Студитский, 1841 г.).

<sup>102</sup> Чуковский К.И. Мастерство Некрасова. М., 1952. С. 393.

<sup>103</sup> См.: Песни, собранные П.В. Киреевским: Новая серия. Вып.2. Ч. 1 и 2. № 1284, 2341; Соболевский А.И. Указ соч. Т. 2. № 589-599; Шейн П.В. Указ. соч. Т. 1. № 401-403, 1214, 1232, 1238 и др.

<sup>104</sup> Бухштаб Б.Я. К истории стихотворения Н.А. Некрасова "Катерина" // Некрасовский сборник. М.; Л., 1951. Т. 1. С. 86-101.

<sup>105</sup> Лафарг П. Указ. соч. С. 79.

<sup>106</sup> Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2. С. 306.

<sup>107</sup> Там же.

<sup>108</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. С.653.

<sup>109</sup> Азадовский М.К. Народная песня в концепции русских революционных просветителей 40-х годов // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. 1950. Т. 9, вып. 6. С.455.

## НАРОДНЫЕ УДАЛЫЕ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА

*Впервые опубликовано: Из истории русской и зарубежной литературы / Материалы IV зональной конференции литературоведов Поволжья. Саратов, 1968. Вып. 2. С.3-25.*

<sup>1</sup> Главные черты романтизма указаны в соответствии с характеристикой этого литературного направления, данной профессором А.П. Скафтымовым в статье: К постановке вопроса о романтизме Пушкина // Науч. ежегодник Саратов. ун-та за 1955 год. Отд. от-тиск, отд. 3. Саратов, 1958. С.8-14.

- <sup>2</sup> Песни, собранные П.В. Киреевским. М., 1872. Вып. 9. С. 248.
- <sup>3</sup> Поэма Пушкина большими кусками текста включается в народную драму "Лодка".
- <sup>4</sup> Невский альманах на 1830 год. СПб., 1829. С. 151.
- <sup>5</sup> Соревнователь просвещения и благотворения. 1825. № 4. С. 96-104.
- <sup>6</sup> Московский вестник. 1828. Ч. 1. № 18 (запись Н.Г. Цыганова "Три русские песни". С. 110); Там же. 1830. Ч. 5. С. 127 (запись В. Пассек) и др.
- <sup>7</sup> Первая половина ноября 1824 года. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937-1949. Т. 13. С. 121.
- <sup>8</sup> *Корнилович А.* Путешествие голландца Яна Янсена Стрейса по России в 1668 г. // Северный архив. 1824. Ч. 10. № 7. С. 30.
- <sup>9</sup> Детальный анализ источников песен о Степане Разине дан в кн.: *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина: 1813-1826. М.; Л., 1950. С. 515-530.
- <sup>10</sup> *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина. С. 531.
- <sup>11</sup> *Погодин М.П.* Из воспоминаний о Пушкине // Русский архив. 1865. С. 97-99.
- <sup>12</sup> Новый живописец общества и литературы. 1830. №8, апрель. С. 136.
- <sup>13</sup> Там же. С. 140-142.
- <sup>14</sup> *Киреевский И.* Обзорение русской словесности 1829 года // Денница: Альманах на 1830 год / Изд. М. Максимовичем. М., 1830.
- <sup>15</sup> *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1949. Т. 7. С. 178-179. Пародия Феокритова могла представить некоторый интерес только для литераторов, но никак не для широких кругов читателей. В этой связи не может не вызвать удивления то обстоятельство, что цитата из пародии на народную песню "Дубровушка" попала в фольклор, в народную драму о царе Максимилиане. Песню Феокритова поет сын Максимилиана Адольф после того, как его изгоняют в пустыню (см. текст, опубликованный П.Н. Берковым в сб.: Русский фольклор. Л., 1959. Т. 4. С. 345). П.Н. Берков определил опубликованную им драму как принадлежащую матросскому театру. Это определение следует уточнить: составителем опубликованного П.Н. Берковым текста, контаминированного из нескольких народных пьес, был, несомненно, грамотный человек, снабдивший драму большим количеством цитат из литературных произведений. Вставные номера из литературы вообще характерны для народных драм. Но опубликованный П.Н. Берковым текст отличается тем, что включенные в него стихи, песни и т.п. довольно редкие, впервые встречающиеся в драме о Максимилиане. Здесь есть и слова из трагедии А.П. Сумарокова "Димитрий Самозванец", и выдержки из стихотворения И.И. Дмитриева "Ермак", из повести А.Ф. Вельмана "Муромские леса", а также другие литературные песни и романсы. В таком окружении цитата из приложения к "Московскому телеграфу" не может вызвать удивления. Она не может свидетельствовать об известности пародии в народных массах.
- <sup>16</sup> В 32-й части "Московского телеграфа" за тот же 1830 г. было помещено опровержение критики, в которой высказывалось возмущение пародированием стихотворений Пушкина. Автор опровержения говорит, что издатель журнала отказался бы написать пародию: "мы... до сих пор еще не заметили в Пушкине тех сторон, которые могли бы отражаться в зеркале насмешки". "Для пародий надобна какая-нибудь странность, нелепость, что-либо смешное, составляющее главный характер пародируемого автора, - тогда его завербуют насмешники. А что г. Возглашатель находит странного, нелепого или смешного в стихотворениях Пушкина?" (с. 241). Однако эта попытка самооправдания не меняет дела, и стихотворение Феокритова "Зимний вечер" нельзя не признать пародией. В 1825 году дана высокая оценка "русским песням" Дельвига (см.: Моск. телеграф. 1825. Ч. 1. С. 330. Критическим отделом журнала ведал П.А. Вяземский).
- <sup>17</sup> Московский телеграф. 1832. Ч. 43. № 4. С. 570.

<sup>18</sup> Денница: Альманах на 1830 год. М., 1830. Из содержания: Порфирий Байский. Ночлег гайдамаков; Н. Полевой. Сохатый; М. Погодин. Психологическое явление; В. Пушкин. Капитан Храбрев; В. П-в. Наталья - и др.

<sup>19</sup> См.: *Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина: Библиографическое описание. СПб., 1910.

<sup>20</sup> См.: *Архангельская В.К.* Источники русских народных песен, переведенных Пушкиным на французский язык // Литературное наследство. М., 1952. Т. 58. С. 340; *Трубицын Н.Н.* О русских народных песнях, переведенных Пушкиным на французский язык // Памяти А.С. Пушкина. СПб., 1900. (Зап. ист.-филол. фак-та С.-Петербур. ун-та. Ч. 57.).

<sup>21</sup> См.: *Орлов А.С.* Народные песни в "Капитанской дочке" Пушкина // Худож. фольклор. 1926/1927. Вып. 2/3. С.87-93.

