Т. В. Зуева, Б. П. Кирдан

Русский фольклор

Учебник

Для студентов и преподавателей-филологов

ФЛИНТА • НАУКА

82.973
3-93

Т. В. ЗУЕВА
Б. П. КИРДАН

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР

УЧЕБНИК

Для высших учебных заведений

Библиотека УлГУ
1000102669

Рекомендовано Министерством общего и профессионального образования Российской Федерации в качестве учебника для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности "Филология"

Шестое издание, исправленное

Москва
Издательство "Флинта"
Издательство "Наука"
2003

ББК 82.3(2)
УДК 398
З 91

Рецензенты: академик РАО *Ю. Г. Круглов*,
д-р филол. наук, засл. деятель науки
В. И. Коровин

Зуева Т. В., Кирдан Б. П.

Русский фольклор: Учебник для высших учебных заведений. – 6-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 400 с.: ил.

ISBN 5-89349-115-7 (Флинта)
ISBN 5-02-011697-1 (Наука)

Учебник соответствует Государственному образовательному стандарту высшего профессионального образования по специальности 032900 – "Русский язык и литература".

Концепцию курса определяет своеобразие фольклора как исторически развивающегося явления. Выделены три художественные системы: раннетрадиционный, классический и позднетрадиционный фольклор. Основное внимание уделено жанрам классического фольклора.

721284
Библиотека
Удмуртского
госуниверситета
г.Ижевск

ISBN 5-89349-115-7 (Флинта)
ISBN 5-02-011697-1 (Наука)

© Издательство "Флинта", 1998

От авторов

Авторы сохранили традиционное рассмотрение русского фольклора под историческим углом зрения, однако отказались от формально-социологической схемы. Концепция курса определяется художественной спецификой устного народного творчества. Применен системный подход как высший уровень обобщения материала. Выделены три художественные системы, исторически сменявшие одна другую: раннетрадиционный, классический и позднетрадиционный фольклор.

В фольклористике основной единицей изучения является жанр, поэтому в учебнике общий исторический принцип изложения соединен с монографическим рассмотрением отдельных жанров. Известно, что многие жанры вследствие их универсальных качеств существовали на протяжении нескольких периодов, однако в учебнике все жанры рассматриваются один раз, что позволило, избежав дробности, целостно осветить поэтику каждого из них.

Курс открывает теоретическая глава "Фольклор как предмет филологического изучения", которая призвана сформировать у студентов основы фольклористических знаний. Этой же цели служит словарь научных и народных терминов. Авторы стремились излагать материал, не злоупотребляя иностранной лексикой; однако в словаре приведены распространенные иноязычные термины, с которыми студенты могут встретиться в ряде работ.

Вторая глава — обзорная — посвящена развитию фольклористики как науки. В этой главе кратко освещена история собирания фольклорных произведений, охарактеризованы основные сборники; рассмотрена история теоретического изучения фольклора, обозначены позиции разных научных направлений (школ).

Раннетрадиционный и позднетрадиционный фольклор представлены двумя также обзорными главами, в которых, наряду с общими вопросами, рассмотрены трудовые песни, гадания, заговоры, частушки, фольклор рабочих, фольклор периода Великой Отечественной войны.

Основное внимание уделено классическому фольклору — богатой системе развитых, полноценных жанров, которая продуктивно функционировала в течение веков. Жанры или группы родственных жанров классического фольклора охарактеризованы в

отдельных главах: "Обряды и обрядовый фольклор", "Малые жанры фольклора. Паремии", "Сказки", "Несказочная проза", "Былины", "Исторические песни", "Баллады", "Духовные стихи", "Лирические внеобрядовые песни", "Фольклорный театр. Народная драма", "Детский фольклор. Фольклор для детей".

Главные проблемы курса — специфика фольклорной традиции, историческая поэтика, поэтика жанров.

В приложении помещены иллюстрации: портреты выдающихся собирателей и исследователей русского фольклора, его исполнителей из народа, лубочные листы и проч.

Учебник — основная часть учебно-методического комплекта, в который, кроме него, входят также программа, хрестоматия фольклорных текстов и хрестоматия фольклористических исследований. Программа определяет концепцию, содержание и общее построение курса. Цитирование народных произведений, их названия даны в учебнике преимущественно по хрестоматии: Русский фольклор: Хрестоматия для высших учебных заведений / Сост. Т. В. Зуева, Б. П. Кирдан. — М.: Флинта, Наука, 1998. (Сокращенно: **Хрестоматия**). Иные случаи оговариваются. В главах учебника имеются отсылки и к другой хрестоматии: Русский фольклор: Хрестоматия исследований для высших учебных заведений / Сост. Т. В. Зуева, Б. П. Кирдан. — М.: Флинта, Наука, 1998. (Сокращенно: **Хрестоматия исследований**).

Авторы учли богатый опыт высшей школы, отраженный в учебниках и учебных пособиях: *Соколов Ю. М.* Русский фольклор. — М., 1941; Русское народное поэтическое творчество / Под ред. А. М. Новиковой. — М., 1969 (также 1978 и 1986); *Кравцов Н. И., Лазутин С. Г.* Русское устное народное творчество. — М., 1977 (и 1983); *Аникин В. П., Круглов Ю. Г.* Русское народное поэтическое творчество. — Л., 1983.

ФОЛЬКЛОР КАК ПРЕДМЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ

Литература — это искусство слова. Но есть еще один вид словесного искусства — устное народное творчество (устная словесность, устная литература), или фольклор. Фольклор имеет специфические особенности, каких нет у художественной литературы. Первая глава посвящена их рассмотрению.

1. ФОЛЬКЛОР И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Международный термин "фольклор" появился в Англии в середине XIX в. Он происходит от англ. folk-lore ("народное знание", "народная мудрость") и обозначает народную духовную культуру в различном объеме ее видов.

Фольклор — предмет изучения разных наук. Народную музыку изучают музыковеды, народные танцы — хореографы, обряды и другие зрелищные формы народного творчества — театроведы, народное декоративно-прикладное искусство — искусствоведы. К фольклору обращаются лингвисты, историки, психологи, социологи и другие ученые. Каждая наука видит в фольклоре то, что интересует именно ее. Особенно значительна роль этнологии (от греч. ethnos: "народ" + logos: "слово, учение") — науки, которая много внимания уделяет народному быту[1].

Для филологов фольклор важен как искусство слова. Филологическая фольклористика изучает совокупность устных художественных произведений разных жанров, созданных многими поколениями народа.

Народное словесное творчество хранилось в памяти людей, в процессе общения произведения переходили от одного к другому и не записывались. По этой причине фольклористы должны заниматься так называемой "полевой работой" — выезжать в фольклорные экспедиции, чтобы выявлять исполнителей и записывать от них фольклор. Записанные тексты устных народных произведений (а также фотографии, магнитофонные записи, дневниковые заметки собирателей и проч.) хранятся в фольк-

[1] Раньше эту науку принято было называть этнографией. Оба термина (этнология и этнография) употребляются как синонимы.

лорных архивах. Архивные материалы могут быть опубликованы, например в виде фольклорных сборников.

Когда фольклорист занимается теоретическим изучением фольклора, он использует как опубликованные, так и архивные записи народных произведений.

2. СПЕЦИФИКА ФОЛЬКЛОРА

Фольклор имеет свои художественные законы. Устная форма создания, распространения и бытования произведений — та главная особенность, которая порождает специфику фольклора, вызывает его отличие от литературы.

2.1. Традиционность

Фольклор — массовое творчество. Произведения литературы имеют автора, произведения фольклора анонимны, их автор — народ. В литературе есть писатели и читатели, в фольклоре — исполнители и слушатели.

Устные произведения создавались по уже известным образцам, даже включали прямые заимствования. В речевом стиле использовались постоянные эпитеты, символы, сравнения и другие традиционные поэтические средства. Для произведений, имеющих сюжет, был характерен набор типичных повествовательных элементов, их привычное композиционное сочетание. В образах фольклорных персонажей типическое также преобладало над индивидуальным. Традиция требовала идейной направленности произведений: они учили добру, содержали правила жизненного поведения человека.

Общее в фольклоре является главным. *Сказочники* (исполнители сказок), *песельники* (исполнители песен), *сказители* (исполнители былин), *вопленицы* (исполнительницы причитаний) стремились прежде всего донести до слушателей то, что соответствовало традиции. Повторяемость устного текста допускала его изменения, а это позволяло отдельной талантливой личности проявить себя. Происходил многократный творческий акт, сотворчество, в котором любой представитель народа мог быть участником.

Развитию фольклора способствовали наиболее талантливые люди, наделенные художественной памятью и творческим даром. Их хорошо знали и ценили окружающие (вспомните рассказ И. С. Тургенева "Певцы").

Устная художественная традиция была общим фондом. Каждый человек мог отобрать для себя то, что ему требовалось.

Летом 1902 г. М.Горький наблюдал в Арзамасе, как две женщины — горничная и кухарка — сложили песню (рассказ "Как сложили песню").

"Это было в тихой улице Арзамаса, пред вечерней, на лавочке у ворот дома, в котором я жил. Город дремал в жаркой тишине июньских будней. Я, сидя у окна с книгой в руках, слушал, как моя кухарка, дородная рябая Устинья, тихонько беседует с горничной <...> Вдруг Устинья говорит бойко, но деловито: "Ну-кось, Машутка, подсказывай..." — "Чего это?" — "Песню сложим..." И, шумно вздохнув, Устинья скороговоркой запевает:

"Эх, да белым днем, при ясном солнышке,
Светлой ноченькой, при месяце..."

Нерешительно нащупывая мелодию, горничная робко, вполголоса поет:

"Беспокойно мне, девице молодой..."

А Устинья уверенно и очень трогательно доводит мелодию до конца:

"Все тоскою сердце мается..."

Кончила и тотчас заговорила весело, немножко хвастливо: "Вот она и началась, песня! Я те, милая, научу песни складывать, как нитку сучить... Ну-ко..." Помолчав, точно прислушавшись к заунывным стонам лягушек, ленивому звону колоколов, она снова ловко заиграла словами и звуками:

"Ой, да ни зимою вьюги лютые,
Ни весной ручьи веселые..."

Горничная, плотно придвинувшись к ней, ... уже смелее, тонким вздрагивающим голоском продолжает:

"Не доносят со родной стороны
Сердцу весточку утешную..."

"Так-то вот! — сказала Устинья, хлопнув себя ладонью по колену. — А была я моложе — того лучше песни складывала! Бывало подруги пристают: "Устюша, научи песенке!" Эх, и зальюсь же я!.. Ну, как дальше-то будет?" — "Я не знаю", — сказала горничная, открыв глаза, улыбаясь. <...>

"Жаворонок над полями поет,
Васильки-цветы в полях зацвели", —

задумчиво поет Устинья, сложив руки на груди, глядя в небо, а горничная вторит складно и смело:

"Поглядеть бы на родные-то поля!"

И Устинья, умело поддерживая высокий, качающийся голос, стелет бархатом душевные слова:

"Погулять бы с милым другом, по лесам!"

Кончив петь, они длительно молчат ... , потом женщина говорит негромко, задумчиво: "Али плохо сложили песню? Вовсе хорошо ведь"[1].

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. — Т. 11. — М., 1951. — С. 290–293.

Не все вновь созданное сохранялось в устном бытовании. Многократно повторяемые сказки, песни, былины, пословицы и другие произведения переходили "из уст в уста, из поколения в поколение". На этом пути они теряли то, что несло на себе печать индивидуальности, но одновременно выявляли и углубляли то, что могло удовлетворить всех. Новое рождалось только на традиционной основе, при этом оно должно было не просто копировать традицию, а дополнять ее.

Фольклор представал в своих региональных видоизменениях: фольклор центральной России, Русского Севера, фольклор Сибири, донской фольклор и т. д. Однако местная специфика всегда имела подчиненное положение по отношению к общерусским свойствам фольклора.

В фольклоре постоянно протекал творческий процесс, который поддерживал и развивал художественную традицию.

С появлением письменной литературы фольклор вступил с ней во взаимодействие. Постепенно влияние литературы на фольклор все более возрастало.

В устном творчестве народа воплощена его психология (ментальность, склад души). Русский фольклор родственно связан с фольклором славянских народов.

Национальное — часть общечеловеческого. Между народами возникали фольклорные контакты. Русский фольклор взаимодействовал с фольклором соседних народов — Поволжья, Сибири, Средней Азии, Прибалтики, Кавказа и проч.

2.2. Синкретизм

Художественное начало победило в фольклоре не сразу. В древнем обществе слово сливалось с верованиями и бытовыми потребностями людей, а его поэтическое значение, если оно было, не осознавалось.

Остаточные формы этого состояния сохранились в обрядах, заговорах и других жанрах позднего фольклора. Например, хороводная игра — комплекс нескольких художественных компонентов: слова, музыки, мимики, жеста, танца. Все они могут существовать только вместе, как элементы целого — хоровода. Такое свойство принято обозначать словом "синкретизм" (от греч. synkretismos — "соединение").

С течением времени синкретизм исторически угас. Разные виды искусства преодолели состояние первобытной нерасчлененности и выделились сами по себе. В фольклоре стали возникать их поздние соединения — синтез.

2.3. Вариативность

Устная форма усвоения и передачи произведений делала их открытыми для изменений. Двух полностью одинаковых исполнений одного и того же произведения не было даже в том случае, когда исполнитель был один. Устные произведения имели подвижную, вариантную природу.

Вариант (от лат. variantis — "меняющийся") — каждое однократное исполнение фольклорного произведения, а также его зафиксированный текст.

Поскольку фольклорное произведение бытовало в виде многократных исполнений, оно существовало в совокупности своих вариантов. Любой вариант отличался от других, рассказанных или спетых в разное время, в разных местностях, в разной среде, разными исполнителями или одним (повторно).

Устная народная традиция стремилась сохранить, оградить от забвения то, что было наиболее ценным. Традиция удерживала изменения текста в своих границах. Для вариантов фольклорного произведения важно то, что является общим, повторяется, и второстепенно то, чем они отличаются один от другого.

Обратимся к вариантам загадки о небе и звездах. Они были записаны в разных губерниях — Московской, Архангельской, Нижегородской, Новгородской, Псковской, Вологодской, Самарской и др. (см. в Хрестоматии).

Художественную основу загадки составляет метафора: что-то ***рассыпалось***, и его ***не собрать***. Метафора подвижна. Из вариантов мы узнаем, что именно могло рассыпаться. Как оказывается, рассыпался *горох (горошек), бисер, ковер, корабль, собор*. Обычно отмечается, где это произошло: *по сту дорог; у наших у ворот; на рогожке; по всем городам, по всем пригородам; по мхам, по морям; на двенадцать сторон*. В одном из вариантов возникает повествовательная преамбула, разъясняющая обстоятельства случившегося:

Шла девица из Питера,
Несла кувшин бисера;
Она его рассыпала <...>

Наконец, перечисляются те, кому рассыпавшееся *не собрать*: *царю, царице, красной девице, белой рыбице* (символ девушки-невесты), *дьякам (думным дьякам), попам, серебреникам, князьям, умным мужикам, грамотным людям, нам дуракам*. Упоминание *серебреников* намекает на скрытое сравнение: рассыпались деньги, монеты. *Белая рыбица* говорит о взаимодействии со свадебной поэзией. В одном из вариантов невозможность собрать рассыпавшееся подчеркнута парадоксально — с помощью утверждения:

Один Бог соберет,
В коробеечку складет.

Бог напоминает хозяйственного крестьянина с *коробеечкой*, не терпящего убытка и беспорядка. Поскольку собрать рассыпавшееся может только Бог — значит, больше не может никто. В другом варианте названы орудия труда (*метла, лопата*), которые в данной ситуации не помогут.

Итак, в загадке о небе и звездах есть устойчивые и переменные элементы. Устойчивы функция (рассыпание) и ее следствие (невозможность собрать). Все остальные элементы переменны. Некоторые из переменных элементов обязательны (то, что рассыпалось; место, где рассыпалось; те, кто не могут собрать рассыпавшееся). Наряду с этим, единично возникали необязательные переменные элементы (при каких обстоятельствах что-то рассыпалось, какими средствами его невозможно собрать).

Несмотря на силу и власть традиции, варьирование все же могло зайти довольно далеко, выразить какую-либо новую творческую тенденцию. Тогда рождалась новая версия фольклорного произведения.

Версия (от лат. versare — "видоизменять") — группа вариантов, дающих качественно иную трактовку произведения.

Например, среди вариантов рассмотренной нами загадки есть такой:

Написана грамотка
По синему бархату,
И не прочесть этой грамотки
Ни попам, ни дьякам,
Ни умным мужикам.

Это уже новая версия, поскольку устойчивый элемент загадки (***рассыпался — не собрать***) приобрел иной облик (***написана — не прочесть***).

Как видим, различия между версиями более глубоки и существенны, чем различия между вариантами. Варианты группируются в версии по степени близости и диапазону различий.

Вариативность — способ существования фольклорной традиции. Представление об устном произведении можно составить только на основании учета как можно большего числа его вариантов. Их необходимо рассматривать не изолированно, а в сопоставлении между собой.

В устной традиции нет и не может быть "правильных" или "неправильных" вариантов — она подвижна по своей сути. Появляются варианты как высокого, так и низкого художественного качества, развернутые или сжатые и т. д. Они все важны для понимания истории фольклора, процессов его развития.

При записи фольклорного произведения, если она в научных целях, необходимо соблюдать определенные требования. Собиратель обязан точно воспроизводить текст исполнителя, а сделанная им запись — иметь так называемый "паспорт" (указание — кто, где, когда и от кого записал данный вариант). Лишь в этом случае вариант произведения обретет свое место в пространстве и времени, будет полезным для изучения фольклора.

2.4. Импровизация

Вариативность фольклора могла практически осуществляться благодаря импровизации.

Импровизация (от лат. improviso — "непредвиденно, внезапно") — создание текста фольклорного произведения, или его отдельных частей, в процессе исполнения.

Между актами исполнения фольклорное произведение хранилось в памяти. Озвучиваясь, текст каждый раз как бы рождался заново. Исполнитель импровизировал. Он опирался на знание поэтического языка фольклора, отбирал готовые художественные компоненты, создавал их комбинации. Без импровизации использование речевых "заготовок" и применение устно-поэтических приемов было бы невозможно.

Импровизация не противоречила традиции, напротив, — она существовала именно потому, что существовали определенные правила, художественный канон.

Устное произведение подчинялось законам своего жанра. Жанр допускал ту или иную подвижность текста, устанавливал границы колебания.

В разных жанрах импровизация проявлялась с большей или меньшей силой. Есть жанры, ориентированные на импровизацию (причитания, колыбельные песни), и даже такие, тексты которых были разовыми (ярмарочные выкрики торговцев). В отличие от них, имеются жанры, предназначенные для точного запоминания, следовательно, как бы не допускавшие импровизации (например, заговоры).