<sup>22</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 5. С. 439.

<sup>23</sup> См.: Исторические песни / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Л. Шептаева. Л., 1951. С. 282, 402; Исторические песни / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В.И. Чичерова. Л., 1956. С. 201, 374.

### ЗАМЕТКИ О НАРОДНОСТИ ЖАНРА СКАЗОК ПУШКИНА

*Впервые опубликовано: Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. / Отв. ред. Т.М. Акимова и Л.Г. Бараг. Уфа, 1976. Вып. 3. С. 111-122.*

<sup>1</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 347.

<sup>2</sup> Там же. Т. 4. С. 517.

<sup>3</sup> *Трубицын Н.Н.* Пушкин и русская народная поэзия // *Пушкин А.С.* Соч.: В 6 т. / Под ред. С.А. Венгерова. СПб., 1910. Т. 4.

<sup>4</sup> *Миллер Вс.Ф.* Пушкин как поэт-этнограф // Этнографическое обозрение. 1899. № 1-2. С. 132-192.

<sup>5</sup> *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 93.

<sup>6</sup> См.: *Азадовский М.К.* Источники сказок Пушкина // *Азадовский М.К.* Литература и фольклор. Л., 1938. С.65-105.

<sup>7</sup> См.: *Ахматова А.* Последняя сказка Пушкина // Звезда. 1933. № 1. С. 161-176.

<sup>8</sup> *Азадовский М.К.* Указ. соч. С. 105.

<sup>9</sup> См.: *Слонимский А.* Мастерство Пушкина. М., 1959.

<sup>10</sup> Там же. С. 414.

<sup>11</sup> См.: *Лупанова И.П.* Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX в. Петрозаводск, 1959.

<sup>12</sup> См.: Там же. С. 153.

<sup>13</sup> По непонятной причине работа И.П. Лупановой не попала в юбилейный обзор литературы о Пушкине: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 437-445.

<sup>14</sup> Отражение конкретных фактов биографии Пушкина, в частности, его притеснений Николаем I, видели в "Золотом петушке" Ахматова и Слонимский, а также В.П. Степанов (см.: *Степанов В.П.* Литературные реминисценции у Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 109-112).

<sup>15</sup> На связь "Сказки о рыбаке и рыбке" с народными бытовыми в этом отношении обратил внимание Ю.М. Соколов в статье: Пушкин и народное творчество // Литературный критик. 1937. №1. С. 138.

<sup>16</sup> На эту черту пушкинского образа золотой рыбки указал В.П. Аникин в кн.: Русские сказки в обработке писателей. М., 1969. С. 15.

<sup>17</sup> *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки: В 3 т. М., 1936. Т. 1. С. 120. №76. Комментар. Н.П. Андреева на с. 552.

<sup>18</sup> Пушкин первоначально так же, как и в сказке братьев Гримм, думал сделать старуху папой. Об этом свидетельствуют черновики.

<sup>19</sup> *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки. Т. 1. С. 550.

<sup>20</sup> *Андреев Н.П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929. № 555. См. под тем же № 555 указатель сюжетов В.Я. Проппа // *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки: В 3 т. М., 1957. Т. 3. С. 475.

<sup>21</sup> Об этом подробно говорят А.А. Ахматова, И.П. Лупанова и др.

<sup>22</sup> *Ирвинг В.* Новеллы / Пер. А.С. Бобовича. М., 1954. С. 243-260.

<sup>23</sup> *Ахматова А.* Последняя сказка Пушкина. С. 168.

<sup>24</sup> См.: *Дахкильгов И.А.* Предания вайнахов, связанные с их архитектурным искусством // Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. Уфа, 1976. Вып. 3. С. 57-64.

<sup>25</sup> При напечатании сказки цензор Никитенко, как известно, выбросил наиболее сатирические стихи: "Царствуй, лежа на боку" и "Сказка ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок". В этих стихах исследователи находили связь с настроением поэта, вызванным его отношениями с Николаем I (см. названные работы Ахматовой, Слонимского, Степанова).

<sup>26</sup> См.: *Лупанова И.П.* Указ. соч. С. 202-204; *Медриш Д.Н.* Некоторые закономерности взаимоотношения фольклора и литературы // Проблемы современной русской литературы. Волгоград, 1973. С. 103.

<sup>27</sup> См.: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 406. *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки: В 3 т. М., 1938. Т. 2. С. 462. № 283.

<sup>28</sup> См.: *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки. М., 1938. Т. 2. С. 471. № 286. Примечание на с. 640.

<sup>29</sup> См.: Там же. № 284. С. 466; № 285. С. 468.

<sup>30</sup> См.: Там же. Т. 1. № 150.

<sup>31</sup> Рукою Пушкина. С. 409.

## "РУССКАЯ ПЕСНЯ" И РОМАНС ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

*Впервые опубликовано: Русская литература. Л., 1980. № 2. С.36-45.*

<sup>1</sup> См.: *Трубицын Н.Н.* О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века. СПб., 1912. С. 71-73, 84, 85.

<sup>2</sup> См.: Там же. С. 244.

<sup>3</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 51.

<sup>4</sup> См. его вступ. ст. в кн.: Песни русских поэтов: XVIII - первая половина XIX века. Л., 1936. С. V- XLIII, 3-8. (Б-ка поэта. Большая сер.).

<sup>5</sup> См.: *Гусев В.Е.* Песни и романсы русских поэтов // Песни и романсы русских поэтов. М.; Л., 1965. С. 14. (Б-ка поэта. Большая сер.).

<sup>6</sup> Там же. С. 15.

<sup>7</sup> *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха // *Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л., 1969. С. 347-348.

<sup>8</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 63.

<sup>9</sup> Там же. Т. 9. С. 531-532.

<sup>10</sup> Там же. С. 536, 531.

<sup>11</sup> Новый российский песенник. СПб., 1791. Ч. 2. С. 45; Русские народные песни, собранные и изданные для пения Д. Кашиным. М., 1833. Ч. 2. № 50 (далее: Кашин).

<sup>12</sup> Чулков Д. Собрание разных песен. СПб., 1774. Ч. 4. С. 99 (далее: Чулков); Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. СПб., 1790. № 18 (далее: Львов-Прач); Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами. СПб., 1776. Ч. 1. № 5 (далее: Трутовский); Кашин. Ч. 1. № 18.

<sup>13</sup> Чулков. Ч. 3. № 89; Львов-Прач. № 30; Кашин. Ч. 1. № 33.

<sup>14</sup> Кашин. Ч. 2. № 71.

<sup>15</sup> Там же. № 44.