Импровизация несла в себе творческий импульс, порождала новизну. Она выражала динамику фольклорного процесса.

3. ФОЛЬКЛОР КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА

Фольклор — единая художественная система, обладающая стилистическими канонами, богатая проявлением образного универсализма.

Фольклор — также система систем. Как и литература, он делится на поэтические роды: эпос, лирику, драму. Роды делятся на виды (песня, сказка, несказочная проза и др.), а виды — на жанры. Некоторые жанры обладают комбинацией признаков разных родов (лироэпические песни). Если в основу классификации положить способ бытования произведений, то фольклор будет разделен на обрядовый и внеобрядовый. По признаку объема выделяются малые жанры.

Жанр — основная единица изучения фольклора. По определению В. П. Аникина, каждый жанр — это типовая структурная модель, обладающая способностью реализовывать определенную жизненную установку. В устной народной поэтической традиции жанры взаимосвязаны и взаимодействуют.

Многие жанры универсальны (например: пословицы, загадки, сказки, предания, эпические песни). Будучи совершенными формами художественного освоения действительности, они жили на протяжении веков в фольклоре разных народов.

Фольклор развивался в зависимости от изменений в быту, социальной жизни народа и его сознании. Многие элементы фольклора менялись, перерабатывались, трансформировались. Происходила постепенная замена устаревшей системы жанров новой художественной системой.

Русский фольклор имеет свою историю. Его корни уходят в древнеславянский период, а затем — во времена единой древнерусской народности. Феодальная эпоха привела к расцвету классического фольклора. Позже появился городской фольклор, фольклор промышленных рабочих и проч.

Раннетрадиционный фольклор, классический фольклор, позднетрадиционный фольклор — художественные системы, исторически сменявшие одна другую.

4. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ФОЛЬКЛОРА

Метод — это способ установить соотношение между действительностью и ее отображением в искусстве.

Творческий метод фольклора складывался постепенно, его формирование протекало в русле преемственности устной традиции. Поэтический опыт народа накапливался из века в век.

Фольклор — искусство крупных обобщений, обладающее очень высоким уровнем типизации. Он сочетает прямое отражение жизни с условным. Фольклору свойственны ассоциативность, мышление по аналогиям, символичность.

Творческий метод фольклора В. П. Аникин предложил назвать "сублимирующим". Ученый писал: "Латинские слово *sublimare* — 'возносить' использовано здесь метафорически. В специальном техническом языке оно означает непосредственный переход твердого тела при нагревании в газообразное состояние. Обычный переход в газ сопровождается промежуточным жидким состоянием. Сублимация позволяет твердому веществу перейти в газ, минуя состояние жидкости. Аналогичным образом фольклорное искусство в процессе осознания фактов минует стадию правдоподобия, переходит на уровень столь широкого обобщения, что правдоподобие становится для него обременяющим моментом. <...> Здесь нет *обязательного* отражения жизни *в форме самой жизни*, допускается условность"[1].

Таким образом, сублимирующий метод — это особое художественное воззрение на мир, порождающее особый способ типизации жизненных явлений. Творческая мысль народа отсекала все лишнее. Путь восхождения от жизненных фактов к их обобщению был коротким, без промежуточных звеньев. Поэтические обобщения приобретали в фольклоре универсальные свойства.

Воссоздавая реальную жизнь, народ-художник преображал ее в духе своего идеала.

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. — Л., 1940.

Чичеров В. Вопросы теории и истории народного творчества. — М.,1959.

Принципы текстологического изучения фольклора. — М.; Л., 1966.

Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. — М., 1971.

Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избр. статьи. — М., 1976.

Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории. — Л., 1986.

Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М., 1990.

Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии / Редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. — Минск, 1993.

Гусев В. Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки). — СПб., 1993.

Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. — СПб., 1994.

Аникин В. П. Теория фольклора: Курс лекций. — М., 1996.

[1] *Аникин В. П.* Теория фольклора. — М., 1996. — С. 172.

Пособия по собиранию фольклора.

Программа для комплексных фольклорных экспедиций / Отв. ред. В. Е. Гусев. — М., 1971.

Савушкина Н. И. О собирании фольклора. — М., 1974.

Программы педагогических институтов. Фольклорная практика / Сост. С. Г. Айвазян, В. А. Бахтина и др.; Отв. ред. Ю. Г. Круглов, В. П. Кругляшова, Н. И. Савушкина, Н. И. Толстой. — М., 1983.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Какая особенность фольклора определяет его специфические свойства?
2. Раскройте соотношение авторства и исполнительства в фольклорном процессе.
3. В чем сущность сублимирующего художественного метода?

ЗАДАНИЯ

1. Найдите в хрестоматии варианты одного произведения. Выявите его постоянные и переменные признаки.
2. Сделайте сравнительную характеристику двух исполнителей из народа (например, по рассказу И. С. Тургенева "Певцы").
3. Попросите своего товарища вспомнить какое-либо фольклорное произведение. Сделайте научную запись этого текста.

СОБИРАНИЕ И ИССЛЕДОВАНИЕ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

1. ПРЕДНАУЧНЫЙ ПЕРИОД

Фольклор корнями уходит в древность, а сознательное отношение к нему возникло довольно поздно.

Русская фольклористика зародилась в XVIII в. и оформилась в первой половине XIX в. К этому времени был накоплен значительный фактический материал, что дало возможность появиться научным концепциям.

1.1. Собирание фольклора в XVII, XVIII и первой трети XIX в.

Ранние сведения о фольклоре, отдельные и случайные, содержатся в древнерусских летописях. Первые специальные записи были сделаны в XVII в. по инициативе иностранцев. В Архангельском крае в 1619–1620 гг. для английского путешественника Р.Джемса были записаны исторические песни о событиях "смутного времени"; в 1660–1669 гг. в Москве царский врач англичанин С.Коллинз записал две сказки, связанные с именем Ивана Грозного. В XVII в. были и другие любительские записи фольклора: былин, духовных стихов. Составлялись рукописные сборники пословиц (в 1899 г. их издал П. К. Симони)[1].

* * *

XVIII век, особенно период царствования Петра I, принес в Россию глубокие жизненные перемены. У некоторых просвещенных дворян пробудился интерес к отечественной культуре.

Первые научные ссылки на русский фольклорно-этнографический материал были сделаны историком В. Н. Татищевым[2]. Он

[1] Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и проч. XVII–XIX столетий. Собрал и приготовил к печати Павел Симони. — Вып. I. — СПб., 1899. (Изд. Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. — Т. LXVI).

[2] История Российская с самых древнейших времен неусыпными трудами через тридцать лет собранная и описанная покойным тайным советником и астраханским губернатором Василием Никитичем Татищевым. — Кн. I–V. — М., 1768–1848. Переизд.: Т. 1–7. — М.; Л., 1962–1968.

изложил свои соображения о ценности народной поэзии как исторического источника и поделился личными наблюдениями над бытованием фольклора, особенно былин, которые слышал от скоморохов. В период работы над "Историей Российской" (в 1737 г.) Татищев написал программу по собиранию исторических и географических сведений (она называлась "Предложение. О сочинении истории и географии Российской"). В ней Татищев советовал описывать народные обычаи, обряды и записывать устные произведения — причитания, песни, сказки, заговоры.

Суждения о фольклоре появлялись также в трудах по этнографии, языку, литературе. В XVIII в. на фольклор обратили внимание литераторы. Русские народные песни легли в основу реформы стихосложения В. К. Тредиаковского и М. В. Ломоносова. Тексты народных произведений включались в пьесы, звучали со сцены. А. Н. Радищев привлек народное творчество как свидетельство тяжелого положения закрепощенного народа ("Путешествие из Петербурга в Москву", издано анонимно в 1790 г.).

С середины XVIII в. появился ряд сборников, содержавших фольклорные тексты. Сборники преследовали развлекательные цели, и помещенные в них народные произведения обычно подвергались литературной переработке. Особенно это относится к сказочным сборникам, в которых народные сказки перемежались с чисто литературными текстами переводных авантюрно-рыцарских повестей. Русские сказки были стилистически к ним приближены. Наиболее значителен сборник В. А. Лёвшина[1]. В первых четырех частях этого сборника была сделана попытка создания на фольклорном материале национального русского романа и бытовой повести, в остальных частях опубликованы волшебно-авантюрные романы.

В преднаучный период сказочных сборников вышло много, однако подлинно народные сказки записывались и издавались сравнительно редко. В подготовленной Н. В. Новиковым книге "Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI–XVIII вв.)" (Л., 1971) содержится всего 55 текстов.

Отсутствие в сборниках подлинно народных сказок зависело не только от составителей, но и от литературных вкусов тогдашних читателей. Так, например, В. А. Лёвшин в названное выше издание включил три настоящие, не переделанные народные сказки. Это вызвало резкий протест. В одном из отзывов говорилось: "Из прибавленных издателем новых сказок некоторые,

[1] [Лёвшин В. А.] Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие, оставшиеся через пересказывания в памяти приключения. — Ч. 1–10. — М., 1780–1783.

как то: о воре Тимохе, Цыгане и пр. — с большею для сей книги выгодою могли бы быть оставлены для самых простых харчевен и питейных домов, ибо самый незамысловатый мужик без труда подобных десяток выдумать может, которые ежели печати предавать, жаль будет бумаги, перьев, чернил и типографских литер, не упоминая о труде господ писателей"[1]. Научное требование записывать и публиковать народные сказки в том виде, в каком они исполнялись, появилось лишь в XIX в. Тем не менее сборники XVIII в. сыграли свою роль в развитии интереса к фольклору.

Уникальную научную ценность имеет рукописный сборник былин, исторических песен и других жанров фольклора (в числе которых скоморошины, баллады, духовный стих), собранных в середине XVIII в. в приуральских западносибирских районах для богатого заводчика П. А. Демидова. Запись была произведена довольно точно, даже с приложением нот мелодий. Предполагается, что его составителем был казак Кирша Данилов (сейчас мы бы сказали Кирилл Данилыч), и стало обычным обозначать сборник по его имени: "Сборник Кирши Данилова".

Первое неполное издание сборника, названного "Древние русские стихотворения", появилось в 1804 г. Фамилии собирателя и издателя не были указаны. В обращении "К публике", подписанном "Издатель", говорилось: "Нечаянный случай доставил мне рукопись "Древних Стихотворений"...". Опубликовал их А. Ф. Якубович. Но не все: только 26 текстов. Через 14 лет вышло второе издание этого сборника, называлось оно "Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, и вторично изданные, с прибавлением 35 песен и сказок, доселе неизвестных, и нот для напева" (М., 1818). Это издание подготовил К. Ф. Калайдович. В нем опубликована 61 былина и песня. В предисловии Калайдович писал, что в рукописи было 202 страницы, исписанные скорописью, без соблюдения орфографии и без разделения стихотворных строк. При подготовке издания Калайдович, по его словам, исправил орфографию (правописание собственных имен не изменял) и разделил тексты на стихи. Последовательность произведений сохранил ту, что и в оригинале. Калайдович отметил, что первый издатель — Якубович — в стихах делал произвольные прибавления и сокращения, чего не допускал новый издатель. И все же второе издание не было ни полным, ни отвечающим требованиям науки. Затем рукопись была утеряна и вновь обнаружена только в конце XIX в. в частном архиве кн. Долгорукого. В ре-

[1] *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. — Т. 1. — СПб., 1909. — С. 236.

Т21284
Библиотека Удмуртского госуниверситета г.Ижевск

зультате в 1901 г. появилось научное издание сборника[1]. Его второе научное издание состоялось в 1958 г. и было переиздано в 1977 г.[2]. Оно наиболее полное (71 текст). Произведения напечатаны с разбивкой на стихи, современной графикой. Важно и то, что воспроизведены особенности рукописи.

В XVIII в. очень повезло с публикацией песенным жанрам. В 1770–1774 гг. появился в четырех частях большой сборник М. Д. Чулкова "Собрание разных песен". В нем богато представлен репертуар русских песен XVIII в.: обрядовые, крестьянские, солдатские, о Степане Разине и др. В 1790 г. вышел из печати нотный песенник Н. А. Львова "Собрание русских простонародных песен с их голосами, положенными на музыку Иваном Прачем". Эти и другие песенные сборники стояли у истоков публикации (вплоть до XX в.) бесчисленного количества песенников, которые отразили процессы взаимодействия устной и книжной лирики.

* * *

В XIX в. вопрос о самобытности русской культуры сделался одним из главных. Отечественная война 1812 г. и восстание декабристов в 1825 г. — те исторические события, которые наложили отпечаток на жизнь страны в первые десятилетия XIX в. Все столетие было проникнуто нарастанием демократических тенденций и усилением "духа народности".

Декабристы призывали писателей обратиться к изображению русской жизни, воспринимая народность как самобытность национальной культуры. Статьи о фольклоре и его отдельные публикации появлялись в периодических изданиях декабристов: журнале "Соревнователь просвещения и благотворения", альманахе "Мнемозина".

Писателей из среды декабристов привлекали преимущественно те произведения, в которых воплотился свободолюбивый дух народа: казачьи и разбойничьи песни, отголоски фольклора древнего Новгорода, исторические песни о крестьянских восстаниях под предводительством Разина и Пугачева.

Декабристы идеализировали героическое прошлое отечества, что соответствовало пылкости их гражданских устремлений. К. Ф. Рылеев назвал сборник своих поэм: "Думы". Знаменательно, что

[1] Сборник Кирши Данилова / Издание Имп. Публичной библиотеки по рукописи, пожертвованной в библиотеку кн. М.Р.Долгоруким; Под редакциею П. Н. Шеффера, с фототипическим снимком. — СПб., 1901.

[2] Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Второе доп. изд. подготовили: А. П. Евгеньева, Б. Н. Путилов; Отв. ред. Л. А. Дмитриев. — М., 1977. — (Литературные памятники).

произведения этого украинского фольклорного жанра записал в 1818 г. и опубликовал в 1819 г. Н. А. Цертелев, который в те годы был тесно связан с декабристами. Для стихотворений Рылеева, названных думами, характерен пафос героики и свободолюбия — черты, свойственные и украинским народным думам. В предисловии к своему сборнику Рылеев писал: "Желание славить подвиги добродетельных или славных предков для русских не ново; не новы самый вид и название — думы. Дума, — продолжал он, — старинное наследие от южных братьев наших, наше русское, родное изобретение"[1].

Первая треть XIX в. — время, когда жил А. С. Пушкин. Вся деятельность поэта способствовала правильному пониманию значения фольклора в жизни и культуре народа. В незаконченной статье "О ничтожестве литературы русской" Пушкин подчеркивал, что словесность "рождается сама собою, от своих собственных начал". По его мнению, ошибка сподвижников Петра I заключалась в том, что их поколение "презрело безграмотную изустную народную словесность".

Художественное новаторство Пушкина — основоположника новой русской литературы и русского литературного языка — осуществлялось прежде всего на отечественной, национальной основе. Язык народа и его фольклор нераздельны. "Читайте простонародные сказки, молодые писатели, чтоб видеть свойства русского языка", — советовал поэт[2]. Одним из первых он обратил внимание на быт и фольклор других народов многонациональной России.

Пушкин изучал фольклорные сборники, но главным источником для него было живое слово народа. В период расцвета многих устно-поэтических жанров поэт записывал сказки, песни, пословицы и проч. Не довольствуясь только богатым репертуаром своей няни Арины Родионовны, он посещал ярмарки, деревенские обрядовые праздники, в поминальные дни слушал причитания женщин на кладбище. В 1833 г. Пушкин отправился в Оренбургскую губернию, где в казачьей среде собирал устный материал для "Истории Пугачева".

Пушкин был дружен с выдающимися впоследствии фольклористами В. И. Далем и П. В. Киреевским. Киреевскому поэт передал 50 своих записей русских песен, ныне опубликованных[3].

[1] *Рылеев К. Ф.* Думы. — М., 1825. Цит. по: Поэзия декабристов. — Л., 1950. — С. 85.

[2] *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. — М., 1974–1978. — Т. 6. — С. соотв.: 385; 254.

[3] *Киреевский П.В.* Песни. Новая серия. — Вып. 1. — М., 1911.

1.2. Фольклор в оценке общественных направлений середины XIX в.

С конца 30-х гг. в России обозначились разные идейные течения, в той или иной степени выразившие отношение к народу и его поэзии. Полемика их представителей способствовала развитию теоретических взглядов на фольклор, активизировала его собирание.

В 30—40-е гг. выступили В. Г. Белинский и молодой А. И. Герцен, положившие начало революционно-демократическому направлению. Вслед за декабристами особый интерес революционные демократы проявляли к свободолюбивому содержанию народной поэзии и отрицательно относились к тому, что считали консервативным в фольклоре. К фольклору они обращались для доказательства потенциальных творческих сил народных масс, их активного поведения в истории. Белинский критиковал романтические воззрения на народную поэзию, а также тех ученых, которых в XX в. принято было называть представителями "теории официальной народности" (например, И. М. Снегирева).

50-е — середина 60-х гг. были связаны с деятельностью Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова. Они критиковали мифологическую школу академической науки, стремились утвердить в фольклористике свои принципы историзма.

С середины 50-х по 70-е гг. взгляды революционных демократов на фольклор проявились в критике и публицистике журналов "Современник" и "Отечественные записки". Рецензии на фольклорные сборники способствовали выработке научных критериев собирательской работы (требование сохранять подлинный язык фольклорного произведения, передавать обстановку, в которой оно исполняется, реакцию слушателей).

Известный собиратель народной поэзии И. А. Худяков по своим убеждениям был революционным демократом. В русле революционно-демократического направления следует рассматривать литературный фольклоризм Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, деятельность В. В. Стасова.

Во второй половине XIX в. появилось близкое революционно-демократическому народническое направление. Некоторые его представители также с глубоким интересом относились к фольклору (например, Г. И. Успенский).

В 40-х гг. оформились общественные направления западников и славянофилов.

Западники (Т. Н. Грановский, В. П. Боткин, К. Д. Кавелин и др.) выступали за развитие России без революционных потрясений, по западноевропейскому капиталистическому пути. Они

высоко ценили преобразования Петра I. Прогресс русской действительности, по их мнению, был возможен только при широкой опоре на социальный и культурный опыт европейских стран.

К фольклору западники относились очень сдержанно, а в ряде случаев и отрицательно, так как видели в нем только консервативный элемент, связанный с "отжившей" культурой[1].

Славянофилы (А. С. Хомяков, И. В. Киреевский, К. С. Аксаков и др.), напротив, изучали национальную самобытность России. Прошлое страны давало объяснение ее настоящему и помогало строить программу на будущее. В центре славянофильской концепции оказался народ, русское крестьянство во всех сферах своего бытия.