<sup>16</sup> См.: Лотман Ю.М. А.Ф. Мерзляков как поэт // Мерзляков А.Ф. Стихотворения. Л., 1958. С. 31-32. (Б-ка поэта. Большая сер.).

<sup>17</sup> См.: Львов-Прач. № 18; Трутовский. Ч. 1. № 5. В сборнике Кашина с похожим началом помещена другая песня. К песням "Соловушка", "Чувства в разлуке", "Под березой, где прозрачный ключ шумит", "Среди долины ровныя" у Кашина совсем нет песен сколько-нибудь близких.

<sup>18</sup> Львов-Прач. № 18.

<sup>19</sup> Мерзляков А.Ф. Стихотворения. С. 63.

<sup>20</sup> См.: Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 531.

<sup>21</sup> Розанов И.Н. Указ. соч. С. 262.

<sup>22</sup> Песни русских поэтов. С. 268.

<sup>23</sup> См.: Там же. С. 259-263.

<sup>24</sup> См.: Томашевский Б.В. А.А. Дельвиг // Дельвиг А.А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 50. (Б-ка поэта. Большая сер.).

<sup>25</sup> Там же. С. 173.

<sup>26</sup> Иезуитова Р.В. Литература второй половины 1820-1830-х годов и фольклор // Русская литература и фольклор: Первая половина XIX в. Л., 1976. С. 106.

<sup>27</sup> См.: Розанов И.Н. Указ. соч. С. 199-258. О Цыганове см. также: Иезуитова Р.В. Указ. соч. С. 112-118; Сидельникова А.В. Песни Цыганова и их народные варианты // Учен. зап. Моск. пед. ин-та им. В.И. Ленина. 1970. № 389. С. 135-147.

<sup>28</sup> Розанов И.Н. Указ. соч. С. 210.

<sup>29</sup> Ранний вариант XVIII века см. в кн.: Соболевский А.И. Велико-русские народные песни. СПб., 1900. С. 6. № 134 (другие варианты - там же № 133, 140; далее: Соболевский).

<sup>30</sup> Наиболее ранний вариант см. в кн.: Собрание отборных старых и новых российских песен. СПб., 1803. № 88. Соболевский. Т. 6. № 69 (другие варианты - там же № 68, 70-72).

<sup>31</sup> Песни русских поэтов. С. 215-216.

<sup>32</sup> Там же. С. 241-242.

<sup>33</sup> Ср.: Чулков. Ч. 2. № 191; Соболевский. Т. 5. № 252-254.

<sup>34</sup> Сахаров И.П. Песни русского народа. СПб., 1839. Ч. 4. С. 46 (далее: Сахаров).

<sup>35</sup> Песни, собранные П.В. Киреевским: Новая серия. М., 1929. Вып. 2. Ч. 2. № 1838, 2068. Ср.: Соболевский. Т. 6. № 525.

<sup>36</sup> Ср.: Сахаров. Ч. 4. С. 45; Соболевский. Т. 3. № 524-525.

<sup>37</sup> См.: Песни русских поэтов. С. 234-235.

<sup>38</sup> Там же. С. 238. Народный текст на тему расставанья см.: Народные русские песни из собрания П.И. Якушкина. СПб., 1865. С. 157. (более поздние варианты - Соболевский. Т. 5. С. 364 и след. № 460 и след.).

<sup>39</sup> Песни русских поэтов. С. 245-246; Соболевский. Т. 5. № 191-192 и др.

<sup>40</sup> Об истории устного бытования этой песни см. в указанной выше статье А.В. Сидельниковой. С. 136-141.

## О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ ПЕСЕННОЙ ЛИРИКИ КОЛЬЦОВА

*Впервые опубликовано: Поэтика литературы и фольклора: Сб. Воронеж, 1979. С. 47-59.*

- <sup>1</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 9. С. 531 (далее: Белинский).
- <sup>2</sup> См.: *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 511-514.
- <sup>3</sup> См.: *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1966. Т. 5. С. 23.
- <sup>4</sup> *Белинский.* Т. 1. С. 38.
- <sup>5</sup> Там же. Т. 5. С. 51.
- <sup>6</sup> Там же. Т. 9. С. 531.
- <sup>7</sup> См.: *Кольцов А.В.* Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 160 (далее: Кольцов)
- <sup>8</sup> См.: Там же. С. 22.
- <sup>9</sup> *Тонков В.А.* А.В. Кольцов: Жизнь и творчество. Воронеж, 1958. С. 144-145.
- <sup>10</sup> См.: Там же. С. 151-152.
- <sup>11</sup> *Кольцов.* Т. 2. С. 24.
- <sup>12</sup> См.: *Веселовский А.А.* Любовная лирика XVIII в. СПб., 1909; *Акимова Т.М.* Изображение психологического состояния в народной лирической песне // Современные проблемы фольклора. Вологда, 1971. С. 103-120.
- <sup>13</sup> *Стенник Ю.В.* А.В. Кольцов // Русская литература и фольклор: Первая половина XIX в. Л., 1976. С. 298, 299, 303, 304.
- <sup>14</sup> *Белинский.* Т. 9. С. 532.
- <sup>15</sup> Там же. С. 533.
- <sup>16</sup> Там же. С. 538.
- <sup>17</sup> Там же. Т. 5. С. 428.
- <sup>18</sup> См. об этом: *Тонков В.А.* А.В. Кольцов: Жизнь и творчество. С. 139.
- <sup>19</sup> См.: *Сидельников В.М.* Фольклористические интересы Кольцова // Кольцов: Ст. и материалы. Воронеж, 1960. С. 78. (Изв. Воронеж. пед. ин-та. Т. 30.).
- <sup>20</sup> См.: *Гусев В.Е.* Песни и романсы русских поэтов // Песни и романсы русских поэтов. М.; Л., 1965. С. 20-26 и 460. (Б-ка поэта. Большая сер.).

## ПЕСНЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕРНЫШЕВСКОГО

*Впервые опубликовано: Н.Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы: Межвуз. науч. сб. / Под ред. Е.И. Покусаева. Саратов, 1978. Вып. 8. С. 17-29.*

- <sup>1</sup> *Чернышевский Н.Г.* Полн. Собр. соч.: В 16 т. М., 1939. Т. 1. С. 665. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.
- <sup>2</sup> *Скафтымов А.П.* Жизнь и деятельность Н.Г. Чернышевского. Саратов, 1947. С. 6.
- <sup>3</sup> *Пытина Е.Н.* Беседа о прошлом // Н.Г. Чернышевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Саратов, 1958. Т. 1. С. 89.
- <sup>4</sup> Песни и романсы русских поэтов / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В.Е. Гусева. М.; Л., 1965. С. 991. (Б-ка поэта. Большая сер.).
- <sup>5</sup> См.: *Николаев П.Ф.* Личные воспоминания. М., 1906. С. 18-19.
- <sup>6</sup> См.: Н.Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 320.
- <sup>7</sup> Песни и романсы русских поэтов. С. 1018-1020, 1023-1025.
- <sup>8</sup> *Лазерсон Б.И.* Чернышевский о любовной лирике Некрасова // Н.Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы / Под ред. Е.И. Покусаева. Саратов, 1975. Вып. 7. С. 95-108.