Как и представители других общественных направлений, славянофилы выступали за отмену крепостного права. Они участвовали в подготовке реформы 1861 г. Славянофилы возлагали надежды на крестьянскую общину — традиционное русское землепользование. В литературе они вели борьбу за "народное", "крестьянское" направление. Славянофилы подняли проблемы православного богословия как предмета философии и истории. В православии они видели фундамент общеславянского единения.

Славянофилы положили начало истории изучения крестьянства в России. Они развернули работу по собиранию фольклора и языка, так как считали, что после петровских реформ язык и фольклор забываются либо искажаются. "Опыт нам показал, — писали П. В. Киреевский, Н. М. Языков и А. С. Хомяков, — что необходимо спешить собиранием этих драгоценных остатков старины, приметно исчезающих из памяти народа с переменою его нравов и обычаев, что важно и в этом деле общее участие всех, дорожащих спасением нашей своенародной словесности от конечного ее истребления и что для полного издания песен и стихов необходимо, чтобы они были записаны везде, где это возможно"[2].

Во второй половине 50-х гг. славянофилы активно выступали в публицистике, помещая в своем журнале "Русская беседа" исторические, этнографические и фольклорные материалы. Среди славянофилов были выдающиеся собиратели русского фольклора: П. В. Киреевский, В. И. Даль, А. Ф. Гильфердинг и др.

Славянофильская концепция имела многих последователей[3].

---

[1] Подобные взгляды содержатся в книге: *Милюков А. П.* Очерк истории русской поэзии. — СПб., 1847.

[2] О собирании русских народных песен и стихов // Симбирские губернские ведомости. — 1838, 14 апреля. — № 15.

[3] В том числе: *Бердяев Н.* Русская идея. — Париж, 1946.

2. РУССКАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА XIX — НАЧАЛА XX В. (ДО 1917 Г.)

В 50–60-х гг. XIX в. в русской фольклористике почти одновременно возникли разные научные направления, или школы. К этому времени уже были выработаны основные принципы собирания фольклора и публикации фольклорных сборников.

2.1. Собирание и научные публикации русского фольклора

Научные издания русского фольклора начали появляться с 30—40-х гг. XIX в. Прежде всего это сборники профессора Московского университета И. М. Снегирева "Русские простонародные праздники и суеверные обряды" в четырех частях (1837–1839), "Русские народные пословицы и притчи" (1848). См. его же: "Новый сборник русских пословиц и притчей" (1857). Ценные материалы содержат сборники ученого-самоучки И. П. Сахарова "Сказания русского народа о семейной жизни своих предков" (в двух томах, 1836 и 1839 гг.), "Русские народные сказки" (1841). Однако тогда, да и в последующие годы, в изданиях подобного рода еще считалось допустимым "подправлять" стиль народных произведений, составлять из разных вариантов сводные тексты и проч.

Постепенно в работу по собиранию фольклора включились широкие общественные круги. Организованный характер этому процессу придал официальный государственный центр: созданное в 1845 г. в Петербурге Императорское Русское географическое общество (РГО). В нем было отделение этнографии, активно занимавшееся сбором фольклора во всех губерниях России. Из филиалов РГО, от большого числа безымянных корреспондентов (сельских и городских учителей, врачей, студентов, духовенства и даже крестьян), поступали многочисленные записи устных произведений, составившие обширный архив РГО.

Впоследствии многое из этого архива было опубликовано в "Записках РГО по отделению этнографии". А в Москве в 60–70-х гг. ценные издания фольклора выпустило в свет "Общество любителей российской словесности". Фольклорные материалы публиковались в центральных журналах "Этнографическое обозрение", "Живая старина" и др., в местных периодических изданиях ("Губернские ведомости", "Епархиальные ведомости" и проч.).

В 30–40-х гг. П. В. Киреевский и его друг поэт Н. М. Языков широко развернули и возглавили собирание русских народных

эпических и лирических песен (былин, исторических песен, песен обрядовых и внеобрядовых, духовных стихов). Работа дала блестящие результаты: благодаря усилиям многих собирателей появилось грандиозное собрание произведений разных песенных жанров.

Киреевский готовил материалы к печати, однако безвременная смерть не позволила ему полностью осуществить задуманное. При его жизни вышел единственный сборник: духовные стихи[1]. "Песни, собранные П.В.Киреевским" впервые были опубликованы только в 60–70-х гг. XIX в. (былины и исторические песни, так называемая "старая серия") и в XX в. (песни обрядовые и внеобрядовые, "новая серия")[2]. В последние десятилетия в серии "Памятники русского фольклора" вышли и другие тома, составленные из этого собрания. Полностью оно не опубликовано.

В те же 30–40-е гг. протекала собирательская деятельность В. И. Даля. Он записывал произведения разных жанров русского фольклора, однако, как исследователь "живого великорусского языка" (так он назвал свой знаменитый толковый словарь), Даль сосредоточился на подготовке сборника малых жанров, наиболее близких разговорной речи: пословиц, поговорок, пустоговорок, присловий и проч.

Из-за цензурных препон сборник Даля "Пословицы русского народа" вышел в свет с большим опозданием — в начале 60-х гг. (М., 1861–1862. Чтения в Имп. Обществе истории и древностей российских при Московском университете). Все тексты (а их свыше 30000) впервые были сгруппированы по тематическому принципу, что позволило объективно представить отношение народа к разнообразным явлениям жизни, превратило сборник пословиц в подлинную книгу народной мудрости.

Другим непревзойденным изданием стал сборник А. Н. Афанасьева "Народные русские сказки", в который большой собирательский вклад также внес В. И. Даль: Афанасьев получил около тысячи записанных им сказок.

Сборник Афанасьева выходил в 8 выпусках с 1855 по 1863 г. Сказок, записанных самим Афанасьевым, немногим более де-

---

[1] *Киреевский П. В.* Русские народные стихи. — М., 1848.

[2] Песни, собранные П. В. Киреевским. Изданы О-вом любителей росс. словесности / Под ред. и с дополнениями П. А. Бессонова. — Вып. 1–10. — М., 1860 — 1874; Песни, собранные П. В. Киреевским: Новая серия / Изданы Обществом любителей росс. словесности при Имп. Моск. ун-те; Под ред. В. Ф. Миллера (вып. 1) и М. Н. Сперанского (вып. 1 и 2). — Вып. 1; Вып. 2: в 2-х ч. — М., 1911 (вып. 1); М., 1917 (вып.2, ч.1); М., 1929 (вып.2, ч. 2).

сятка, в основном он использовал архив РГО, личные архивы В. И. Даля, П. И. Якушкина и других собирателей, а также материалы из старинных рукописных и некоторых печатных сборников. В поле зрения Афанасьева оказался огромный корпус письменно зафиксированных к тому времени вариантов русских сказок. В первом издании составителем был произведен только отбор лучшего материала. Сказки публиковались без системы, по мере поступления текстов. Примерно 600 текстов сборника охватили огромное географическое пространство: места проживания русских, а также частично украинцев и белорусов.

Выход в свет сборника Афанасьева вызвал широкий общественный отклик. С рецензиями на него выступили крупные ученые А. Н. Пыпин, Ф. И. Буслаев, А. А. Котляревский, И. И. Срезневский, О. Ф. Миллер; в журнале "Современник" в целом положительную оценку дал Н. А. Добролюбов.

После смерти Афанасьева, в 1873 г., вышло подготовленное им самим второе издание сборника, в четырех томах: три тома — тексты сказок, четвертый — научные комментарии. В этом издании была сделана систематизация опубликованных ранее текстов: в сущности, дана классификация сказок по сюжетам и по жанровому признаку.

Афанасьев выделил сказки о животных, волшебные, новеллистические, анекдотические. Он намеревался поместить в сборнике еще две жанровые категории: легенды и так называемые "заветные сказки" — произведения антиклерикальной и антибарской направленности, нередко содержащие сатиру и грубый юмор эротического характера. По мысли составителя, сборник должен был явиться подлинной энциклопедией народного сказочного репертуара. Но Афанасьев вынужден был отступить перед светской и духовной цензурой, которая потребовала "охранить религию и нравственность от печатного кощунства и поругания". Афанасьеву все же удалось издать в Лондоне сборник "Народные русские легенды" (1859) и анонимно в Женеве в 1872 г. сборник "Руские заветные сказки".

К достоинствам сборника "Народные русские сказки" относится также следующее: впервые фольклорные тексты представлены в вариантах; сохранены некоторые диалектные особенности речи исполнителей; подготовлен обширный комментарий; где это было возможно, введены паспортные сведения о публикуемых текстах. Заметим, что с точки зрения современных требований нас не все может удовлетворить в сборнике: Афанасьев не видел ничего предосудительного в корректной стилистической правке, в создании сводных текстов. И тем не менее сборник Афанасьева — крупнейшее в мире научное издание сказок, принесшее составителю славу "русского Гримма" (известный сборник немецких сказок братьев Гримм по объему почти втрое меньше[1]).

Сборник Афанасьева частично переводился на разные иностранные языки, а на немецкий переведен полностью. В России он выдержал 7 полных изданий[2].

С 1860 по 1862 г., одновременно с первым изданием сборника Афанасьева, вышел в свет сборник И. А. Худякова "Великорусские сказки". В трех выпусках сборника 122 сказочных текста были опубликованы без какой-либо системы. Свой путь фольклориста Худяков начал студентом, в 21 год как собиратель он был награжден медалью РГО. Худяков исходил огромные просторы европейской России, особенно много сказок он записал в Рязанской губернии.

Новые тенденции выразил сборник Д. Н. Садовникова "Сказки и предания Самарского края" (СПб., 1884). Садовников — первый, кто обратил пристальное внимание на отдельного талантливого сказочника и записал его репертуар. Из 183 сказок 72 были записаны от Абрама Новопольцева. Незадолго до смерти, будучи тяжело больным, Садовников просматривал корректуру сборника, собирался написать вступительную статью, снабдить сборник указателями, а главное — сведениями о сказочниках, от которых он записывал, но не успел. Ранее, в 1876 г., вышел в свет другой ценный сборник Д. Н. Садовникова — "Загадки русского народа"[3].

В 1908 г. был издан сборник Н. Е. Ончукова "Северные сказки" — 303 сказки из Олонецкой и Архангельской губерний. Ончуков расположил материал не по сюжетам, а по сказочникам, приведя их биографии и характеристики. В дальнейшем этого принципа стали придерживаться и другие издатели.

В 1914 г. в Петрограде был опубликован сборник Д. К. Зеленина "Великорусские сказки Пермской губернии". В него вошло 110 сказок. Сборнику предпослана статья Зеленина "Кое-что о сказочниках и сказках Екатеринбургского уезда Пермской губернии". В ней охарактеризованы типы сказочников. Материал сборника расположен по исполнителям. В 1915 г. появился вто-

[1] Детские и семейные сказки (Kinder- und Hausmarchen. — Bd. 1—2. — 1812—1814).

[2] Из них последнее: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах / Изд. подготовили: Л.Г.Бараг и Н.В.Новиков; Отв. ред. Э. В. Померанцева, К. В. Чистов. — М., 1984 (т.I), 1985 (тт. II, III). — (Литературные памятники).

[3] Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач / Составил Д. Н. Садовников. — СПб., 1876.

рой сборник Д. К. Зеленина — "Великорусские сказки Вятскои губернии", составленный по тому же принципу. В него вошло 139 текстов и вступительная статья "Кое-что о сказочниках и сказках Вятской губернии".

Ценным вкладом в науку стал сборник Б. М. и Ю. М. Соколовых "Сказки и песни Белозерского края" (М., 1915). В него вошло 163 сказочных текста. Точность записи может служить образцом и для современных собирателей. Сборник составлен по материалам экспедиций 1908 и 1909 гг. братьев-близнецов, тогда еще студентов, в Белозерский и Кирилловский уезды Новгородской губернии. Он снабжен богатым научным аппаратом. Впоследствии оба брата стали известными учеными-фольклористами.

В середине XIX в. в истории собирания русского фольклора произошло знаменательное событие: в Олонецком крае была обнаружена активно бытующая живая былинная традиция. Ее первооткрывателем явился высланный в 1859 г. за политическую деятельность в Петрозаводск П. Н. Рыбников. Работая чиновником в канцелярии губернатора, Рыбников стал пользоваться служебными разъездами для собирания былин. В течение нескольких лет он объехал огромную территорию и записал большое количество былин и других произведений устной народной поэзии. Собиратель работал с выдающимися сказителями Т. Г. Рябининым, А. П. Сорокиным, В. П. Щеголенком и др., от которых впоследствии записывали и другие фольклористы.

В 1861–1867 гг. вышло в свет четырехтомное издание "Песни, собранные П. Н. Рыбниковым", подготовленное к печати П. А. Бессоновым (1 и 2 тт.), самим Рыбниковым (3 т.) и О. Ф. Миллером (4 т.). В него вошли 224 записи былин, исторических песен, баллад. Материал был расположен по сюжетному принципу. В 3-м томе (1864 г.) Рыбников напечатал "Заметку собирателя", в которой обрисовал состояние эпической традиции в Прионежье, дал ряд характеристик исполнителям, поставил вопрос о творческом воспроизведении былин и о личном вкладе сказителя в эпическое наследие. При втором издании сборника (1909–1910 гг., под редакцией А. Е. Грузинского) композиция была перестроена по сказителям.

По следам Рыбникова в апреле 1871 г. в Олонецкую губернию отправился ученый-славист А. Ф. Гильфердинг. За два месяца он прослушал 70 певцов и записал 318 былин (рукопись составила более 2000 страниц). Летом 1872 г. Гильфердинг снова поехал в Олонецкий край. В пути он тяжело заболел и скоропостижно скончался в Каргополе.

На второй год после смерти собирателя были опубликованы "Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. С двумя портретами онежских рапсодов и напевами былин" (СПб., 1873). Это издание вышло в одном томе. В дальнейшем собрание Гильфердинга переиздавалось в трех томах[1].

Гильфердинг впервые применил метод изучения репертуара отдельных сказителей. Былины он расположил по сказителям, с предпосланными биографическими справками. В качестве общей вступительной статьи была помещена последняя журнальная публикация Гильфердинга "Олонецкая губерния и ее народные рапсоды"[2].

На рубеже XIX–XX вв. исторической школой была развернута широкая экспедиционная работа по собиранию былин на побережье Белого моря, в малоизученных областях. В результате вышли в свет сборники, которые существенно дополнили публикации Рыбникова и Гильфердинга: "Беломорские былины, записанные А. Марковым" (М., 1901); "Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг." (В 3-х тт. — Т. 1: М., 1904; Т. 2: Прага, 1939; Т. 3: СПб., 1910); "Печорские былины. Записал Н. Ончуков" (СПб., 1904). Были записаны новые тексты, а также открыты такие одаренные сказители, как А. М. и М. С. Крюковы, М. Д. Кривополенова.

60–70-е гг. XIX явились для русской фольклористики подлинным расцветом собирательской деятельности. В эти годы вышли в свет ценнейшие публикации разных жанров: сказок, былин, пословиц, загадок, духовных стихов, заговоров, причитаний, обрядовых и внеобрядовых песен.

Большое значение имеет крупное собрание духовных стихов П. А. Бессонова[3]. Учитель семинарии Е. В. Барсов издал три тома записанных им причитаний, которые во многом состояли из репертуара знаменитой вопленицы И. А. Федосовой[4]. В эти же годы начал свою деятельность неутомимый собиратель уезд-

[1] Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. — 2-е изд. — Т. 1–3. — СПб., 1894–1900 (Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. — Тт. LIX–LXI), и последующие издания.

[2] Вестник Европы. — Март 1872.

[3] Калеки перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова. — Вып. 1–6 (М., 1861–1864).

[4] Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым: В 3-х ч. — М., 1872 (ч. 1: Плачи похоронные, надгробные и надмогильные); 1882 (ч. 2: Плачи завоенные, рекрутские и солдатские); 1886 (ч. 3: Плачи свадебные, заручные, гостибные, баенные и предвенечные).

ный учитель П. В. Шейн. В 1870 г. он издал большой сборник народных песен[1], а под конец жизни — сборник "Великорусс...", отразивший богатый фольклорный репертуар русско-белорусского пограничья[2]. В 1869 г. был опубликован сборник заговоров Л. Н. Майкова, позже переизданный и долгое время остававшийся единственным крупным собранием этого фольклорного жанра[3].

В начале XX в. появились первые сборники частушек[4].

Фольклорный материал, собранный в XIX и начале XX в., в большом количестве хранился в архивах, был разбросан по провинциальным изданиям. Он нуждался в объединении. Вследствие этого появились своды отдельных фольклорных жанров: "Былины новой и недавней записи из разных местностей России" под ред В. Ф. Миллера (М., 1908); "Исторические песни русского народа XVI–XVII вв." под его же редакцией (Пг., 1915); "Великорусские народные песни. Изданы проф. А. И. Соболевским: В 7-ми т." (СПб., 1895–1902); "Сборник великорусских сказок архива Русского географического общества. Издал А. М. Смирнов. — Вып. 1–2" (Пг., 1917).

Таким образом, в XIX — начале XX в. был собран огромный материал и появились основные классические издания русского устного народного творчества.

Это имело колоссальное значение как для науки, так и для всей русской культуры. В 1875 г. писатель П. И. Мельников-Печерский в письме к П. В. Шейну так охарактеризовал значение труда фольклористов-собирателей: "В продолжение четверти столетия я много ездил по России, много записал песен, сказаний, поверий и пр. т. п., но я бы ступить не мог, если бы не было трудов покойного Даля и Киреевского, не было Ваших трудов, напечатанных у Бодянского, трудов Л. Майкова, Максимова и — да успокоит Господь в недрах Авраама пьяную душу его — Якушкина. Ваше сравнение своих работ с работой муравья я нахожу не совсем справедливым. <...> Пчелы вы, а не муравьи — ваше дело мед собирать, наше дело мед (hudromel) варить. Не будь вас, мы бы варили какой-нибудь промозглый квас, а не мед. <...> Не пройдет и полувека, как в народе иссякнут дедовские предания, обычаи, старорусские песни замолкнут или исказятся под влиянием трактирной и кабацкой цивилизации, но Ваши труды до отдаленных времен, до позднейших наших потомков сохранят черты старинного нашего быта. Вы долговечнее нас"[1].

[1] Русские народные песни, собранные П. В. Шейном. — Ч. 1. — М., 1870. (Издание Общества истории и древностей российских при Московском университете).

[2] Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. — Т. I. — Вып. 1 и 2. — СПб., 1898 (вып. 1); 1900 (вып. 2). (Издание Имп. Академии наук).

[3] *Майков Л. Н.* Великорусские заклинания. — СПб., 1869. (Записки РГО по отделению этнографии. — Т. II). Второе изд.: СПб., 1994.