<sup>9</sup> Народные варианты см.: *Соболевский А.И.* Великорусские народные песни: В 7 т. СПб., 1895-1902. Т. 7. № 84; Т. 2. № 72-79 (далее: Соболевский).

<sup>10</sup> *Соболевский*. Т. 2. № 510-515.

<sup>11</sup> См.: Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. М., 1955. С. 40; *Толстой С.Л.* Очерки былого. Тула, 1965. С. 300.

<sup>12</sup> См.: II, 507; IV, 839. См. также: *Соболевский*. Т. 6. № 9-15; Т. 2. № 436-437, 526-538.

<sup>13</sup> См.: *Добролюбов Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1950. Т. 1. С. 592.

<sup>14</sup> См.: *Землянова Л.М.* Проблема народности литературы и народного творчества в эстетической концепции Н.Г. Чернышевского // *Русский фольклор*. М.; Л., 1962. Т. 7. С. 175-176 и 185.

<sup>15</sup> *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 10. С. 435.

<sup>16</sup> См.: *Анненков П.В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. М., 1984. С. 326. В комментариях ко второму тому сочинений Чернышевского (с.861-862) недоразумение с письмом Пушкина не только не разъясняется, но запутывается еще больше. Конец письма опущен совсем, и слова "благодаря государя" отсутствуют. Осталось только выражение о "суетных занятиях", относящихся к "Капитанской дочке". Спутана и дата письма: вместо 1833 г. поставлен 1832 г.

<sup>17</sup> См.: *Ефремов А.Ф.* Язык Н.Г. Чернышевского // *Учен. зап. Сарат. пед. ин-та*. 1951. Вып. 14. С. 185-193.

<sup>18</sup> См. наст. изд.: *Акимова Т.М.* Пушкин о народных лирических песнях; *Ее же*. Уроки Чернышевского.

<sup>19</sup> *Кольцов А.В.* Бегство // *Кольцов А.В.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1958. С. 153. (Б-ка поэта. Большая сер.).

## Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ О НАРОДНОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНЕ

*Впервые опубликовано: Н.Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы / Под ред. Е.И. Покусаева. Саратов, 1971. Вып. 6. С. 9-19.*

<sup>1</sup> *Виноградов Г.В.* Этнография в кругу научных интересов Н.Г. Чернышевского // *Советская этнография*. 1940. № 3. С. 35-55; *Азадовский М.К.* История русской фольклористики. М., 1963. Т. 2. С. 100-114.

<sup>2</sup> *Гусев В.Е.* Чернышевский о народной поэзии // *Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз.* 1954. Т. 13, вып. 4. С. 359-369; *Его же*. Революционные демократы о народной поэзии. М., 1955.

<sup>3</sup> *Базанов В.Г.* Проблема эстетического отношения фольклора к действительности у Н.Г. Чернышевского // *Рус. лит.* 1958. № 1. С. 117-131; *Его же*. Чернышевский и некоторые проблемы демократического народоведения // *Н.Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы / Под ред. Е.И. Покусаева и Н.М. Чернышевской*. Саратов, 1962. Вып. 3. С. 23-49.

<sup>4</sup> См.: *Азадовский М.К.* История русской фольклористики. Т. 2. С. 102.

<sup>5</sup> Там же. С. 100-101.

<sup>6</sup> *Базанов В.Г.* Проблема эстетического отношения фольклора к действительности у Н.Г. Чернышевского. С. 122.

<sup>7</sup> *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949. Т. 2. С. 296. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

<sup>8</sup> См.: *Азадовский М.К.* История русской фольклористики. Т. 2. С. 103; *Гусев В.Е.* Чернышевский о народной поэзии. С. 362.

<sup>9</sup> *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике. М., 1958. Т. 3. С. 317.

<sup>10</sup> Там же. С. 297.

<sup>11</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 445.

<sup>12</sup> Там же. С. 48.

<sup>13</sup> *Шейн П.В.* Великорусс в своих песнях... СПб., 1898. Т. 1. С. 385.

<sup>14</sup> *Чернышевский Н.Г.* Пролог / Подгот. текста А.П. Скафтымова и Н.М. Чернышевской-Быстровой; Коммент. А.П. Скафтымова. М.; Л., 1936. С. 237

<sup>15</sup> Там же. С. 239.

<sup>16</sup> *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т. 26. С. 107.

<sup>17</sup> Московский вестник. 1828. Ч. 14. С. 109.

## Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ О СЕРБСКОМ ЭПОСЕ

***Впервые опубликовано: Наследие революционных демократов и русская литература: Сб. ст. / Отв. ред. А.С. Бушмин. Саратов, 1981. С. 218-226.***

<sup>1</sup> *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949. Т. 2. С. 291-317. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. Первоначально: Современник. 1854. № 11. Отд. критика. С. 1-32.

<sup>2</sup> О ритмической структуре сербских песен Чернышевский судит по текстам сборника Вука Караджича. А между тем более ранние эпические песни имели шестнадцатисложный стих. В Дубровнике такие песни называли "бугарштицы", или пение "по-сербски" - "вульгарно", "carmen vulgar"

<sup>3</sup> Песни разных народов / Пер. Н. Берг. М., 1854. С. 258-311. Берг приводит еще одну позднюю эпическую сербскую песню (С. 311- 317) и 10 лирических песен (С. 317-337), но все эти разные произведения помещает в разделе эпоса.

<sup>4</sup> См.: *Веселовский А.* Мелкие заметки к былинам // Журнал Мин-ва народного просвещения. 1889. Ч. 263. С. 37. Вариант этого сюжета был записан в советское время в Саратовском Поволжье. Похититель женщины в этом варианте - казах.

<sup>5</sup> Эту песню И.Н. Голенищев-Кутузов считает случайной в Косовском цикле. (Эпос сербского народа. М., 1969. С. 254).

<sup>6</sup> Современные советские исследователи не имеют единого мнения о времени возникновения сербского эпоса. Одни считают, что основной сюжетный фонд сложился в эпоху праславянской общности (см.: *Путилов Б.Н.* Русский и южнославянский героический эпос. М., 1971; *Смирнов Ю.И.* Славянские эпические традиции. М., 1974). Другие исследователи находят в юнацких песнях отражение общественных отношений эпохи феодализма и событий XIV-XV веков (См.: *Жирмунский В.М.* Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., 1958; *Наумов Е.П.* Южнославянский эпос и проблемы сербского средневековья // Славянский и балканский фольклор. М., 1971. С. 5-52; *Кравцов Н.И.* Сербский эпос и история // *Кравцов Н.И.* Проблемы славянского фольклора. М., 1972. С. 143-166.).

<sup>7</sup> См.: *Жирмунский В.М.* Указ. соч.; *Путилов Б.Н.* Указ. соч.

<sup>8</sup> *Голенищев-Кутузов И.Н.* Указ. соч. С. 296.

<sup>9</sup> См.: *Путилов Б.Н.* Указ. соч. С. 281-310; *Голенищев-Кутузов И.Н.* Указ. соч. С. 255-257.

<sup>10</sup> См.: *Путилов Б.Н.* Указ. соч. С. 281-310.

<sup>11</sup> *Голенищев-Кутузов И.Н.* Указ. соч. С. 257.

<sup>12</sup> Там же.



## УРОКИ ЧЕРНЫШЕВСКОГО (о фольклоре в пьесах А.Н. Островского)

*Впервые опубликовано: Н.Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы / Под ред. Е.И. Покусаева. Саратов, 1975. Вып. 7. С. 49-62*

<sup>1</sup> Обзор полемики об Островском сделал В.М. Селезнев в статье: Чернышевский об Островском. (К истории литературной борьбы 50-х годов) // Н.Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы / Под ред. Е.И. Покусаева и Н.М. Чернышевской. Саратов, 1962. Вып. 3. С. 50-61.

<sup>2</sup> *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2. С. 232. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>3</sup> *Григорьев А.* Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны // Отечественные зап. 1860. № 4-5. С. 257.

<sup>4</sup> Литературная полемика, вызванная статьей Т. Филиппова, освещена в работе: *Бухштаб Б.Я.* К истории стихотворения Н.А. Некрасова "Катерина" // Некрасовский сборник. М.; Л., 1951. Т. 1. С. 82-92.

<sup>5</sup> Сборник русских народных песен, составленный М. Балакиревым. СПб., 1891. Первоначально в песенниках.

<sup>6</sup> *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1952. Т. 13. С. 166.

<sup>7</sup> *Скафтымов А.П.* Белинский и драматургия А.Н. Островского // *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 457-526.

<sup>8</sup> Там же. С. 472.

<sup>9</sup> Там же. С. 500.

<sup>10</sup> См.: *Уманская М.М.* Исторические и фольклорные источники пьесы А.Н. Островского "Воевода" // Учен. зап. Сарат. пед. ин-та. 1955. Вып. 7. С. 2-32.

<sup>11</sup> См.: *Синюхаев Г.Т.* Островский и народная песня // Изв. Отд. рус. яз. и словесности. 1923. Т. 28. С. 9.

<sup>12</sup> См.: *Чернышев В.И.* Русская песня у Островского: (Дополнения и заметки к статье Г.Т. Синюхаева) // Изв. по рус. яз. и словесности. 1929. Т. 2, № 1. С. 294.

<sup>13</sup> *Островский А.Н.* Т. 13. С. 213.

<sup>14</sup> *Шамбинаго С.К.* Из наблюдений над творчеством Островского // Творчество А.Н. Островского: Юбилейный сб. М.; Пг., 1923. С. 285-365.

<sup>15</sup> См.: *Луконин А.Ф.* Песня, ее источники и значение в творчестве Островского // Учен. зап. Куйбышев. пед. ин-та. 1958. Вып. 19. С. 185.

<sup>16</sup> *Чернышев В.И.* Указ. соч. С. 314.

<sup>17</sup> См.: Там же. С. 294.

<sup>18</sup> *Соболевский А.И.* Великорусские народные песни: В 7 т. СПб., 1895-1902. Т. 2. № 114, 128, 138. Песня хороводная. Варианты 60-х годов.

<sup>19</sup> Там же. Т. 5. № 460-463 ("Не одна во поле дороженька"); Т. 2. № 63 ("Еще кто эту дорожку проторил").

<sup>20</sup> Там же. Т. 5. № 656-672 ("Вспомни, вспомни, моя любезная". Песня XVIII-XIX веков).

<sup>21</sup> Там же. Т. 3. № 222-226 ("Исходила младенька").

<sup>22</sup> Там же. Т. 2. № 590-596 ("Отдают молодую").

<sup>23</sup> Там же. Т. 2. № 399-403 ("Я вечер, млада, во пиру была").

<sup>24</sup> Русские писатели о литературе: XVIII-XX вв. Л., 1939. Т. 2. С. 75.

<sup>25</sup> См.: *Луконин А.Ф.* Пословица и поговорка в драматургии А.Н. Островского // Учен. зап. Сызран. пед. ин-та. 1956. Вып. 1. С. 23-65; *Цытин С.И.* Фразеология драматических произведений Островского. Пословицы // Наукові записки Дніпропетровськ. ун-та. 1958. Т. 68.

<sup>26</sup> См.: *Чернышев В.И.* Указ. соч. С. 313.

## ПЕСНЯ И РОМАНС В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО

*Впервые опубликовано: Фольклорная традиция в русской литературе: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Д.Н. Медриш. Волгоград, 1986. С. 67-73.*

<sup>1</sup> Произведения А.Н. Островского цитируются по изданию: *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949-1953. Ссылки даются в тексте с указанием номера пьесы по нижеследующему списку и номера действия: 1. Не в свои сани не садись. 1853; 2. Бедность не порок. 1854; 3. Не так живи, как хочется. 1855; 4. В чужом пиру похмелье. 1856; 5. Доходное место. 1857; 6. Воспитанница. 1858; 7. Гроза. 1859; 8. Старый друг лучше новых двух. 1860; 9. Свои собаки грызутся, чужие не приставай. 1861; 10. За чем пойдешь, то и найдешь. 1861; 11. Грех да беда на кого не живет. 1863; 12. На бойком месте. 1865; 13. Горячее сердце. 1869; 14. Не все коту масленица. 1871; 15. Не было ни гроша, да вдруг алтын. 1872; 16. Трудовой хлеб. 1874; 17. Последняя жертва. 1878; 18. Бесприданница. 1879; 19. Сердце не камень. 1880.

## ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА СКАЗОВ П.П. БАЖОВА

*Впервые опубликовано: Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. / Отв. ред. Т.М. Акимова и Л.Г. Бараг. Уфа, 1980. Вып. 7. С. 52-61.*

<sup>1</sup> Дореволюционный фольклор на Урале / Собрал и сост. В.П. Бирюков. Свердловск, 1936.