[4] *Симаков В. Н.* Сборник деревенских частушек. — Ярославль, 1913; Сборник великорусских частушек / Под ред. Е. Н. Елеонской. — М., 1914.

2.2. Академические школы (научные направления) в фольклористике

Школы (направления) объединяют исследователей, чьи труды основаны на общей научной концепции, близки по своей проблематике и методологии. Названия "школа" и "направление" (иногда "теория") — условные, закрепившиеся за той или иной группой исследователей.

Академические школы во многом были связаны с западноевропейской наукой, применяли ее методы к русскому и ко всему славянскому материалу.

2.2.1. Мифологическая школа

Мифологическая теория возникла в Западной Европе в начале XIX в., в период расцвета романтизма. Ее основоположники немецкие ученые братья В. и Я. Гримм испытали влияние романтической эстетики, в которой содержался тезис о "национальном духе" каждого народа. Источником искусства признавалась мифология. Братья Гримм поставили целью воссоздать немецкую мифологию, для чего занялись изучением фольклора и языка древних германцев. Ученые впервые указали на то, что корни национальной культуры связаны с древними народными верованиями — язычеством. Главный труд Я. Гримма "Немецкая мифология" ("Deutsche Mythologie", 1835) и дал название первому теоретическому направлению в фольклористике.

Русская мифологическая школа оформилась на рубеже 1840–1850-х гг. Ее основоположником был Ф. И. Буслаев, "первый русский подлинный ученый-фольклорист"[2]. Буслаев был филологом широкого диапазона (языковед, исследователь древнерусской литературы и народной поэзии). Вслед за братьями Гримм Буслаев установил связь фольклора, языка и мифологии, выде-

[1] Цит. по: Русский фольклор: Материалы и исследования. — Т. V. — М.; Л., 1960. — С. 410–411.

[2] *Соколов Ю. М.* Русский фольклор. — М., 1941. — С. 52.

лил принцип коллективной природы художественного творчества народа. Мифологический анализ он применил к славянскому материалу. Труды Буслаева развивали идею о том, что народное сознание проявилось в двух важнейших формах: языке и мифе. Миф — форма народной мысли и народного сознания. Буслаева как мифолога характеризует капитальный труд "Исторические очерки русской народной словесности и искусства" (Т. I–II. — СПб., 1861). Позже ученый оценил положительные стороны других направлений в фольклористике и проявил себя в них.

Братья Гримм и Буслаев были основоположниками мифологической теории. "Младшие мифологи" (школа сравнительной мифологии) расширили сферу исследования мифов, привлекли фольклор и язык других индоевропейских народов, усовершенствовали метод, в основе которого лежало сравнительное изучение этносов. В Европе, а затем и в России мифологическая школа получила ряд разновидностей. Метеорологическая (или "грозовая") теория связывала происхождение мифов с атмосферными явлениями; солярная теория видела в основе мифов первобытные представления о небе и солнце — и проч. При этом всех мифологов объединяло убеждение, что древней религией была религия природы, обожествление ее сил.

В России школа сравнительной мифологии имела многих последователей. Солярно-метеорологическая концепция была разработана О. Ф. Миллером ("Илья Муромец и богатырство киевское. Сравнительно-критические наблюдения над слоевым составом народного русского эпоса". — СПб., 1869). Тщательно подобрав огромный материал, автор попытался выделить в русском эпосе разные по древности слои, отделить исторические и бытовые элементы от мифологических.

Наиболее известным представителем русской школы младших мифологов был А. Н. Афанасьев, который вошел в историю фольклористики не только как составитель знаменитого сборника "Народные русские сказки", но и как крупный исследователь. Комментарии к сказкам его сборника, выделенные во втором издании в отдельный, четвертый том, легли в основу капитального труда Афанасьева "Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов" (Т. 1–3. — М., 1865–1869)[1].

[1] Репринтное переиздание: *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. — М., 1994. Переиздание в сокращении: *Афанасьев А. Н.* Древо жизни: Избранные статьи / Подгот. текста и коммент. Ю. М. Медведева; Вступ. статья и общая редакция Б.П.Кирдана. — М., 1982; доп. тираж: 1983.

Афанасьев выступил как ученик Ф. И. Буслаева, последователь братьев Гримм и других западноевропейских ученых. Однако в мифологическую теорию он внес новое. Афанасьев привлек настолько громадный фактический материал, что "Поэтические воззрения..." сразу стали ярким явлением в мировой науке и до сих пор остаются ценной справочной книгой по славянской мифологии.

Свои теоретические взгляды Афанасьев изложил в первой главе, которую назвал "Происхождение мифа, метод и средства его изучения".

Происхождение мифов объясняет история языка. Ссылаясь на диалекты и язык фольклора, Афанасьев утверждал: "В древности значение корней было осязательно"; "Большая часть названий основывалась на весьма смелых метафорах". Однако со временем происходило затемнение метафор, метафорическое уподобление начинало восприниматься как действительный факт — и рождался миф. "Стоило только забыться, затеряться первоначальной связи понятий, чтобы метафорическое уподобление получило для народа все значение действительного факта и послужило поводом к созданию целого ряда баснословных сказаний... Извилистая молния является огненным змеем, быстролетные ветры наделяются крыльями, владыка летних гроз — огненными стрелами".

В вопросе о сущности мифов ученый был последователем прежде всего "метеорологической" теории, согласно которой в основе большинства мифов лежит обожествление грозы, грома, молнии, ветра, туч. Афанасьев писал: "Чудесное сказки есть чудесное могучих сил природы"<...> "Противоположность света и тьмы, тепла и холода, весенней жизни и зимнего омертвения — вот что особенно должно было поразить наблюдающий ум человека. Чудная, роскошная жизнь природы, громко звучащая в миллионах разнообразных голосов и стремительно развивающаяся в бесчисленных формах, обусловливается силою света и тепла, без нее все замирает. Подобно другим народам, наши праотцы обоготворили небо, полагая там ее вечное царство, ибо с неба падают солнечные лучи, оттуда блистают луна и звезды и проливается плодотворящий дождь" <...> "...В весенних грозах, сопровождающих возврат солнца из дальних странствий в царство зимы, воображению древнейших народов рисовались: с одной стороны, брачное торжество природы, поливаемой семенем дождя, а с другой — ссоры и битвы враждующих богов; в громовых раскатах, потрясающих землю, слышались то клики свадебного веселья, то воинственные призывы и брань".

На протяжении истории мифы подвергались значительной переработке. Афанасьев выделил три принципиально важных момента.

Во-первых, "раздробление мифических сказаний". "Большая часть мифических представлений индоевропейских народов восходит к отдален-

ному времени ариев; выделяясь из общей массы родоначального племени и расселяясь по дальним землям, народы, вместе с богато выработанным словом, уносили с собой и самые воззрения и верования".

Во-вторых, "низведение мифов на землю и прикрепление их к известной местности и историческим событиям". "...Поставленные в условия человеческого быта, воинственные боги утрачивают свою недоступность, нисходят на степень героев и смешиваются с давно усопшими историческими личностями. Миф и история сливаются в народном сознании; события, о которых повествует последняя, вставляются в рамки, созданные первым; поэтическое предание получает историческую окраску, и мифический узел затягивается еще крепче".

В-третьих, "нравственное (этическое) мотивирование мифических сказаний". С возникновением государственных центров мифы канонизируются, причем в высшей среде. Они приводятся в хронологическую последовательность, устанавливается иерархический порядок: боги подразделяются на высших и низших. Общество богов "организуется по образцу человеческого, государственного союза, и во главе его становится верховный владыка с полною царственною властью".

Для Афанасьева фольклор — важный и достоверный источник мифологических разысканий. Исследователь рассмотрел загадки, пословицы, приметы, заговоры, обрядовые песни, былины, духовные стихи и сказки. О сказках он писал: "Сравнительное изучение сказок, живущих в устах индоевропейских народов, приводит к двум заключениям: во-первых, что сказки создались на мотивах, лежащих в основе древнейших воззрений арийского народа на природу, и, во-вторых, что, по всему вероятию, уже в эту давнюю арийскую эпоху были выработаны главные типы сказочного эпоса и потом разнесены разделившимися племенами в разные стороны — на места их новых поселений"[1]. Так объяснялось международное сходство сказочных сюжетов и образов.

Афанасьев поставил в фольклористике существенные теоретические проблемы: о сущности мифов, об их происхождении и историческом развитии. Он предложил стройную концепцию. Вместе с тем в этом труде отразились недостатки романтических теорий языковедов и фольклористов середины XIX в. Уже современники критиковали Афанасьева за отсутствие четких критериев, за субъективизм в конкретных истолкованиях.

"Поэтические воззрения славян на природу" способствовали активизации изучения фольклора и оказали воздействие на литературное творчество русских писателей (П. И. Мельникова-Печерского, С. А. Есенина и др.).

Идеи мифологической школы на протяжении всех последующих лет использовали многие направления филологии. Яркая вспышка интереса к мифу была в 50–60-х гг. XX в., когда в Западной Европе и Америке оформилась неомифологическая теория. Она основывалась на этнологических трудах конца XIX — первой половины XX в., связанных с разработкой антропологической концепции (см. ниже). Самым значительным было исследование английского ученого Д. Фрэзера — 12-томная книга "Золотая ветвь"[1]. На огромном материале Фрэзер показал мифологическую общность примитивных культур и попытался доказать, что в основе образного мышления современного цивилизованного человека лежат те же мифы.

Наиболее важный источник неомифологической теории — учение об архетипах швейцарского психиатра К. Юнга. Юнг выступил с идеей интуитивного постижения человеком опыта древних. Содержание этого опыта составляют общечеловеческие первообразы (архетипы). Большинство сюжетов и образов фольклора и литературы восходят к символически переосмысленным архетипам, к мотивам древнейших мифов, которые "хранятся" у каждого человека в области бессознательного.

К. Юнг исследовал проявление фольклорных и мифологических мотивов в психике. Он писал: "Бессознательное, как историческая подпочва психики, содержит в себе в концентрированной форме весь последовательный ряд отпечатков, обусловливавший с неизмеримо давних времен современную психическую структуру. ...Эти отпечатки функций представляются в виде мифологических мотивов и образов, которые встречаются у всех народов, ...их можно проследить без труда и в бессознательных материалах современного человека<...>

Во всех проблематических вопросах наше понимание подпадает, — реже сознательно, в большинстве же случаев бессознательно, — под сильнейшее влияние известных коллективных идей, образующих нашу духовную атмосферу. Эти коллективные идеи находятся в самой тесной связи с жизнепониманием или мировоззрением прошедших веков и тысячелетий. ...Эти образы являются осадками, накопившимися в течение многотысячелетнего опыта приспособления и борьбы за существование"[2].

[1] *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. — Т. 1. — М., 1994. — С. 5–55.

[1] См.: *Фрэзер Д. Д.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Пер. с англ. — М., 1980.

[2] *Юнг К.* Психологические типы / Пер. с нем. — СПб., 1995. — С. 217; 273–274. См. также: *Юнг К.* Либидо: его метаморфозы и символы / Пер. с нем. — СПб., 1994.

Главная цель мифологической школы состояла в реконструкции мифологии и древнего фольклора. Эта проблема остается актуальной. Миф всегда будет привлекать к себе исследователей. В современных трудах по мифологии различают два основных течения: этимологическое (занимающееся лингвистической реконструкцией мифа) и аналогическое (основанное на сравнении мифов, сходных по содержанию).

2.2.2. *Школа заимствования (миграционная)*

В 50–70-х гг. XIX в. возникло другое научное направление — теория заимствования (теория миграций; теория бродячих сюжетов). Ее сторонники указали на удивительное сходство многих фольклорных произведений у народов Запада и Востока (в том числе неродственных), которое объяснили прямым или косвенным заимствованием, распространением из одного или нескольких очагов. Представители школы заимствования поставили вопрос о культурно-исторических связях между народами, привлекли обширный разноязычный материал. Этому способствовало исследование европейцами стран Ближнего Востока, а в России — развитие тюркологии и монголовсдения.

Теория заимствования оказала особенно сильное влияние на изучение сказок. Ее основоположник — немецкий востоковед Т. Бенфей — в 1859 г. издал сборник индийских сказок и притч "Панчатантра" ("Пятикнижие")[1]. В большом предисловии Бенфей отметил близкое сходство сказочных сюжетов в мировом фольклоре и на примере судьбы сборника "Панчатантра" раскрыл картину культурного влияния Востока на европейский Запад.

Сборник "Панчатантра" был создан в Индии в III–IV вв. н.э., до нас дошли его списки не ранее V в. Эту книгу сложил брахман (мудрец) Вишнушарман для "пробуждения разума" трех сыновей царя Амарашакти. Он использовал сюжеты народных сказок и разделил книгу на пять разделов: "Разъединение друзей", "Приобретение друзей", "О воронах и совах", "Утрата добытого", "Безрассудные поступки".

Первые переводы "Панчатантры" были сделаны в VI в. на персидский и сирийский языки. В VIII в. арабский поэт Абдаллах переработал персидский перевод в книгу под названием "Калила и Димна". В XII–XIII вв. многочисленные переводы "Калилы и Димны" (на испанский, латинский, древнееврейский языки) открыли сборнику путь в Европу. Так, латинский перевод под названием "Наставление человеческой жизни" был переведен на немецкий, итальянский, французский и другие языки. Греческое переложение "Калилы и Димны" получило название "Стефанит и Ихнилат". С греческого были сделаны славянские переводы, которые в XII в. пришли на Русь.

Отголоски "Калилы и Димны" проникли в Европу и другим путем, через персов и турок. В XVI в. на французский язык была переведена турецкая обработка этой книги под названием "Гумайюн-наме" ("Царственная книга"). В 1762 г. с французского она была переведена на русский язык под названием: "Политические и нравоучительные басни Пильная, философа индейского".

К нашему времени насчитывается свыше 200 обработок "Панчатантры" в переводе более чем на 60 языков. Они обнаружены в Малайе, Индонезии, Сиаме и других странах.

Индия была объявлена страной сказок, а теория заимствования обрела многочисленных последователей, в том числе в России. Однако русская наука шла к этой теории вполне самостоятельно.

Еще В. Г. Белинский в 1841 г., разделяя русские сказки на два вида (богатырские и сатирические), подчеркивал: "Первые часто так и бросаются в глаза своим иностранным происхождением; они налетели к нам и с Востока, и с Запада. <...> В сказках западного происхождения заметен характер рыцарский, в сказках восточного происхождения — фантастический"[1].

Независимо от Бенфея формированию школы заимствования в России положила начало работа А. Н. Пыпина "Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских"[2]. Пыпин впервые конкретно показал обширные связи русской словесной культуры, преимущественно письменной, с Востоком и Западом. Его интересовало взаимодействие искусства с духовной жизнью общества в целом, свой метод исследователь называл "общественно-историческим".

Непосредственное влияние концепция Т. Бенфея оказала на обширную статью критика В. В. Стасова под названием "Происхождение русских былин"[3]. Она была написана с публицистическим задором. Стасов доказывал, что сюжеты русских былин и даже образы богатырей заимствованы, пришли с Востока. Автор поставил под сомнение степень самобытности русской на-

[1] См.: Панчатантра / Пер. с санскрита А. Сыркина. — М., 1972, и другие переводы на русский язык.

[1] *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. — Т. 6. — М., 1981. — С. 530.

[2] *Пыпин А. Н.* Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. — СПб., 1857. — (Учен. зап. Имп. АН. — Кн. 4. — Отд. 2).

[3] "Вестник Европы". — 1868. — №№ 1–4; 6–7.

циональной культуры в целом. Это ему было необходимо как либералу-западнику в борьбе со славянофилами.

Возникла острая дискуссия, в которую включились многие ученые: Ф. И. Буслаев, О. Ф. Миллер, П. А. Бессонов, В. Ф. Миллер, А. Н. Веселовский. В выступлении Стасова проявились все уязвимые места новой теории. Обнаружилось, что "в чистом виде" она существовать не может, ибо должна учитывать национальный и конкретно-исторический контекст.

Именно в этом направлении разрабатывал теорию миграций крупный русский филолог А. Н. Веселовский. Он подчеркивал, что условием заимствования является типологический универсализм мирового культурного развития. Веселовский обогатил миграционную теорию. Он сформулировал положение о так называемых "встречных течениях", которые возникают по причине сходства "основ" литературных или фольклорных произведений разных этносов: "Объясняя сходство мифов, сказок, эпических сюжетов у разных народов, исследователи расходятся обыкновенно по двум противоположным направлениям: сходство либо объясняется из общих основ, к которым предположительно возводятся сходные сказания, либо гипотезой, что одно из них заимствовало свое содержание из другого. В сущности ни одна из этих теорий в отдельности не приложима, да они и мыслимы лишь совместно, ибо заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии. Теория "заимствования" вызывает, таким образом, теорию "основ", и обратно..."[1].

Веселовский раскрыл картину культурных связей русской устной поэзии и письменной литературы со странами Востока и Запада. Об этом он написал несколько капитальных трудов: "Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине" (1872), "Опыты по истории развития христианской легенды" (1875–1877), "Разыскания в области русских духовных стихов" (1879–1891), "Из истории романа и повести" (1886–1888) и др. Он считал, что культурные контакты народов способствовали общественному прогрессу и развитию отражающих его художественных форм: "Если одна из пришедших в столкновение народно-культурных сфер опередила другую в понимании жизни и постановке идеалов и в уровень с ними выработала новый схематизм поэтического выражения, она действует на более отсталую среду заразительно: вместе с идеальным содержанием усваивается и выразившая его сюжетность".

[1] *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. — III–V. — СПб., 1881. — (Сб. Отд-ния рус. яз. и словесности Имп. АН. — Т. 28. — № 2). — С. 115.

В основу методологии Веселовского лег уже давно господствовавший в науке сравнительный анализ. Однако метод, которым пользовалась мифологическая школа, ощущался Веселовским как недостаточный. Ему ученый противопоставил метод, по которому требовалось объяснять жизненное явление прежде всего из того реального времени, в котором данное явление существует. Важна мысль Веселовского о бытовых основах поэзии: "...Хороший историк литературы должен быть вместе и историком быта. Скажите мне, как народ жил, и я скажу вам, как он писал..."

В 1899 г. возник замысел главного теоретического труда Веселовского — "Исторической поэтики". Под исторической поэтикой ученый подразумевал "историю общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах"; "эволюцию поэтического сознания и его форм"[1]. Хаотичная картина всеобщей истории литературы должна была прийти к стройной обобщающей схеме, в которой отразились бы объективные процессы развития содержания и формы. В истолковании Веселовского литературный процесс впервые предстал как естественно-исторический.