<sup>2</sup> *Бажов П.П.* Малахитовая шкатулка. Свердловск, 1939; 2-е изд. М., 1942. См. перечень изданий в кн.: *Скорино Л. П.П. Бажов.* М., 1947.

<sup>3</sup> См.: *Крупянская В.Ю., Полищук Н.С.* Культура и быт рабочих горнозаводского Урала: (Конец XIX - начало XX в.). М., 1971. С. 225.

<sup>4</sup> См.: *Мисюров А.А.* Легенды и были: Фольклор старых горнорабочих Южной и Западной Сибири. Новосибирск, 1940; *Блинова Е.* Тайные сказы рабочих Урала. М., 1941. Сведения об увлечении собиранием и изучением этого вида рассказов см. в кн.: *Емельянов Л.И.* Методологические вопросы фольклористики. Л., 1978. С. 52-57.

<sup>5</sup> См.: *Виноградов В.В.* Проблемы сказа в стилистике // *Поэтика.* Л., 1926. Вып. 1. С. 28; *Томашевский Б.В.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959. С. 174.

<sup>6</sup> См.: *Томашевский Б.В.* Указ. соч.

<sup>7</sup> *Краткая литературная энциклопедия.* Т. 6. Стб. 876.

<sup>8</sup> См.: *Федь Н.М.* Литературный сказ в соотношении с фольклорной традицией // *Фольклор: Поэтическая система.* М., 1977. С. 242-274.

<sup>9</sup> *Чистов К.В.* Сказ // *Краткая литературная энциклопедия.* Т. 6. Стб. 875.

<sup>10</sup> *Кругляшова В.П.* Жанры несказочной прозы уральского горнозаводского фольклора: Учеб. пособие. Свердловск, 1974. С. 163-167.

<sup>11</sup> *Соколова В.К.* Русские исторические предания. М., 1970. С. 7-8.

<sup>12</sup> Там же. С. 7.

<sup>13</sup> *Кругляшова В.П.* Указ. соч. С. 77.

<sup>14</sup> Там же. С. 86.

<sup>15</sup> См.: *Китайник М.Г.* Рассказы рабочих дореволюционного Урала // *Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа.* М., 1953. С. 17-56. (Тр. ин-та этнографии АН СССР. Т. 20.)

<sup>16</sup> См.: *Дореволюционный фольклор на Урале.* С. 182-188.

<sup>17</sup> *Батин М.А.* Творчество П.П. Бажова. Свердловск, 1953.

<sup>18</sup> Гельгардт Р.Р. Стиль сказов Бажова: Очерки. Пермь, 1958. С. 49-51 и 405-411. Обзор критической литературы о творчестве Бажова и о жанровой принадлежности его сказов дан в статье: Слобожанинова Л.М. Павел Бажов в литературоведении и критике // Рус. лит. 1979. № 1. С. 225-238.

<sup>19</sup> Бажов П.П. О будничном и малозаметном // Труд. 1946. 9 февр. Цит. по кн.: Павел Петрович Бажов: Сб. ст. и воспоминаний. Молотов, 1955. С. 76.

<sup>20</sup> Бажов П.П. У Караулки на Думной горе: Вместо предисловия // Голубая змейка: Уральские сказы. Челябинск, 1970. С. 5-6.

<sup>21</sup> Скорино Л. Указ. соч.

<sup>22</sup> См.: Бажов П.П. Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск, 1955. С. 111-112; Дергачев И. Книги и судьбы. Свердловск, 1973. С. 132.

<sup>23</sup> См.: Бажов П.П. На главную улицу устного творчества // Литературная газ. 1949. № 72. 7 сент. Перепечатано в кн.: Бажов П.П. Публицистика, письма, дневники. С. 104-107.

<sup>24</sup> См.: Скорино Л. Указ. соч.; Гельгардт Р.Р. Указ. соч. С. 150- 259.

<sup>25</sup> Бажов П.П. Голубая змейка: Уральские сказы. С. 7-8. О типологии горняцкой фантастики разных народов см.: Гельгардт Р.Р. Указ. соч.; Его же: Фантастические образы горняцких сказок и легенд: (к типологической характеристике старого рабочего фольклора) // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1961. Т. 6. С. 193-227.

<sup>26</sup> Батин М. Павел Бажов. М., 1976. С. 142.

## СПИСОК ПЕЧАТНЫХ РАБОТ Т.М. АКИМОВОЙ<sup>1</sup>

1. Описание этнографических записей, хранящихся в Этнографическом музее Саратовского края / Сост. Т.М. Акимова, М.Б. Советов, Н.М. Цыганова // Саратовский этнографический сборник / Под ред. Б.М. Соколова. Саратов, 1922. С. 251-276.
2. Старое и новое (Духовная культура с. Казанлы Вольского у.) // Труды Нижне-Волжского Научно-исследовательского общества краеведения. Саратов, 1926. Вып. 34, ч. 4. С. 23-36.
3. Эволюция женского костюма у саратовских чуваш // Труды Нижне-Волжского областного научного общества краеведения. Саратов, 1928. Вып. 35, ч. 5. С. 25-40.
4. Женские головные уборы саратовских чуваш // Труды Нижне-Волжского краевого музея. Саратов, 1929. Вып. 1. С. 45-56.
5. Чувашиские вышивки // Искусство народов СССР: Сб. ст. и материалов. М.; Л., 1930. С. 60-71.
6. Материалы по культу йереха у саратовских чуваш // Сборник Саратовского краевого музея. Саратов, 1932. С. 18-31.
7. Вышивка саратовских чуваш // Известия Нижне-Волжского института краеведения им. М. Горького. Саратов, 1936. Т. 7. С. 35-56.
8. Поволжские чумаки: Исторический очерк о поволжских украинцах / Под ред. П.С. Рыкова. Саратов, 1936. 34 с.: ил.
9. Фольклор хвалынских колхозов (1935 г.) // Известия Саратовского Нижне-Волжского института краеведения им. М. Горького. Саратов, 1936. Т. 7. С. 9-18.
10. Фольклорный архив Саратовского краевого музея // Советский фольклор: Сб. ст. и материалов. М.; Л., 1936. Вып. 2-3. С. 440-441.
11. Сказочники и сказки Саратовской области // Сказки Саратовской области / Сост. Т.М. Акимова и П.Д. Степанов. Саратов, 1937. С. 3-24.
12. Из истории нашего города // Литературный Саратов: Сб. Саратов, 1939. С. 161-186.
13. Саратовский краевой музей. Отдел феодализма: Краткий путеводитель / Отв. ред. П.С. Рыков. Саратов, 1934. 8 с. (В помощь школе) В соавторстве с А.М. Ардабацкой
14. Основание города Саратова // Сталинец. Саратов, 1940. № 5-6. С. 60-73.
15. Очерки истории г. Саратова (XVII и XVIII в.). Саратов, 1940. 112 с.: ил. В соавторстве с А.М. Ардабацкой.
16. Саратовский сказочник Я.Г. Парфенов // Литературный Саратов: Альманах. Саратов, 1940. Кн. 5. С. 270-279.
17. Народная драма о войне 1812 года, ее значение в истории развития народной драмы и ее источники. Саратов, 1943. 250 с. (Машинопись. Фонд ЗНБ СГУ).
18. Фольклор Саратовской области / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Т.М. Акимова; Под ред. А.П. Скафтымова. Саратов, 1946. Кн. 1. 536 с.
19. Волга в народной песенной поэзии // Литературный Саратов: Альманах. Саратов, 1948. Кн. 9. С. 171-185.

<sup>1</sup> Список содержит выборочный перечень работ.



Т.М. Акимова  
1946

Саратовский Г

20. Народная драма в новых записях // Ученые записки Саратов. гос. ун-та. Саратов, 1948. Т. 20, вып. Филологический. С. 3-49.
21. Песни Саратовского Поволжья в годы Великой Отечественной войны // Литературный Саратов: Альманах. Саратов, 1949. Кн. 10. С. 209-231.
22. Народные сказы о Чапаеве // Литературный Саратов: Альманах. Саратов, 1950. Кн. 12. С. 167-178.
23. Интересные сказки // Литературный Саратов: Альманах. Саратов, 1951. Кн.13. С. 207-210.
24. Сказы о Чапаеве / Сост., предисл. и коммент. Т.М. Акимовой. Саратов, 1951. 243 с.
25. Пушкин о народных лирических песнях // Ученые зап. Саратов. ун-та. Саратов, 1953. Т. 33, вып. филологический. С. 21-77.
26. Народные основы песенного творчества М. Исаковского // Ученые зап. Саратов. ун-та. Саратов, 1954. Т. 41, вып. Филологический. С. 31-66.
27. [Рецензия] // Советская этнография. М., 1955. № 1. С. 191-197. Рец. На кн.: Русское народное поэтическое творчество. Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа. М., 1953. (Труды института Этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая АН СССР. Новая серия. М., 1953. Т. 20.)
28. Песни о гражданской войне // Ученые записки Саратов. ун-та. Саратов, 1955. Т. 53, вып. Филологический. С. 3-40.
29. Песни о гражданской войне // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. М., 1955. Т. 14, вып. 4. С. 349-363.
30. Сказы и песни о Чапаеве / Сост., предисл. и коммент. Т.М. Акимовой Саратов, 1957. 148 с.
31. Русский героический эпос в записях середины XIX в. // Ученые записки Саратов. ун-та. Саратов, 1957. Т. 56. С. 275-303.
32. Русская народная драма XVII-XX веков: [Рецензия] // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1957. Т. 2. С. 341-348.
33. Былинные варианты середины XIX века // Научный ежегодник СГУ за 1955. Саратов, 1958. С. 5-7.
34. Русские героические былины. Схема исторического развития // Основные проблемы эпоса восточных славян. М., 1958. С. 62-82.
35. Народные удалые песни сатирико-юмористического характера // Ученые записки Саратов. ун-та. Саратов, 1959. Т. 67, вып. Филологический, посвященный 50-летию университета 1909-1959. С. 5-39.
36. Семинарий по народному поэтическому творчеству. Саратов, 1959. 309 с.
37. О жанровой природе русских удалых песен // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1960. Т. 5. С. 183-199.
38. Конференция, посвященная песенному творчеству Поволжья // Русская литература. Л., 1960. № 4. С. 240-243.
39. Orosz Népköltészet=Народная поэзия: [Рецензия] // Világirodalmi Figyelő = Международное книжное обозрение / Институт литературы Венгерской АН. Будапешт, 1962. Т. 2. С. 215-217. Рец. на кн.: Русская народная поэзия: Фольклористические записки. Горький, 1961. В соавторстве с Ю.Г. Оксманом. (На венгерском языке).



В фольклорной экспедиции - 1920-е годы

На крыльце Б.М. Соколов

За столом Т.М. Акимова и студент-практикант

На завалинке сказочник-балагур Б.Г. Парфенов

40. Сюжетный состав народных песен о Степане Разине // Вопросы славянской филологии: К V Международному съезду славистов. Саратов, 1963. С. 27-47.

41. [Рецензия] // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. М., 1963. Т. 22, вып. 4. С. 354-357. Рец. на кн.: Русская народная бытовая лирика. Причитания Севера в записях В.Г. Базанова и А.П. Разумовой / Вступ. ст. и коммент. В.Г. Базанова. М.; Л., 1962.

42. О требованиях к вузовскому учебнику по фольклору // Ученые записки Московского областного пединститута им. Н.К. Крупской. М., 1964. Т. 113, вып. 9: Труды кафедры русской литературы. С. 5-18.

43. Новое учебное пособие по народному поэтическому творчеству: [Рецензия] // Русская литература. Л., 1966. № 3. С. 212-215. Рец. На кн.: Минц С.И. и Померанцева Э.В. Русская фольклористика: Хрестоматия для вузов. М., 1965. 470 с.

44. О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966. 172 с.

45. Революционная песня в Саратовском Поволжье. Саратов, 1967. 168 с. В соавторстве с В.К. Архангельской.

46. Народные удалые песни в творчестве Пушкина // Из истории русской и зарубежной литературы. Саратов, 1968. Вып. 2: Материалы IV зональной конференции литературоведов Поволжья. С. 3-25.

47. Песни, сказки, частушки Саратовского Поволжья / Сост. Т.М. Акимова и В.К. Архангельская. Саратов, 1969. 348 с.

48. Былины // Русское народное поэтическое творчество: Учебник. М., 1969. С. 205-256.

49. Программы педагогических институтов. Устное народное творчество. М., 1969. 63 с. В соавторстве с А.М. Новиковой.

50. Лирический образ в народной песне о "сироте" // Русский фольклор: Материалы и исследования. Л., 1971. Т. 12: Из истории русской народной поэзии. С. 55-67.

51. Н.Г. Чернышевский о народной лирической песне // Н.Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы / Под ред. Е.И. Покусаева. Саратов, 1971. Сб. 6. С. 9-19.

52. Изображение психологического состояния в народной лирической песне // Современные проблемы фольклора: Сб. Вологда, 1971. С. 103-120.

53. Былины // Русское народное поэтическое творчество: Хрестоматия. М., 1971. С. 127-206.

54. Деятельность Саратовского университета по собиранию произведений народного поэтического творчества // Проблемы фольклористики, истории литературы и методики. Материалы XI научной конференции литературоведов Поволжья. Куйбышев, 1972. С. 6-8.