Замысел "Исторической поэтики" не был, да и не мог быть полностью реализован. Ученый написал три главы, в которых исследовал проблему происхождения поэзии и ее родов, поэтику сюжетов и происхождение образных средств, создающих поэтический стиль. "Три главы из исторической поэтики" — ценный вклад в теорию фольклора.

Теория заимствования нашла в России многих последователей (Г. Н. Потанин, А. И. Кирпичников, М. Г. Халанский, отчасти Ф. И. Буслаев, В. Ф. Миллер и др.).

В западноевропейской науке эта теория иногда получала формалистическое развитие. Таковым является историко-географический метод, который был разработан финскими учеными Ю. Кроном, К. Кроном и А. Аарне. К исследованию фольклорных произведений прилагались хронологические диаграммы и географические карты с обозначенными на них путями миграций этих произведений. В русской фольклористике этот метод не был воспринят, однако международное применение (в том числе в России) обрела каталогизация сказочных сюжетов, разработанная финской школой. По ее принципам был составлен русский, а затем восточнославянский указатель.

[1] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика / Ред., вступ. статья и примеч. В. М. Жирмунского. — Л., 1940. — С. соотв. 497; 390; 53.

"Указатель сказочных типов" составил А. Аарне (опубликован в 1910 г.). В основу систематизации Аарне положил сказки европейских народов. В "Указателе" они делятся на следующие группы:

I. Сказки о животных.

II. Собственно сказки, куда входят:

A. Волшебные сказки,

B. Легендарные сказки,

C. Новеллистические сказки,

D. Сказки о глупом черте (великане).

Внутри этих групп сказки объединяются в гнезда, по тематическому принципу. Каждая сказка (как целостный рассказ, а в ряде случаев — характерный эпизод) имеет порядковый номер. При этом оставлены пропуски для внесения новых сюжетов.

В 1928 г. американский фольклорист С. Томпсон совместно с Аарне на основе предыдущего создал многонациональный сводный "Указатель сказочных сюжетов", который неоднократно переиздавался с дополнениями и уточнениями; в мировую фольклористику он вошел как указатель Аарне-Томпсона (сокращенно: АТ)[1]. В 1929 г. Н. П. Андреев перевел указатель Аарне на русский язык с приспособлением к русским материалам (дополнения были сделаны по русским фольклорным сборникам)[2]. В 1979 г. вышел в свет подготовленный авторским коллективом "Сравнительный указатель сюжетов" восточнославянских сказок (сокращенно: СУС). Он основывается на международных принципах указателя Аарне—Томпсона[3].

2.2.3. *Историческая школа*

Фольклор неотделим от истории. Произведения фольклора всесторонне обусловлены породившим их временем. Некоторые фольклорные жанры отражают исторические представления самого народа. Связь русского фольклора, главным образом былин, с национальной историей, сохранение в фольклоре народной исторической памяти исследовала историческая школа.

Историческая школа была одной из наиболее влиятельных в фольклористике конца XIX — начала XX в. Это собственно рус-

[1] *Thompson S.* The types of the folktale. A classification and bibliography. Antti Aarne's "Verzeichnis der Marchentypen" (FFC № 3) translated and enlarged. Second revision (FFC 184). — Helsinki, 1961. — Последующие стереотипные издания: 1964; 1973.

[2] *Андреев Н. П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. — Л., 1929.

[3] Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Составители: Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. — Л., 1979.

ское научное направление, предпосылки которого обнаружились довольно рано.

Еще К. Ф. Калайдович в 1818 г. в предисловии к сборнику Кирши Данилова сопоставлял героев фольклорных произведений с летописными. Например, он писал: "О смерти Василия Буслаева записано в одной летописи, под 1171 годом, где он назван Посадником Васкою Буславичем..." (в сноске указана летопись "по списку Никонову"). О герое былины "Садко": "Садко жил в XII веке; летописи упоминают о построении им в 1167 году в Новгороде каменной церкви Св. Мученик Бориса и Глеба" и т. д. Сопоставляя былины и исторические песни с летописями, Калайдович отметил: "Из сих примеров видно, что наш стихотворец кое-что знал, но другим рассказывал по-своему"[1].

В дальнейшем опыты исторического исследования фольклора предпринимали Н. И. Костомаров, Н. П. Дашкевич. В 1863 г. вышла книга Л. Н. Майкова "О былинах Владимирова цикла" — в то время, когда в русской фольклористике почти безраздельно господствовала мифологическая школа, а теория заимствования еще только начинала оформляться.

Позже, как бы в ответ на статью В. В. Стасова ("Происхождение русских былин", 1868), ученые раскрыли картину связей былин с отечественной историей.

В 1883 г. было опубликовано большое исследование Н. П. Дашкевича "К вопросу о происхождении русских былин. Былины об Алеше Поповиче и о том, как не осталось на Руси богатырей", в котором автор доказывал тождество былинного Алеши Поповича с упоминаемым в летописи "храбром Александром Поповичем". В былине "О том, как перевелись богатыри на Руси" он усматривал отражение Калкской битвы (1223 г.).

В 1885 г. вышел труд М. Г. Халанского "Великорусские былины Киевского цикла". Халанский возражал Л. Н. Майкову и О. Ф. Миллеру. Он доказывал, что так называемые киевские былины представляют собой "киевский цикл" только по названию, а по происхождению относятся к более поздней эпохе: времени московской централизации XV—XVI вв. Свою мысль Халанский подтверждал сопоставлением историко-бытовых подробностей в былинах с княжеским и боярским бытом Московской Руси. Это мнение сначала было встречено скептически, но затем нашло поддержку в работах В. Ф. Миллера и его ученика С. К. Шамбинаго.

[1] Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым и вторично изданные с прибавлением 35 песен и сказок, доселе неизвестных, и нот для напева / Предисл. К.Калайдовича. — М., 1818. — С. соотв.: XV—XVI; XVIII—XIX; XVI.

С тенденциями исторической школы перекликается труд А. Н. Веселовского "Южнорусские былины" (1881).

Принципы исторической школы окончательно оформились в середине 90-х гг. XIX в. в обобщающем труде В. Ф. Миллера "Очерки русской народной словесности".

Миллер последовательно подчеркивал отличие своего метода от метода миграционной теории. Он писал: "Не отрицая высокого значения исследования бродячих сюжетов путем сравнительного метода, я вижу главный интерес наших былин в национализации этих сюжетов, стараюсь проследить историю былины в народных устах и отметить наслоения, отложившиеся на ней от разных эпох"; <...>"...Я в "Очерках" редко пользуюсь сравнительным методом для заключений о пути проникновения в наш былевой эпос того или другого былинного сюжета. Я больше занимаюсь *историей* былин и отражением *истории* в былинах, начиная первую не от времен доисторических, не снизу, а сверху. Эти верхние слои былины, не представляя той загадочности, которою так привлекательна исследователю глубокая древность, интересны уже потому, что действительно могут быть уяснены и дать не гадательное, а более или менее точное представление о ближайшем к нам периоде жизни былины. Так, иногда мы найдем в былине следы воздействия на нее лубочной сказки или письменной старинной книжной повести, иногда яркие следы скоморошьей переделки, иногда присутствие того или другого собственного имени, дающего возможность для хронологических заключений".

На последнем исследователь особенно настаивал. "Как ни неустойчивы личные имена в устной традиции, — писал он, — все же для истории былин, для уяснения процесса переработки каких-нибудь бродячих сказочных сюжетов в былины, то есть quasi-исторические песни, имена представляют значительный интерес, давая иногда хронологические указания. Исследователь эпоса должен ставить вопрос, почему введено в былины то или другое имя..." ; <...> "Что общего между добродетельной исторической рязанской княгиней Евпраксией и былинной сластолюбивой Опраксой королевичной, но едва ли можно сомневаться в том, что последняя получила свое имя от первой. Имя былинное и вместе историческое, как и многие другие *исторические* имена в наших былинах, указывают на то, что в основе современного простонародного сильно искаженного эпоса лежали когда-то историко-эпические песни, создававшиеся в дружинной среде, делавшей военную историю Руси. Сюжеты этих прежних песен многократно переделывались и уже не лежат в содержании огромного большинства былин, но имена были прочнее сюжетов и переживали нередко дальнейшие переделки последних, служа таким образом свидетелями ранних ступеней истории эпических песен..."

Выявленная система исторических координат привела Миллера к твердому убеждению в том, что былины создавались в княжеской дружине и оттуда распространялись по всему народу. Автор не раз возвращался к этой мысли: "Слагались песни княжескими и дружинными певцами там, где был спрос на них, там, где пульс жизни бился сильнее, там, где был достаток и досуг, там, где сосредоточивался цвет нации, т. е. в богатых городах, где жизнь шла привольнее и веселее. Киев, Новгород (вероятно, также Чернигов и Переяславль) раньше их разорения половцами могли быть такими, так сказать, песенными центрами, как они были центрами зародившихся в XI в. и расцветших в XII в. произведений письменной литературы".

В свете таких представлений решался вопрос и о среде бытования былин, об исполнительстве. Миллер писал: "Из предшествующего рассмотрения технической стороны наших былин позволяю себе сделать вывод, что участие в их исполнении профессиональных певцов, составляющих корпорацию, как старинные скоморохи или нынешние калики-слепцы, представляется несомненным. Только путем передачи былинной техники из поколения в поколение, учителем ученику, объясняются рассмотренные нами черты былины: ее запевы, исходы, поэтические формулы или loci communes, постоянные эпитеты и вообще весь ее склад. Думать, что все эти формулы установились путем той, более или менее случайной, традиции, которую мы застаем еще в настоящее время среди крестьян Олонецкой губернии, нет возможности. Крестьяне были только последними хранителями (нередко и исказителями) былинного репертуара. Но он сложился в другой среде, и традиционные формы былины, вся ее техника, некогда, и притом в течение нескольких столетий, вырабатывалась в среде профессиональных певцов и сберегалась, посредством обучения, гораздо тщательнее, чем в нынешней среде олонецких петарей, сказителей и калик"[1].

В. Ф. Миллер считал, что исследователь былины должен ответить на четыре основных вопроса: где, когда, в связи с какими историческими событиями она была создана и на какие поэтические источники опирались ее создатели. Отвечая на эти вопросы, последователи исторической школы собрали и систематизировали огромный материал. Они изучили памятники фольклора и древнерусской письменности, осуществили ряд экспедиций на Русский Север, издали ценные сборники былин и исторических песен (например, ученики В. Ф. Миллера А. В. Мар-

[1] *Миллер В. Ф.* Очерки русской народной словесности. Былины: В 3 т. — М., 1897 (Т. 1), 1910 (Т. 2), 1924 (Т. 3). С. соотв.: Т. 2. — Предисловие; Т. 1. — С. IV–V; Т. 1. — С. 350; Т. 1. — С. 351–352; Т. 3. — С. 27–28; Т. 1. — С. 52.

ков, А. Д. Григорьев). Из летописей ученые извлекли многочисленные параллели. Были установлены прототипы былинных имен (Владимир, Добрыня, Алеша, Ставр, Тугарин...), названий (Киев, Новгород, Чернигов...), а также реальные события, легшие в основу сюжетных ситуаций былин. Была создана "историческая география" русского эпоса.

В XX в. историческая школа более других подвергалась резкой и часто несправедливой критике. Главным ее недостатком объявлялось неверное решение вопроса о социальной среде, в которой слагались былины. Оппоненты полагали, что былины возникли не в княжеско-дружинном кругу, и упрекали историческую школу за ее "теорию аристократического происхождения былин". Однако на самом деле исследователи былин, представители разных фольклористических школ, видели демократическую устремленность русского эпоса. Еще в 1869 г. О. Ф. Миллер в книге "Илья Муромец и богатырство киевское" писал: "Не прославляя князя, ставя его совершенно в тень, былины столь же мало прославляют и его дружину, которая должна разуметься в былинах под окружающими его и также совершенно безличными и ничтожными "князьями-боярами", иной раз даже прямо осмеиваемыми"[1].

Несмотря ни на что, традиции исторической школы в русской фольклористике XX в. развивались. Порой это выливалось в дискуссии. Так, Б. А.Рыбаков, отвечая оппонентам, настаивал на уяснении глубоких связей эпоса с конкретной историей Древней Руси. В своих исследованиях Рыбаков широко использовал летописи, факты истории и археологии[2].

* * *

В Западной Европе до конца XIX в. господствовала теория заимствования. Но уже в 60-е гг. в Англии возникло новое направление — теория самозарождения сюжетов (или антропологическая теория). Ее основателями были Э. Тайлор[3] и А. Ланг.[4] В России эта теория не имела прямых последователей, однако она оказала воздействие на А. Н. Веселовского, А. А. Потебню, Е. В. Аничкова и некоторых других ученых.

[1] *Миллер О. Ф.* Илья Муромец и богатырство киевское. Сравнительно-критические наблюдения над слоевым составом народного русского эпоса. — СПб., 1869. — С. XXIII.

[2] *Рыбаков Б. А.* Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. — М., 1963; *Рыбаков Б. А.* Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. — М., 1982. — (Раздел "Былины". — С.142–172).

[3] *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура / Пер. с англ. — М., 1989.

[4] *Ланг А.* Мифология / Пер. с англ. — М., 1901.

Сходные явления в мифологии и фольклоре разных народов и рас (типы, мотивы, сюжеты) эта теория объясняла общностью психических законов и закономерностей духовного творчества всего человечества. Представители этой теории обращали внимание и на сходство условий быта разных народов.

Теория самозарождения сюжетов ввела в науку большое количество фактов (Д. Фрэзер); ее последователи стремились к объективности выводов. Именно они разработали учение об анимизме, тотемизме, магии — этими понятиями активно пользуются современные фольклористы. Теория самозарождения сюжетов прокладывала путь современным представлениям о фольклорной типологии.

Типология — это универсальная повторяемость. "В широком смысле под типологией следует, очевидно, понимать *закономерную, обусловленную рядом объективных факторов повторяемость в природе и обществе, которая обнаруживает себя в предметах и явлениях, в свойствах и отношениях, в элементах и структурах, в процессах и состояниях*", — писал Б. Н. Путилов. Он отметил, что "целью историко-типологических изучений является не объяснение отдельных фактов, а установление закономерностей и обнаружение процессов"[1].

Типологическое сходство проявляется в фольклоре разных народов в специфическом типе культуры (устность, коллективность, традиционность, вариативность и проч.). Наряду с этим типология заявляет о себе в сходстве устно-поэтических жанров, в близком или тождественном содержании конкретных сюжетов, мотивов, образов, в аналогичных приемах фольклорного стиля. Типологически сходны формы и способы бытования произведений. Типология объясняет те поразительные факты сходств и совпадений, которые нельзя объяснить ни заимствованием, ни генетическим родством народов.

* * *

Почти одновременное развитие в русской филологии второй половины XIX в. трех теорий (мифологической, заимствования и исторической) означало окончательное самовыражение фольклористики как науки, свидетельствовало о поисках ею собственного предмета и метода. Нельзя полностью согласиться с мнением, что теории сменяли одна другую, что каждая новая рождалась из отрицания предыдущей. Сейчас становится понятно, что это было не так. Разнообразие подходов говорило о попыт-

[1] *Путилов Б. Н.* Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. — Л., 1976. — С. соотв. 9; 12.

ках переживающей свое становление фольклористики охватить весь предмет как сложную систему многих жанров.

3. РУССКАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА ПОСЛЕ 1917 Г.

В первые десятилетия XX в. русская фольклористика окончательно самоопределилась как научная дисциплина, отделившись от других наук (этнологии, языкознания, литературоведения). Однако после 1917 г. она развивалась в новых общественно-исторических условиях, которые не всегда способствовали преемственности научных традиций и дальнейшей выработке объективных критериев исследования.

3.1. Собирание и публикация народных произведений

В советское время продолжалась собирательская работа. В 1926–1928 гг. в экспедицию "по следам П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга" отправились братья Б. М. и Ю. М. Соколовы. Материалы экспедиции были опубликованы в 1948 г.[1]. Записи былин 1926–1933 гг. из собраний Рукописного хранилища Фольклорной комиссии при Институте этнографии АН СССР вошли в двухтомное издание А. М. Астаховой "Былины Севера"[2]. Собирание былин продолжалось в военные и послевоенные годы. Материалы трех экспедиций на Печору (1942, 1955 и 1956 гг.) составили том "Былины Печоры и Зимнего берега"[3].

Было сделано много новых записей сказок, песен, частушек, произведений несказочной прозы, пословиц, загадок и проч. В издании новых материалов преобладал, во-первых, жанровый, а во-вторых, региональный принцип. Сборники, отражающие репертуар какого-либо региона, как правило, состояли из одного или немногих близких жанров[4]. Другой тип фольклорных изданий — сборники, посвященные одному жанру и целиком состоящие из репертуара одного исполнителя[1]. По жанровому принципу составлялись многочисленные антологии, включавшие как старые, так и новые записи. Например, появилось исчерпывающее по полноте четырехтомное издание исторических песен (в серии "Памятники русского фольклора")[2].

Собиратели стали целенаправленно выявлять рабочий фольклор, фольклор каторги и ссылки[3]. Гражданская и Великая Отечественная войны также оставили свой след в народной поэзии, что не прошло мимо внимания собирателей[4]. Однако требуют исследования также и те разделы фольклора, которые долгие годы недостаточно изучались и почти не записывались (религиозный фольклор, фольклор политзаключенных, городской фольклор и др.).

Были переизданы классические собрания русского фольклора: сборники сказок А. Н. Афанасьева, И. А. Худякова, Д. К. Зеленина, сборник пословиц В. И. Даля, загадок Д. Н. Садовникова и др. Впервые опубликованы многие материалы старых фольклорных архивов. Издаются многотомные серии. Отметим две академические: "Памятники русского фольклора" (Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской АН, Санкт-Петербург) и "Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока" (Российская АН; Институт филологии Сибирского отделения Российской АН, Новосибирск).

[1] Онежские былины / Подбор былин и научная ред. текстов Ю. М. Соколова; Подгот. текстов к печати, примеч. и словарь В. Чичерова. — М., 1948. — (Летописи Госуд. литературного музея. — Кн. 13).

[2] Былины Севера: В 2-х тт. — Т. I: Мезень и Печора / Зап., вступ. статья и коммент. А. М. Астаховой; Под ред. М. К. Азадовского. — М.; Л., 1938. Т. II: Прионежье, Пинега и Поморье / Подгот. текста и коммент. А.М.Астаховой. — М.; Л., 1951.

[3] Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи) / Изд. подготовили А. М. Астахова и др. — М.; Л., 1961.

[4] Сказки Терского берега Белого моря / Изд. подгот. Д. М. Балашов. — Л., 1970; Северные предания (Беломорско-Обонежский регион) / Изд. подгот. Н. А. Криничная. — Л., 1978; Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В. П. Зиновьева; коммент., науч. аппарат В. П. Зиновьева и др. — Новосибирск, 1987; *Новикова А., Пушкина С.* Русские народные песни Московской области. — М., 1986; Нерехтские частушки / Вступ. статья, сост., подгот. текстов и коммент. А. В. Кулагиной. — Нерехта, 1993., и мн. др.

[1] Сказки Куприянихи / Запись сказок, статья и коммент. А. М. Новиковой и И. А. Оссовецкого; Вступ. статья и общая ред. И. П. Плотникова. — Воронеж, 1937; *Павлова Г.* Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной: Сборник. — М., 1969; Сказки Дмитрия Асламова / Сост., предисл., коммент. Е. И. Шастиной; Подгот. текстов Е. И. Шастиной, Г. В. Афанасьевой. — Иркутск, 1991, и др.

[2] Исторические песни XIII–XVI веков / Изд. подготовили Б. Н. Путилов, Б. М. Добровольский. — М.; Л., 1960; Исторические песни XVII века / Изд. подготовили О. Б. Алексеева, Б. М. Добровольский и др. — М.; Л., 1966; Исторические песни XVIII века / Изд. подготовили О. Б. Алексеева, Л. И. Емельянов. — Л., 1971: Исторические песни XIX века / Изд. подготовили Л. В. Домановский, О. Б. Алексеева, Э. С. Литвин. — Л., 1973.

[3] Песни русских рабочих (XVIII — начало XX в.) / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. А. И. Нутрихина. — М.; Л., 1962; Песни каторги и ссылки. — М., 1930.

[4] Героическая поэзия гражданской войны в Сибири / Сост., вступит. статья и примеч. Л. Е. Элиасова. — Новосибирск, 1982; *Крупянская В. Ю., Минц С. И.* Материалы по истории песни Великой Отечественной войны. — М., 1953.

3.2. Основные подходы к изучению фольклора

В XX в. на протяжении нескольких десятилетий творческая мысль сковывалась идеологическим диктатом. Поощрялись упрощенно-социологические исследования. Для фольклористики признавались обязательными идеи теоретиков марксизма. В советской науке 30—50-х гг. господствовали догматические концепции. Появился термин "марксистская фольклористика", обозначивший направление, которое разрабатывало проблемы истории и теории фольклора с учетом трудов Маркса, Энгельса, Ленина, Луначарского и других марксистов. Его последователей интересовала связь фольклора с освободительным движением, выражение в народных произведениях классового рефлекса и т. п. Достижения отечественной и зарубежной "немарксистской" науки замалчивались, преуменьшались или отрицались. Подвергались критике выдающиеся ученые "домарксистского" периода (Ф. И. Буслаев, А. Н. Веселовский, В. Ф. Миллер и др.). В этих условиях был предпринят опыт создания общей истории русского фольклора[1] и истории русской фольклористики[2].

Для ряда фольклористов альтернативой вульгарно-социологического подхода стали методы формального исследования. В области изучения повествовательного фольклора получил развитие структурно-типологический анализ. Его представители занялись выявлением инвариантных моделей жанров, сюжетов, мотивов. Явления типологических отношений они рассматривали в синхронном плане (от греч. synchronos — "одновременный"), т.е. характеризовали состояние той или иной фольклорной системы за один период времени. Позже появилась структурно-семиотическая фольклористика, которая стремится установить общие закономерности построения фольклорных текстов как знаковых систем[3].

[1] Русское народное поэтическое творчество. — М.; Л.: Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. Т. I: Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII века. — 1953; Т. II, книга 1: Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII – первой половины XIX века. — 1955; Т. II, книга 2: Очерки по истории русского народного поэтического творчества второй половины XIX – начала XX века. — 1956; Очерки русского народно-поэтического творчества советской эпохи. — 1952.

[2] *Азадовский М. К.* История русской фольклористики: В 2-х т. — М., 1958 (т. 1); 1963 (т. 2).

[3] *Пропп В. Я.* Морфология сказки. — Л., 1928; *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. — М., 1974; *Пермяков Г. Л.* Основы структурной паремиологии. — М., 1988, и др.

С освобождением от догматизма наука постепенно стала возвращаться к полноценным историческим исследованиям. Получил развитие историко-типологический метод, который явления фольклорной типологии рассматривает в диахроническом плане (от греч. dia — "через, сквозь" и chronos — "время"), т. е. на разных этапах исторического развития фольклора, в его генезисе и эволюции. При этом фольклорные произведения изучаются в историческом и этнографическом контексте[1]. Такой принцип был последовательно проведен в ряде монографий: об обрядовом календарном и семейном фольклоре[2], сказках[3], несказочной прозе[4], былинах[5] и др.

Синхронный и диахронный подходы диалектически взаимосвязаны, ибо фольклор существует как в пространстве, так и во времени. Можно сказать, что в формальных исследованиях преобладает интерес к форме произведений, а в исторических — к их содержанию. Следует, однако, заметить, что форма и содержание неравноправны. "В фольклоре, — писал родоначальник структурализма В. Я. Пропп, — при единстве или спаянности содержания и формы первично содержание: оно создает себе свою форму, а не наоборот"[6]. Генеральной задачей фольклористики можно считать поиск универсальной теории, способной органически объединить направления формального и исторического типа. Это выражают и периодически возникающие в печати дискуссии: об историзме былин, о месте фольклористики в системе других наук и др.

Процессы истории фольклора исследует историческая поэтика, созданная как особое направление А. Н. Веселовским, а впоследствии разрабатывавшаяся В. М. Жирмунским, Е. М. Мелe-

[1] Выяснению роли и места историко-типологического метода посвящена монография Б. Н. Путилова "Методология сравнительно-исторического изучения фольклора" (Л., 1976).

[2] *Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XIX — начало XX в. — М., 1979; *Круглов Ю. Г.* Русские обрядовые песни: Учеб. пособие. — М., 1982.

[3] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1946.

[4] *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. — М., 1967; *Криничная Н. А.* Персонажи преданий: Становление и эволюция образа. — Л., 1988.

[5] *Азбелев С. Н.* Историзм былин и специфика фольклора. — Л., 1982; *Аникин В. П.* Былины: Метод выяснения исторической хронологии вариантов. — М., 1984.

[6] *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность: Избр. статьи / Сост., ред., предисл. и примеч. Б. Н. Путилова. — М., 1976. — С. 65.

тинским, В. М. Гацаком и другими исследователями[1]. В ее рамках рассматриваются поэтические роды, жанры, стилевые системы — как в целом, так и в своих конкретных проявлениях. Историческая поэтика исследует связи устного народного творчества с письменной литературой, музыкой, изобразительным искусством.

В последние годы отчетливо обозначилась тенденция комплексного изучения фольклора, языка, мифологии, этнографии и народного искусства как слагаемых единой духовной культуры народа. Здесь в области реконструкции славянского язычества и мифологии особенно продуктивна деятельность сотрудников Института славяноведения и балканистики Российской Академии наук (эту работу долгие годы возглавлял этнолингвист Н. И. Толстой)[2].

Любой метод предполагает опору на факты. В жизнь фольклористов вошла электронно-вычислительная и другая техника, что значительно повышает точность записей, упрощает механические операции по учету и систематизации материала, поиску необходимой информации."Современная фольклористика, — отмечал Н. И. Толстой, — продолжает пользоваться прежде всего синхронно-описательным методом, постоянно его теоретически и технически совершенствуя. <...> Наряду с ним широко применяется сравнительно-типологический метод и старый, испытанный и в то же время постоянно обновляемый и проверяемый на новом материале сравнительно-исторический метод. Этот метод был предложен и успешно применен более века тому назад замечательным русским ученым А. Н. Веселовским..."[3].

В самоопределении современной фольклористики как самостоятельной научной дисциплины значительными событиями стали первый словарный свод фольклористических терминов и понятий (на материале трех восточнославянских народов)[4], а также книга В. П. Аникина "Теория фольклора"[5].

[1] *Жирмунский В. М.* Избр. труды: Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. — Л., 1979; *Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. — М., 1986; *Гацак В. М.* Устная эпическая традиция во времени: Историческое исследование поэтики. — М., 1989, и другие труды.

[2] Важный результат этой работы — начало публикации пятитомного этнолингвистического словаря "Славянские древности" (Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти тт. / Под ред. Н. И. Толстого. — Т. 1: А–Г. — М., 1995. (Институт славяноведения и балканистики РАН), а также выход из печати энциклопедического словаря "Славянская мифология" (М., 1995).

[3] Живая старина. — 1994. — № 1. — С.3.

[4] Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии / Редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. — Минск, 1993.

[5] *Аникин В. П.* Теория фольклора: Курс лекций. — М., 1996.

Ныне разделами фольклористики являются: историография науки об устном народном творчестве, теория и история фольклора, организация и методика полевой работы, систематизация архивных фондов, текстология.

Существуют центры филологического изучения русского фольклора, со своими архивами и периодическими изданиями. Это Государственный республиканский центр русского фольклора в Москве (выпускающий журнал "Живая старина"), сектор русского народного творчества Института русской литературы (Пушкинского дома) Российской Академии наук в Санкт-Петербурге (ежегодник "Русский фольклор: Материалы и исследования"), кафедра фольклора Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова (сборники "Фольклор как искусство слова"), а также региональные и краевые фольклорные центры с их архивами и изданиями ("Сибирский фольклор", "Фольклор Урала", "Фольклор народов России" и др.).

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Соколов Ю. М. Историография фольклористики // Соколов Ю. М. Русский фольклор. — М., 1941. — С. 34–121.

Азадовский М. К. История русской фольклористики: В 2-х т. — М., 1958 (т. 1); 1963 (т. 2).

Базанов В. Русские революционные демократы и народознание. — Л., 1974.

Академические школы в русском литературоведении / Отв. ред. П. А. Николаев. — М., 1975.

Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. — Л., 1976.

Топорков А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века / Отв. ред. В. М. Гацак. — М., 1997.

Работы об отдельных фольклористах.

Разумова А. П. Из истории русской фольклористики: П. Н. Рыбников, П. С. Ефименко. — М.; Л., 1954.

Аникин В. П. Д. Н. Садовников и его сборник загадок // Загадки русского народа: Сб. загадок, вопросов, притч и задач / Сост. Д. Н. Садовников; Вступ. ст., ред. и примеч. В. П. Аникина. — М., 1959. — С. 3–30.

Горелов А. А. Кем был автор сборника "Древние российские стихотворения" // Русский фольклор: Материалы и исследования. — Т. 7. — М.; Л., 1962. — С. 293–312.

Баландин А. И. П. И. Якушкин: Из истории русской фольклористики. — М., 1969.

Соймонов А. Д. П.В.Киреевский и его собрание народных песен. — Л., 1971.

Новиков Н. В. Павел Васильевич Шейн: Книга о собирателе и издателе русского и белорусского фольклора. — Минск, 1972.

Кирдан Б. П. Собиратели народной поэзии: Из истории украинской фольклористики XIX в. — М., 1974.

Бараг Л. Г., Новиков Н. В. А. Н. Афанасьев и его собрание народных сказок // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах. — Т. 1. — М., 1984. — С. 377–431.

Баландин А. И. Мифологическая школа в русской фольклористике: Ф. И. Буслаев. — М., 1988.

Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. — СПб., 1992.

Иванова Т. Г. Русская фольклористика начала XX века в биографических очерках: Е. В. Аничков, А. В. Марков, Б. М. и Ю. М. Соколовы, А. Д. Григорьев, В. Н. Андерсон, Д. К. Зеленин, Н. Е. Ончуков, О. Э. Озаровская. — СПб., 1993.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Каким было отношение к фольклору в преднаучный период?
2. Расскажите об академических школах в русской фольклористике XIX — начала XX в.
3. Кому принадлежит идея исторической поэтики и что исследует это научное направление?

ЗАДАНИЯ

1. Познакомьтесь с фольклорными собраниями: "Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым", "Онежские былины, собранные А. Ф. Гильфердингом", "Песни, собранные П. В. Киреевским", "Народные русские сказки" А. Н. Афанасьева, "Сказки и песни Белозерского края" Б. М. и Ю. М. Соколовых, "Пословицы русского народа" В. И. Даля, "Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым" — и, по возможности, с другими научными изданиями русского фольклора.
2. Подготовьте сообщение о ком-либо из выдающихся фольклористов (Ф. И. Буслаеве, П. В. Киреевском, А. Н. Афанасьеве, В. И. Дале, А. Н. Веселовском или др.).

РАННЕТРАДИЦИОННЫЙ ФОЛЬКЛОР

Основы художественной образности устного народного творчества сложились в доисторический период, когда одновременно с языком (человеческой речью) появился раннетрадиционный фольклор.

Раннетрадиционный фольклор — это совокупность древних родов и видов фольклора, архаичная система, предшествовавшая образованию собственно художественного творчества народа.

Вопрос о ранних стадиях развития фольклора не может рассматриваться на материале только одного народа. Необходимо учитывать древнее родство близких народов (например, славян), а также универсальные, типологические законы развития общества и культуры, которые действовали повсеместно.

Исследователи раннетрадиционного фольклора обращаются к данным истории и языка. Они проводят наблюдения над жизнью и культурой этносов, задержавшихся в своем развитии, а также над пережитками первобытной культуры в фольклоре цивилизованных народов. Такой подход называется ретроспективным.

1. УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ РАННЕТРАДИЦИОННОГО УСТНОГО ТВОРЧЕСТВА КАК ИСТОЧНИКА РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

1.1. Этнические корни русских

Вопрос об этногенезе один из самых сложных. По данным лингвистики начальная точка отсчета славянской истории — середина II тысячелетия до н. э. Известно, что в I–II вв. н. э. предки славян размещались в бассейне реки Вислы и на побережье Балтийского моря. Они назывались венедами и жили в окружении балтских и финских племен. В VI в. венеды уже занимали огромную территорию от Вислы до Дуная. Тогда же началось великое расселение славян, их разделение на три ветви: южную (склавины), западную (венеды) и восточную (анты). К VII в. оно завершилось.

Анты были предками современных русских, украинцев и белорусов. Они расселились в центральной части бассейна реки Дунай. Вот как об этом сказано в "Повести временных лет": "По мнозѣхъ же времянѣх сѣли суть словѣни по Дунаеви, гдѣ

есть ныне Угорьска земля и Болгарьска"[1]. Дунайский период оставил заметный след в фольклоре восточных славян[2].

В середине VI в. на территорию Северного Причерноморья, в Подунавье и на Балканы вторглись многочисленные кочевые племена — авары. Анты постепенно мигрировали от берегов Дуная через Карпаты в бассейн Днепра и на его обширные притоки: реки Рось, Припять, Сож, Сулу, Сейм, Десну. Они расселились по Среднерусской возвышенности. Сначала здесь образовался догосударственный союз племенных объединений (в него входили поляне, северяне, древляне, родимичи, вятичи, дреговичи, полочане, кривичи, словене, волыняне, тиверцы, уличи и др.). В IX в. сложилось государство Русь со столицей в Киеве. Его жители стали называться русами (русичами, росами).

Первые письменные сведения о восточных славянах встречаются у византийских авторов (с VI в.) и арабских путешественников (VIII–IX вв.). Свидетельства собственной, древнерусской письменности начинаются с памятников XI в. Летописцы пересказывали исторические предания о прошлом своего народа, воспроизводя при этом типично фольклорные художественные приемы[3].

В течение ряда веков русичи осуществляли непрерывные перемещения, особенно активно — на северо-восток, где смешивались с племенами финно-угров, нередко ассимилируя их. "...Так или иначе ассимилируясь, финно-угры оставили в наследство славянским поселенцам отдельные антропологические черты, огромную топонимическую номенклатуру в названиях рек, озер, селений и местностей, а также черты своих языческих верований"[4]. Со временем в центре северо-восточных земель возникла новая столица восточнославянского государства — Москва.

В XIII в., после нашествия Золотой Орды, началось разделение древнерусской народности на русских, украинцев и белорусов. "Русские начали складываться в единое этническое целое на обломках растерзанной полчищами Батыя Древней Руси"[5]. К XV в. завершилось образование трех восточнославянских языков, сложившихся на основе древнерусского языка. Таким образом, исторические корни русского языка и устного народного поэтического творчества связаны с периодом древнего восточнославянского единства. В равной мере это относится к украинцам и белорусам.

[1] Повесть временных лет // Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI – начало XII века / Вступ. ст. Д. С. Лихачева; Сост. и общая ред. Д. С. Лихачева и Л. А. Дмитриева. — М., 1978. — С. 24.

[2] См. статью Д. А. Мачинского "'Дунай' русского фольклора на фоне восточнославянской истории и мифологии" (Литература к теме; Хрестоматия исследований).

[3] См., напр., в Хрестоматии предание об основании Киева.

[4] Русские. — М., 1997. — С. 14–15.

[5] Там же. — С. 7.

Три братских народа продолжали жить одним государством, активно общались друг с другом. В их устной поэзии выработалась близкая образная система, общий художественный стиль. Все это — духовное наследие от времен Руси.

К примеру, рассказывает волшебную сказку русский ли, украинский или белорусский сказочник, в ней Баба Яга обязательно скажет: *"Фу-фу-фу. русским духом пахнет!"* А герой сказки, брошенный старшими братьями в подземном царстве, всегда будет стремиться именно *на Русь*: *"Не хочу я от тебя ни злата, ни серебра, а вынеси меня на Русь!"* Упоминается в сказках и *Червоное море* (то есть "прекрасное, красивое") — это древнерусское название Черного моря, которое другие народы называли еще Русским.

Восточнославянские сказки, песни, обряды запечатлели общую этническую историю трех народов, а также их славянскую духовность, ментальность.

Восточные славяне имеют общность во всех сферах жизни, но наряду с этим существуют значительные отличия. Они проявляются и в фольклоре. В этом отражается реальное многообразие живой народной традиции, "художественная капризность" *русского духа.*

1.2. Древнерусское язычество

Язычество — народная религия ("язык" — народ). Это религия природы, такая же древняя, как и само человечество. Вместе с человечеством язычество исторически развивалось.

Одна из ранних периодизаций славянского язычества (относящаяся к XII в.) выделяет в нем четыре стадии:

1. Культ упырей (вампиров) и берегинь — враждебных и благожелательных духов первобытных охотников.
2. Культ Рода и рожаниц — земледельческих небесных божеств.
3. Культ Перуна — бога грозы, молнии и грома, в дальнейшем — бога войны, покровителя воинов и князей.
4. Оскудение языческих культов после принятия христианства[1].

[1] *Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. — М., 1987. — С. 755.

В поздней поэтической системе фольклора отразились архаичные формы сознания: фетишизм (от фр. fetiche — "амулет") — поклонение неодушевленным предметам; анимизм (от лат. anima — "душа") — вера в существование духов, в одушевленность живой и неживой природы; тотемизм (от англ. totem из языка индейцев, означающее "его род") — вера в сверхъестественную связь и кровную близость людей с животным или растением-первопредком.