55. Структура былинного цикла о Садко // Вопросы литературы и фольклора: Сб. Воронеж, 1973. С. 153-167.

56. Теоретический смысл суждений Ленина о народном творчестве // Методологические вопросы литературной науки: Сб. / Под ред. Е.И. Покусаева. Саратов, 1973. С. 110-122.





Фольклористы Саратовской филологической школы:  
Сидят: В.К. Архангельская, Т.М. Акимова, Е.В. Киреева  
Стоят: А.Н. Березнева, Л.Г. Горбунова

57. Проблема труда в русской народной волшебной сказке // Прозаические жанры фольклора народов СССР: Тезисы докладов на Всесоюзной научной конференции. Минск, 1974. С. 162-164.

58. О лиризме русских свадебных песен // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974. С.201-210.

59. Цикл песен служилых людей // Фольклор народов РСФСР: Сб. / Под ред. Т.М. Акимовой и Л.Г. Барага. Уфа, 1974. Вып. 1. С. 108-125.

60. Уроки Чернышевского (О фольклоризме в пьесах А.Н. Островского) // Н.Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы: Сб. ст. и материалов / Под ред. Е.И. Покусаева. Саратов, 1975. Сб. 7. С.49-62.

61. Русский народный театр в исследованиях послевоенных лет // Советская этнография. М., 1976. № 5. С. 100-106.

62. Заметки о народности жанра сказок Пушкина // Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. / Под ред. Т.М. Акимовой и Л.Г. Барага. Уфа, 1976. Вып. 3. С. 111-122.

63. Очерки истории русской народной лирической песни. Саратов, 1977. 190 с.

64. Исследования о поэтике былин в последние десять лет // Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. / Под ред. Т.М. Акимовой и Л.Г. Барага. Уфа, 1977. Вып. 4. С.1-19.

65. Песня в жизни и творчестве Н.Г. Чернышевского // Н.Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы: Межвуз. науч. сб. / Под ред. Е.И. Покусаева. Саратов, 1978. Сб. 8. С. 17-29.

66. О жанровом своеобразии песенной лирики А.В. Кольцова // Поэтика литературы и фольклора: Сб. Воронеж, 1979. С.47-59.

67. "Русская песня" и романс в первой трети XIX века // Русская литература. Л., 1980. № 2. С. 36-46.

68. Жанровая природа сказов Н.П. Бажова // Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. / Под ред. Т.М. Акимовой и Л.Г. Барага. Уфа, 1980. Вып. 7. С. 52-62.

69. Н.Г. Чернышевский о сербском эпосе // Наследие революционных демократов и русская литература: Сб. ст. / Отв. ред. А.С. Бушмин. Саратов, 1981. С. 218-226.

70. Чернышевский Н.Г. "Песни разных народов / Пер. Н. Берг. Москва, 1854" / Подготовка текста и примеч. Т.М. Акимова // Чернышевский Н.Г. Литературная критика: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 94-126 и С. 279-284.

71. О композиции народной песни // Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. / Под ред. Т.М. Акимовой и Л.Г. Барага. Уфа, 1981. Вып. 8. С. 41-52.

72. Введение. Природа фольклора и проблемы фольклористики. Русский героический эпос. Исторические песни. Песенная лирика. Народный театр // Акимова Т.М., Архангельская В.К., Бахтина В.А. Русское народное поэтическое творчество: Пособие к семинарским занятиям. М., 1983, С. 1-75; 155-166.

73. Борис Матвеевич Соколов // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Ученые-педагоги Саратовской филологической школы / Под ред. Е.П. Никитиной. Саратов, 1984. С. 51-85. В соавторстве В.К. Архангельской и В.А. Бахтиной.

74. Александр Павлович Скафтымов. «Поэтика и генезис былин» // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Ученые-педагоги Саратовской филологической школы / Под ред. Е.П. Никитиной. Саратов, 1984. С. 100-112.

75. Русская устная народная драма и народный русский театр в исследованиях советских фольклористов конца 70-х годов // Советская этнография. М., 1984. № 5. С. 154-160.

76. Литература и фольклор // Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. / Под ред. Т.М. Акимовой и Л.Г. Барага. Уфа, 1984. Вып. 11. С.100-112.

77. Поэзия аграрного колендаря // Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. / Под ред. Т.М. Акимовой и Л.Г. Барага. Уфа, 1985. Вып. 12. С.32-43.

78. Песня и романс в творчестве А.Н. Островского // Фольклорная традиция в русской литературе: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Д.Н. Медриш. Волгоград, 1986. С. 67-73.

79. Русская народная лирическая песня: Очерки истории жанров. Саратов, 1987. 168 с.

80. Пушкин и фольклор (семинарий) / Публикация В.К. Архангельской // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю.Н. Борисов, В.Т. Клоков. Саратов, 2000. Вып. 5: Пушкинский. С. 43-57.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Архангельская В.К.</i> Об авторе этой книги.....	5
Литература и фольклор.....	17
Пушкин о народных лирических песнях.....	27
Народные удалые песни в творчестве А.С. Пушкина.....	81
Заметки о народности жанра сказок Пушкина.....	97
"Русская песня" и романс первой трети XIX века.....	108
О жанровом своеобразии песенной лирики Кольцова.....	118
Песня в жизни и творчестве Чернышевского.....	128
Н.Г. Чернышевский о народной лирической песне.....	138
Н.Г. Чернышевский о сербском эпосе.....	147
Уроки Чернышевского (о фольклоре в пьесах А.Н. Островского).....	154
Песня и романс в творчестве А.Н. Островского.....	165
Жанровая природа сказов П.П. Бажова.....	170
Примечания.....	178
Список печатных работ Т.М. Акимовой / Сост. <i>А.В. Зюзин</i> .....	195

Научное издание

**АКИМОВА Татьяна Михайловна**

**О ФОЛЬКЛОРИЗМЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ**

*Сборник статей*

Составитель и ответственный редактор *Борисов Юрий Николаевич*

Ответственный за выпуск *А.В. Зюзин*

Технический редактор *Л.В. Агальцова*

Компьютерная верстка и подготовка оригинал-макета *А.В. Зюзина*

Корректор *Н. Рекутина*

---

Изд. лиц. ЛР № 020305 от 19.02.1997.

Подписано в печать 07.01.2001. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Бумага офсетная. Гарнитура Times. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 11,86 (12,75) Уч.-изд. л. 13,8 Тираж 500 экз. Заказ 38

---

Издательство Саратовского университета.

410026, Саратов, Астраханская, 83.

Отпечатано в типографии ООО «Поставщик - 20».

410600, Саратов, Московская, 119/123.