Фольклор первобытного общества характеризовало восприятие причинно-следственных отношений в форме их тождества, а также нерасчлененность пространства и времени.

Древнее представление о совмещенности времени и пространства обнаруживается в волшебной сказке. В ней пространство состоит из предметов, а время определяется перемещением этих предметов. По этому поводу В. В. Колесов писал: "Вспомним, что герой волшебной сказки должен ходить по белу свету в поисках невесты, пропавшей сразу же после свадьбы. Обычно ее похищает какая-то темная сила (ночь), или она сама по каким-то причинам надевает "самосветное платье" и исчезает с глаз. Белый свет — это в пиру похмелье: рассвет перед началом блужданий <...> Первоначально это слитое воедино представление о времени и пространстве, но затем в сознании происходит выделение пространства в качестве самостоятельной сущности и закрепление как определенной формы бытия. Поэтому *белый свет* нашей сказки — не случайное соединение двух слов; потаенный смысл сочетания в том и заключается, что исходная временная характеристика (рассвет после тьмы) развертывается в пространственную (путь героя)"[1].

Мышление древних было образным. Французский психолог Л. Леви-Брюль писал: "Член племени, тотема, клана чувствует свое мистическое единство со своей социальной группой, свое мистическое единство с животным или растительным видом, который является его тотемом, свое мистическое единство с душой сна, свое мистическое единство с лесной душой и т. д."[2]. Это свойство он назвал законом партиципации (от лат. participatio — "сопричастие"). Партиципация — естественный основной закон древних, благодаря которому мир представлялся им единым целым. К этому закону восходят некоторые поэтические особенности позднего фольклора (например, способность персонажей изменять свой облик).

[1] *Колесов В. В.* Мир человека в слове Древней Руси. — Л., 1986. — С. 221–222.
[2] *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление / Пер. с фр. — М., 1930. — С. 57.

Около полутора столетий Русь была государством с языческой системой. Язычество Руси представляло собой обожествление природы земледельцами. Центральным божеством было солнце (Хорс, Даждьбог, Род, Ярило и проч.). Наряду с солнцем поклонялись земному огню. Как все земледельческие народы, славяне поклонялись воде: важнейшие обряды происходили у реки, с которой были связаны русалки-берегини и священное дерево береза; до сих пор сохраняется повсеместная вера в чудесные источники. Они также поклонялись *матери — сырой земле*, которую олицетворяла богиня плодородия Макошь.

В русском фольклоре сохранились следы языческого обожествления разных растений (березы, дуба, сосны, рябины, липы, хмеля, злаков и проч.), а также культов животных, птиц, рыб (медведь, тур, лось, конь, волк, заяц, корова, козел, баран, собака, орел, кукушка, утка, петух, курица, щука и др.).

Особенно почитаем был культ умерших предков. Язычники верили в бессмертие души. В похоронных плачах и причитаниях сохранилось представление о том, что покойный слышит обращенные к нему слова. Умершие становились духами-покровителями человека в его доме, в поле, в саду, в лесу, на воде. Эти духи обычно представлялись в виде стариков, "дедов". Сложилась так называемая "низшая мифология": вера в лешего, водяного, полевика, домового, банника, гуменника, овинника и проч. С поклонением предкам связан культ домашнего очага, почитание Рода и рожаниц. Существовала традиция общественного поминовения предков (*родителей*) в специальные дни. В начале поминок звучали похоронные мотивы, в конце они сменялись безудержным весельем: считалось, что покойники радуются и веселятся вместе с живыми. Главные поминальные дни — Радуница и Троица, а также Дмитриев день — были приурочены к весеннему возрождению и осеннему умиранию природы.

За несколько лет до принятия христианства (около 980 г.) князь Владимир Святославович попытался произвести языческую реформу, придать язычеству статус государственной религии. В Киеве он установил идолы языческих божеств (Перуна, Хорса-Даждьбога, Стрибога, Симаргла и Макоши), которым приносились жертвы. Идолы Перуна и Велеса были установлены также и в Новгороде. Очевидно, это были божества, близкие князю и его дружине[1].

Раннетрадиционный фольклор был слит с практической жизнью и мифологией родоплеменного общества. Во времена Руси

[1] Культы Перуна, Велеса и некоторые другие были известны балтским народам.

и позже народные обряды и их поэзия сохраняли имена языческих персонажей: Коляда, Овсень, Масленица, Лада (Лад, Ладо), Весна, Русалка, Ярило, Купала, Марена, Кострома и др.

У многих народов существовали мифологические образы культурных героев, связанные с охотой, открытием огня, металла, полезных растений, с созданием орудий труда. В русских былинах и сказках сохранились мифологические по происхождению образы охотника, пахаря, кузнеца. Волшебная сказка знает чудесных искусниц, способных одним зерном накормить весь белый свет, из одной нитки напрясть полотна на весь мир...

В синкретичном фольклоре древних смысловое значение слов играло второстепенную роль. Поэтические произведения не имели сколько-нибудь твердого текста, более устойчивы были ритм и мелодия. Мифологическое содержание передавалось самим действием, обряд выступал как инсценировка мифа. Мифы в их словесном выражении возникали как комментарий к обряду.

В славянской культуре реконструируется так называемый "основной миф": о поединке бога грозы (Перуна) с его змеевидным противником (Велесом). Бог-воин освобождает женщину (мать, сестру, невесту), обреченную на гибель и находящуюся во власти змея. Этот сюжет присутствует в большинстве волшебных сказок, в былинах и проч., его отголоски сохраняются в обрядах. Реконструируется также генеалогический миф о происхождении древнерусских князей от царя-солнца Даждьбога (былинный князь Владимир именуется *Красное солнышко*). Один из наиболее древних — близнечный миф (о божественных братьях-близнецах). В целом система славянской мифологии еще не восстановлена.

С мифологией были связаны инициации (от лат. initiatio — "совершение таинств, посвящение") — обряды родового общества, обеспечивающие посвящение, переход его членов в новую половозрастную группу (поэтому их также называют посвятительными, переходными). Важнейшей женской инициацией было посвящение девушек в матери рода, мужской — посвящение юношей в охотники (позже — в воины). Фольклорно-этнографический материал восточных славян содержит многочисленные следы этих инициаций.

Свидетельства о древнерусских обрядах и обрядовых песнях приводят летописи.

"Зде нечто скажем о богах русских, не яко достойни суть воспоминания, но да увидим, каковою слепотою тогда диавол помрачил бяше человеки и в таковое безумие приведе, яко нетокмо не знаху истинного Бога, но еще приведе их в се, яко и худым и бездушным вещем и стихиям богоподобную честь воздаваху. Во-первых, П е р к у н о с, си есть Перун... Вторый, В о л о с, бог скотий... Третий, П о з в и з д... Четвертый, Л а д о, си есть Pluton, бог пекельный; сего верили быти богом женитвы, веселия, утешения и всякого благополучия, якоже Еллины Бахуса; сему жертвы приношаху, хотящии женитися, дабы его помощию брак добрый и любовный был.Сего Ладона беса по некаких странах и доныне на крестинах и на брацех величают, поюще свои некия песни и руками о руки или о стол плещуще: "Ладо, Ладо", — переплетающе песни своя многажды поминают. Пятый, К у п а л о, якоже мню, бяше бог обилия, якоже у Еллин Церес, ему же безумныи за обилие благодарение приношаху в то время, егда имяше настати жатва. Сему Купалу бесу еще и доныне по некоих странах безумныи память совершают, наченше июня 23 дня, в навечерие Рождества Иоанна Предтечи, даже до жатвы и далей сицевым образом: с вечера собираются простая чадь обоего полу и соплетают себе венцы из ядомого зелия, или корения, и препоясавшеся былием, возгнетают огонь, инде же поставляют зеленую ветвь и емшеся за руце около обращаются окрест оного огня, поюще своя песни, переплетающе Купалом; потом през оный огонь прескакуют, оному бесу жертву себе приносяще. Шестый, К о л я д а, ему же празник прескверный бяше декаврия 24; ради сего и ныне, аще и благодать Рождеством Христовым осия нас и идолы погибоша, но единаче диавол еще и доселе в безумных память свою удержа: сему бесу в память простая чадь сходятся в навечерие Рождества Христова, а поют песни некие, в нихже аще о Рождестве Христовом поминают, но болие Коляду беса величают".

"Густынская летопись", статья "О идолах русских"
(по списку 1670 г.)[1].

Народные верования сохранялись в суеверных приметах, поверьях, гаданиях и колдовстве.

Хранителем мифологии было влиятельное сословие жрецов-волхвов. Это были служители языческих культов, люди, хранившие в памяти священные знания, передававшиеся из поколения в поколение. Их также можно назвать первыми поэтами, хотя слово тогда еще не осознавалось только как поэтическое. Его называли *вещим* (пророческим, передающим знания).

Вот какой образ вещего Бояна ("баять" — говорить) донес до нас автор "Слова о полку Игореве": "Боянъ бо вѣщий, аще кому хотяше пѣснь творити, то растѣкашется мыслию по древу, сѣрым вълкомъ по

[1] Цит. по: Русский фольклор: Хрестоматия для высших пед. учеб. заведений / Сост. Н. П. Андреев. — М ; Л., 1938. — С. 63.

земли, шизымъ орломъ подъ облакы, помняшеть бо, *рече*, пръвыхъ временъ усобиць. Тогда пущашеть 10 соколовь на стадо лебедѣй, которыи дотечаше, та преди пѣснь пояше старому *Ярославу*, храброму Мстиславу, иже зарѣза Редедю предъ пълкы касожьскыми, красному Романови Святъславличю. Боянъ же, братие, не 10 соколовь на стадо лебедѣй пущаше, нъ своя вѣщиа пръсты на живая струны въскладаше, они же сами княземъ славу рокотаху"[1].

Со времени принятия на Руси христианства (988 г.) в церковном уставе были отмечены преступления, караемые сожжением на костре. Среди них — чародеяние и волхвование. В 1227 г. в Новгороде сожгли четырех волхвов. Колдунов сжигали и при Иване Грозном, и позже.

Например, в грамоте царя Федора Алексеевича об учреждении Славяно-греко-латинской академии, относящейся к 1682—1685 гг., было сказано: "Сему от нас государя устроенному училищу быти общему и... в нем всякии от церкви благословенные науки да будут. А от церкви возбраняемых наук, наипаче же мягии естественной, и иным таким не учити и учителей таковых не имети. Аще же таковые учителя где обрящутся и они со учениками яко чародеи без всякого милосердия да сожгутся"[2].

Колдуны и ведьмы стали наследниками древних языческих жрецов. Колдунам приписывали способность насылать порчу (болезнь), приносить засуху, эпидемию и другие беды. Вместе с тем в ответственные моменты жизни крестьяне использовали способность колдуна бороться с нечистой силой. К ведьмам обращались с просьбой *присушить* или *отсушить* девушку, парня, мужа, жену. От болезней помогали знахарки, которые использовали заговоры и целебные травы. В отличие от ведьм, знахарки подчеркивали свою связь с христианством.

Мировые религии, и в их числе христианство, выросли из язычества[3]. Поэтому справедливо утверждение Б. А. Рыбакова, писавшего, что для Руси "перемена веры расценивалась внутренне не как смена убеждений, а как перемена формы обрядности и замена имен божеств"[4].

[1] Слово о полку Игореве // Памятники литературы Древней Руси: XII век / Вступ. ст. Д. С. Лихачева; Сост. и общая ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. — М., 1980. — С. 372.

[2] *Новиков Н. И.* Древняя российская Вивлиофика. — М., 1788. — Ч. VI. — С. 408.

[3] См.: *Фрэзер Д. Д.* Фольклор в Ветхом завете. — 2-е изд., испр. / Пер. с англ. — М., 1986.

[4] *Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. — М., 1987. — С. 774.

Принятие христианства произошло не сразу. Известно, например, что постамент идолов языческих божеств, установленных князем Владимиром в центре Киева, был вымощен фресками христианского храма. Построенный, вероятно, великой княгиней Ольгой, этот храм был разрушен до 980 г.

Христианство также проявляло нетерпимость по отношению к язычеству, но все же пошло на вынужденный компромисс. Образовалось двоеверие (или бытовое православие): объединение христианских праздников и святых с прежними, языческими праздниками и божествами. Пророк Илья стал восприниматься как громовник, св. Георгий как змееборец, св. Власий как покровитель скота, св. Николай как чудотворец, помощник на водах и проч.

Произошло слияние церковного и народного календаря. Метеорологические и аграрные приметы народ соединил с именами более 400 святых, мучеников, духовных лиц.

Нередко святые получали народные прозвища. Например: Федора—замочи хвосты (11 сентября[1], начало осени), Арина—журавлиный лет (18 сентября, отлет журавлей), Параскева-грязниха (14 октября, грязь на дорогах), Екатерина-санница (24 ноября, устанавливается санный путь), Тимофей-полузимник (22 января, прошло ползимы), Василий-капельник (28 февраля, первая оттепель), Герасим-грачевник (4 марта, прилет грачей), Марья — зажги снега, заиграй овражки (1 апреля, таяние снега), Ирина-рассадница (16 апреля, засеивание капустной рассады), Лукерья-комарница (13 мая, появление комаров), Сидор-огуречник (14 мая, засеивание огуречной рассады), Елена—длинные льны (21 мая, сеяние льна), Мефодий-перепелятник (20 июня, ловля перепелов), Андрей-наливы (4 июля, растительная природа наполняется соками жизни), Прокл—великие росы (12 июля, начинаются обильные росы), Авдотья-малиновка (4 августа, поспевает малина). Августовские Спасы — праздники христианского календаря, связанные с представлениями о Христе-Спасителе — в народном календаре превратились в медовый Спас (1 августа, вынимали соты), яблочный Спас (6 августа, начало сбора яблок) и хлебный Спас (16 августа, период дожинок).

Православный культ святых постепенно вытеснил поклонение языческим божествам. В деревенских захоронениях рубежа XII—XIII вв. стали появляться массовые христианские символы (крестики, нательные иконки). Это означало, что духовный мир русского человека обрел новые ориентиры. "Со времен Киевс-

[1] Все календарные даты даются по старому стилю.

кой Руси, принятия христианства, русская народная идея принимает по преимуществу конфессиональный характер, получивший свое выражение в идеале Святой Руси"[1].

2. НЕКОТОРЫЕ ЖАНРЫ РАННЕТРАДИЦИОННОГО ФОЛЬКЛОРА (ТРУДОВЫЕ ПЕСНИ, ГАДАНИЯ, ЗАГОВОРЫ)

Реконструкция системы раннетрадиционного фольклора восточных славян, даже в самом общем виде, — дело будущего. В настоящее время наука располагает скудными фактами.

Развитие фольклора происходило как наслоение новой художественной традиции на старую систему. Отголоски древнего фольклора, более или менее выраженные, сохранились в поздние времена, дошли до наших дней. Они проявляются во многих жанрах классического фольклора: сказках, былинах, балладах, обрядовой поэзии, пословицах, загадках и проч.

В этой главе мы рассмотрим трудовые песни, гадания и заговоры — в том виде, какими они были уже в позднее время.

2.1. Трудовые песни

В происхождении и развитии фольклора огромную роль играла трудовая деятельность.

Во время трудовых процессов, требовавших постоянных ритмических усилий, уже в глубокой древности зародились трудовые песни. Они известны у всех народов и исполнялись при подымании тяжестей, забивании свай, вспахивании поля, водочерпании, ручном помоле зерна, выделке льна, во время гребли и проч. Такие песни могли исполняться при одиночной работе, но они особенно были важны при работе совместной. Песни содержали команды к одновременному действию. Их основным элементом был ритм, организовывавший процесс труда. Немецкий исследователь К.Бюхер писал: "...Мы приходим к выводу, что на низших ступенях своего развития работа, музыка и поэзия представляли собой нечто единое, но что основным элементом этого триединства была работа, между тем как остальные составные части имели только второстепенное значение. То, что их соединяло, был общий присущий им всем ритм, который являлся сущностью как древней музыки, так и древней поэзии..."

[1] Русские. — М., 1997. — С. 647.

В русском фольклоре сохранились и дошли до нашего времени отголоски древних трудовых песен, не утратившие своих производственных функций. Это так называемые "дубинушки" — припевы в бурлацких песнях, исполнявшихся на Каме, Дону и в особенности на Волге. Их пели бурлаки, носильщики, лодочники, грузчики. В зависимости от вида труда, его ритма, создавался ритмический рисунок припева (образцы текстов приведены в Хрестоматии).

Бюхер отмечал: "Большинство песен этой группы носят следы чрезвычайно древнего происхождения; наиболее древние из них приводят нас даже к тем простейшим звукам природы, из которых, по всеми принятой гипотезе, произошла человеческая речь". В числе таких "простейших звуков" он назвал *айда, да!* волжских бурлаков. И далее: "Все это восклицания, всегда и повсеместно вырывающиеся из сдавленной груди во время быстрой тяжелой и напряженной работы, они вырываются бессмысленно, непроизвольно, и все же приносят облегчение. Вместе с тем они являются знаком для соединения многих отдельных слабых сил в единую гигантскую мощь, поэтому они повторяются, хотя и в самых разнообразных вариациях, в виде припева в большинстве песен этой группы: в виде djahoe яванцев, mahaha hoho, mahaha ngo! индусских и oi gawa! японских носильщиков паланкинов, в веселом hi ho рр! работников, вколачивающих сваи, в huro joley гельголандцев, в pisombo! далматов, в быстром gichong, gichong японских гребцов и в тяжелом стоне *эй, ухнем*, вырывающемся из глубины души русских бурлаков. Многие из этих восклицаний передавались веками от поколения к поколению..."[1].

Припев, собственно и являющийся древнерусской трудовой песней, возник при коллективных работах по валке деревьев, когда расчищались участки от леса для земледелия. *"Дубинушка"* — дерево, дуб[2]; *"идет-идет"* — падает, валится. На постоянную значимость этой работы указывает древнерусское название января: *сечень* (одно из толкований: "время вырубки леса").

Подбирая артель бурлаков, хозяин особое значение придавал запевале, который исполнял, а точнее — импровизировал куплеты бурлацкой песни; ее припев подхватывал хор. Припев был сигналом к одновременному напряжению всех сил. Слова куплета должны были подстрекнуть товарищей к работе (насмешкой, бранью или ссылкой на мнение зрителей); они содержали

[1] *Бюхер К.* Работа и ритм / Пер. с нем. — М., 1923. — С. соотв.: 264; 171–172.

[2] В древности словом "дуб" называли всякое дерево. В современном языке сохранилось "дубина, дубинка" — часть ствола любого дерева.

размышления о самой работе, об орудиях труда, передавали радость или недовольство, могли содержать жалобы на тягость работы и на малое вознаграждение.

В середине XIX в. труд бурлаков ушел в прошлое. "Дубинушки" были использованы в профессиональном искусстве (литературе, музыке, живописи). Они воспринимались как символ тяжелого труда угнетенного народа.

2.2. Гадания. Заговоры

Приметы, гадания, колдовство, заговоры известны у всех народов. В их основе лежит мифическое восприятие мира, придававшее окружающему особый, сокровенный смысл. В древности они были основаны на образном, метафорическом мышлении, уподоблении по аналогиям. Поразительна живучесть этих явлений: суеверия и колдовство, особенно в модернизированном обличье, существуют и в наши дни.

Гадание — средство распознания будущего. Гадающий не пытается влиять на естественный ход событий, а лишь стремится проникнуть в скрытые тайны. Чтобы распознать будущее, следовало обратиться к *нечистой силе*, поэтому гадание осознавалось как грешное и опасное занятие (к примеру, гадающие снимали с себя кресты). Для гаданий избирались места, где, по представлению народа, можно было вступить в контакт с обитателями "иного мира" (перекресток, баня, кладбище и проч.), а также такое время суток, в которое этот контакт был наиболее вероятен (вечер, полночь, до первых петухов). Тем не менее в гадания проникли и христианские образы.

Например, на Введеньев день (21 ноября) девушки, ложась спать, загадывали сон:

Пресвятая Богородица,
Приведи в тот храм,
Где венчаться нам![1]

Гадая, люди стремились получить ответ на тот или иной важный для них вопрос: о здоровье, об урожае и приплоде скота, о судьбе ушедшего на войну... Наиболее многочисленны были гадания девушек о предстоящем замужестве.

В основе гаданий лежал прием истолкования "знаков": звуков; случайно услышанных слов; отражений в воде; очертаний

[1] Тексты гаданий и заговоров взяты из Хрестоматии.

вылитого в воду растопленного воска, олова или же яичного белка; поведения животных; брошенных предметов (венка, валенка) — и проч. Для получения этих "знаков" предпринимались действия, в которых использовались предметы, животные, растения. Иногда действия сопровождались словесными формулами:

Полю́, полю́ снежок[1], *там мой женишок.*
Где собачка взлает, там он пребывает.

Существовал обычай прикреплять гадания к календарным дням: Масленице, Юрьеву дню, Пасхе, Троице, на Ивана Купалу и особенно — к зимним святкам.

Наиболее развитыми в художественном отношении были святочные подблюдные гадания — коллективные гадания о будущем. В них первостепенную роль играла символика специальных подблюдных песен.

Название "подблюдные" произошло от типа гаданий. Собравшись в какой-либо избе, участники (чаще всего девушки) брали блюдо (чашу), клали в него, снимая с себя, кольца или другие мелкие предметы, наливали в блюдо воду и покрывали платком. (Известна также разновидность этого обряда без воды.) Хором исполнялись песни — поэтические предсказания, а кто-либо, не глядя, вынимал из блюда положенные туда предметы. Сначала воздавали честь хлебу и лишь затем пели другие песни. Они могли предвещать богатство, свадьбу, продолжение девичества, несчастье, смерть. Чью вещь вынимали, к тому и относилось предсказание. Число песен зависело от числа гадающих.

Основными поэтическими символами были универсальные образы *хлеба, золота, дома, дороги, дерева.* В песнях, предрекающих урожай и богатство, наиболее характерным был образ *хлеба* и связанных с ним *зерна, снопов, квашни, дежи.* Богатство символизировали также образы *щуки, медведя, мыши.* Несчастье или смерть предрекали *карканье вороны, поминальный блин, белое полотно, гроб.* Замужество — *кот с кошуркой,* а также символы свадебных песен и обрядов, часто парные: *соболь с куницей, береза с дубом, два голубочка; венчальное кольцо.* Песенные предсказания имели постоянный, традиционный смысл, но в отдельных случаях в их истолковании допускалось варьирование.

Для композиции подблюдных песен характерны заключительные формулы-закрепки, исполнявшиеся после каждой песни:

[1] "Полоть снег" — подбрасывать (от глагола "палать" — подбрасывать, трясти).

Кому вынется, тому сбудется,
Тому сбудется, не минуется;
Кому спели,
Тому добро!
А кому-то эта песня достанется,
Тому сбудется-вспамятуется.

Нередко после каждого двустишия повторялся рефрен: *"Слава!", "Слава, ладо мое!", "Ладо ладу", "Диво ули ляду!"* и др. Рефрены (содержащие обращение к славянскому богу любви Ладу), а также напевы подблюдных песен обнаруживают их связь с песнями весенне-летнего календаря.

Разновидностью подблюдных песен были, по народной терминологии, *и́лии*: каждая песня начиналась со специального запева, обращенного к Илье-пророку, которого народ соединил с древним небесным божеством — громовником (возможно, Перуном):

Как сегодня у нас страшные вечера, И́лия!
Страшные вечера да васильевские, И́лия!
Поют песни первоначальные, И́лия!

Призыв этого божества мог выражаться только в рефрене: *"И́лею, и́лею!"*

Святочные гадания описаны в русской литературе ("Светлана" В. А. Жуковского,"Евгений Онегин" А. С. Пушкина, "Война и мир" Л. Н. Толстого).

Заговор (или заклинание) — произведение магического характера, произносимое с целью воздействия на окружающий мир, его явления и объекты, чтобы получить желаемый результат. Заговоры — составная часть колдовства. Произнесение заговора часто сопровождалось действиями с водой, огнем, различными предметами и проч., а также крестным знамением. Произнося лечебные заговоры (например, в бане), больному давали настои целебных трав, сплевывали, применяли массаж, элементы гипноза.

Самые древние заговоры были короткими, поясняющими магические действия. Колдовство и вообще могло не сопровождаться словом, а состоять только из одних действий (см. Хрестоматию). Ритуальность исполнения заговоров требовала определенного времени и места (на утренней или вечерней заре, в полночь, в Великий Четверг; у реки, у куриного насеста, в печи и проч.).

Мифологи видели в заговорах древние мифы-молитвы, обращенные к языческим божествам. И в наше время заговоры рассматривают как источник реконструкции мифопоэтического мира. С мифами их сближает отождествление природного и человеческого, обращение к мифологическим персонажам (природным стихиям, космическим объектам, мифическим существам). Заговоры испытали значительное влияние христианства: как обряда (крестное знамение, молитва), так и книжности (например, часто упоминаются христианские святые).

Важный признак заговора — вера в магическую силу слова. Это отразили его народные названия: *заговор, наговор, шептание, слово, молитва*. Нехитрыми заговорами от ушиба, пореза, чирья и т. п. владел каждый человек. Однако еще А. Н. Афанасьев подчеркивал, что заговоры — это "предмет тайного ведения знахарей, колдунов, лекарек и ворожеек. <...> Они непригодны для забавы и, как памятники вещего, чародейного слова, вмещают в себе страшную силу, которую не следует пытать без крайней нужды; иначе наживешь беду"[1].

Заговоры передавались от старшего к младшему, чаще по родственникам. Существовало убеждение в том, что колдуны должны перед смертью обязательно избавиться от своих знаний и что они могли это сделать обманом (для этого им достаточно было притронуться к другому человеку).

Верили также, что текст заговора изменять нельзя, иначе ослабнет его сила. Поэтому, не надеясь на память, заговоры заносили в тетрадки. Сложилась даже письменная форма их бытования. Однако, несмотря на это, заговоры, как всякое фольклорное явление, были подвержены вариативности. В конце заговора исполнитель мог произнести слова, "нейтрализующие" возможные ошибки:

Будьте мои слова и наговоры,
Некоторые недоговоры,
Исполны́м-полна́ крепки́-лепки́... И т. д.

Разрушить или ослабить силу заговора мог только другой заговор. В поздней традиции заговор не всегда требовалось произносить: достаточно было записать его на бумагу и носить в ладанке на груди (например, "Сон Свет-Богородицы" — дорожный оберег путников, путешественников).

[1] *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. — Т. 1. — М., 1994. — С. 44.

Заговоры были универсальны в бытовом применении: хозяйственные (земледельцев, пастухов, охотников, на удачную торговлю...); лечебные; любовные (их называли *присушки* или *отсушки*); социально-бытовые (*на царские очи, как отпереться от пытки, на суд идучи, от пули на войне...*). Наиболее многочисленны лечебные заговоры. Направленность заговоров, как и всякого колдовства, могла быть не только доброй, но и злой, что выражалось в стремлении нанести кому-то урон, наслать порчу. Поэтому различали "белые" и "черные" заговоры.

Персонажи заговоров очень многообразны. Это олицетворенные носители зла: *двенадцать сестер — двенадцать дочерей Иродовых, тоска, сухота, бес Салчак, худое, Грыз Грызец, звих, гром гремучий*... С другой стороны, многочисленные помощники, которые осуществляют просьбы или приказания: *Божья Матерь (Мати Пресвятая Богородица), Святой Спаситель (Иисус Христос, Господь), Егорий Храбрый, батюшка святой отче Симон, красно солнышко, светлый месяц, звезды частые, утренняя зорюшка, ветры буйные, вихорь, огонь, огненный змей, батюшка черный дым, водичка-матушка, матушка змея-шкуропея*...

В художественной системе заговоров необходимо отметить богатство эпитетов. Большую роль в них играет прием сравнения. Например:

Как ты, водичка-матушка,
Убегаешь, не жалеешь
Ни бережко́в, ни камешко́в,
Так и мне не жалеть.

В то же время существуют заговоры и без этого приема, что говорит о многообразии их форм. Г. А. Барташевич называет заговоры-обращения, заговоры-просьбы, заговоры-формулы пожелания, заговоры-молитвы, эпические заговоры с развитым центральным образом, заговоры типа абракадабр, заговоры-диалоги, заговоры-лечебные советы, — и это еще не все типы[1].

В эпических заговорах с развитым центральным образом были постоянные элементы композиции: зачин (молитвенное вступление), эпическая часть (описание обрядовых действий, действительных или символических), выражение пожелания, закрепка-концовка. Обычно действие происходит *на море-Окияне, на острове Буяне*, посреди которого стоит *медный столб от земли до неба*, или лежит *бел Алатырь камень*. Действие также может разворачиваться *в горах, в чистом поле*.

[1] *Барташевич Г. А.* Заговоры // Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. — Минск, 1993. — С. 78.

Построение заговора представляет собой последовательное сочетание формул. Фольклорная формула — устойчивая словесная конструкция, как правило, ритмически упорядоченная и имеющая характер законченного суждения. Формула повторяется в разных произведениях жанра (многие жанры фольклора выработали свои формулы).

В заговорах наиболее употребительны были начальные формулы (молитвенные вступления) и заключительные (закрепки), которые могли завершаться "зааминиванием". Например:

Во имя Отца, и Сына, и Святого Духа! Аминь.
Господи благослови, Христос!...
(Начальная формула)

...Будьте мои слова крепки и прочны.
Ключ — замок.
Аминь, аминь, аминь!
(Заключительная формула).

Разнообразные формулы использовались внутри текста: чудесного одевания, устрашения, отсылки в "иной мир", врачебного совета, угрозы, проклятия, пожелания... Особенно важна формула ссылания зла (в "белых") и нанесения зла (в "черных" заговорах), в которой обычно представлены перечисления:

...И нанеси на его тоску тоскущую,
Сухоту сухотущую,
Плачь неумолимую —
В ясны очи,
Черны брови,
Легкие, печени и сердце,
Кровь его горячую,
Чтобы кипела его кровь горячая
Обо мне рабе Божьей Акулине,
И казалась бы я ему
Милее отца и матери
И всех друзей и товарищей...

Стилистика "белых" и "черных" заговоров могла повторяться по принципу зеркального отражения: *Стану я, раб Божий (имя рек), благословясь, выйду перекрестясь, из избы дверьми, из*

двора воротми... ("белый" заговор); *Стану я, раб Божий (имя рек), не благословясь, и пойду не перекрестясь, из избы не дверьми, из ворот не в ворота; выйду подпольным бревном и дымным окном...* ("черный" заговор)[1].

Важные элементы заговорных формул — эпитеты, сравнения, символы. Предполагается, что формульная природа заговоров восходит к песенному магическому синкретизму, поэтому в них развита ритмика, а иногда возникали рифмы:

Иди, худое,
За лихие болота,
За гнилую колоду,
Где быки не ревут,
Петухи не поют.
Там ваше гулянье,
Там ваше красованье,
Там вечная жизнь.

Несмотря на утилитарную направленность, многие заговоры являли образцы высокого поэтического искусства. Любовные заговоры А. А. Блок назвал "поэмой тоски и страсти"[2].

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Тексты.

Майков Л. Н. Великорусские заклинания — СПб., 1869. [Зап. РГО по отделению этнографии. — Т. II]. (2-е изд., испр. и доп.: СПб., 1994).

Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. — М., 1971.

Русские заговоры / Сост., предисл. и примеч. Н. И. Савушкиной.— М., 1993.

Исследования.

Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3-х т. — М., 1865–1869. (Репринт. переизд.: М., 1994).

[1] *Майков Л. Н.* Великорусские заклинания. — 2-е изд., испр. и доп. / Послесл., примеч. и подгот. текста А.К.Байбурина. — СПб., 1994. — №№ 79 и 33.

[2] *Блок А. А.* Поэзия заговоров и заклинаний // История русской литературы — Т. 1: Народная словесность / Под ред. Е. В. Аничкова. — М., 1908. — С. 81–106.

Забылин М. Русский народ: Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. — М., 1880. (Репринт. переизд.: М., 1989).

Фаминцын А. С. Божества древних славян. — СПб., 1884. (2-е изд.: СПб., 1995).

Зеленин Д. К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1901–1913 / Вступ. ст. Н.И.Толстого; Сост. А. Л. Топоркова. — М., 1994.

Аничков Е. В. Язычество и Древняя Русь. — СПб., 1914.

Зеленин Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки / Вступ. ст. Н. И. Толстого; Подгот. текста, коммент., указат. Е. Е. Левкиевской. — М., 1995. (Первое изд.: Пг., 1916).

Познанский Н. Ф. Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. — Пг., 1917.

Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей: Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. — М., 1974.

Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами / Отв.ред. Б. Н. Путилов. — Л., 1977.

Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. — М., 1980 (т. 1); 1982 (т. 2). (2-е изд.: М., 1987, 1988).

Мачинский Д. А. "Дунай" русского фольклора на фоне восточнославянской истории и мифологии // Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. — Л., 1981. — С. 110–171.

Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. — М., 1981.

Колесов В. В. Мир человека в слове Древней Руси. — Л., 1986.

Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. — М., 1987.

Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы / Отв. ред. Н. И. Толстой. — М., 1989.

Трубачев О. Н. Этногенез и культура древнейших славян: Лингвистич. исследования. — М., 1991.

Кирдан Б. П. Из истории календарей // Сказка и несказочная проза: Межвуз. сб. науч. трудов. — М., 1992. — С. 151–160.

Харитонова В. И. Заговорно-заклинательная поэзия восточных славян: Конспекты лекций. — Львов, 1992.

Елеонская Е. Н. Сказка, заговор и колдовство в России: Сб.трудов / Сост. и вступ. ст. Л. Н. Виноградовой. — М., 1994.

Славянская мифология: Энциклопедический словарь. — М., 1995.

Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5-ти т. — Т. I: А–Г / Под ред. Н. И. Толстого. — М., 1995.

Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. — Изд. 2-е, испр. — М., 1995.

Русские / Отв. ред. В. А. Александров и др. — М., 1997.

Кляус В. Л. Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян / Отв. ред. В. М. Гацак. — М., 1997.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Расскажите о производственных функциях трудовых песен.
2. В чем сходство и в чем отличие гаданий и заговоров?
3. Дайте определение фольклорной формулы. Приведите примеры заговорных формул.

ЗАДАНИЕ

С помощью дополнительной литературы подготовьте устное сообщение на одну из тем:
"Этногенез и культура древнейших славян",
"Язычество древних славян",
"Божества древних славян",
"Язычество Древней Руси",
"Мир человека в слове Древней Руси",
"Языческий пантеон князя Владимира",
"Хранители мифологии" — или на какую-либо другую.

КЛАССИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР

Классический фольклор — богатая система развитых, художественно полноценных жанров. Она продуктивно функционировала в течение веков, была тесно связана с феодальным бытом и патриархальным сознанием народа.

Произведения классического фольклора принято делить на обрядовые и внеобрядовые.

ОБРЯДЫ И ОБРЯДОВЫЙ ФОЛЬКЛОР

Обрядовый фольклор составляли словесно-музыкальные, драматические, игровые, хореографические жанры, которые входили в состав традиционных народных обрядов.

В жизни народа обряды занимали важное место. Они складывались из века в век, постепенно накапливая разнообразный опыт многих поколений. Обряды имели ритуально-магическое значение, содержали правила поведения человека в быту и труде. Их принято делить на трудовые (земледельческие) и семейные. Русские обряды генетически связаны с обрядами других славянских народов и имеют типологическое сходство с обрядами многих народов мира.

Обрядовая поэзия взаимодействовала с народными обрядами, содержала элементы драматической игры. Она имела ритуально-магическое значение, а также выполняла психологические и поэтические функции.

Обрядовый фольклор синкретичен по своей сути, поэтому его целесообразно рассматривать в составе соответствующих обрядов. Вместе с тем отметим возможность иного, строго филологического подхода. Ю. Г. Круглов выделяет в обрядовой поэзии три вида произведений: приговоры, песни и причитания. Каждый вид составляет группа жанров[1].

Особенно важны песни — древнейший пласт музыкально-поэтического фольклора. Во многих обрядах они занимали ве-

[1] *Круглов Ю. Г.* Русская обрядовая поэзия // Обрядовая поэзия: Книга 1. Календарный фольклор / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ю. Г. Круглова. — М., 1997. — С. 23–50. (Библиотека русского фольклора. — Т. 3). См. также в Хрестоматии исследований: *Круглов Ю. Г.* Жанровый состав обрядового фольклора.

дущее место, сочетая магическую, утилитарно-практическую и художественную функции. Песни исполнялись хором. Ритуальные песни отражали сам обряд, способствовали его формированию и реализации. Заклинательные песни были магическим обращением к силам природы с целью получить благополучие в хозяйстве и семье. В песнях величальных поэтически идеализировались, прославлялись участники ритуала: реальные люди или мифологические образы (Коляда, Масленица и др.). Противоположны величальным были корильные песни, которые высмеивали участников ритуала, нередко в гротескной форме; их содержание было юмористическим или сатирическим. Игровые песни исполнялись во время различных молодежных игр; в них описывались и сопровождались имитацией полевые работы, разыгрывались семейные сцены (например, сватовство). Песни лирические — наиболее позднее явление в обряде. Их главное назначение — выражать мысли, чувства и настроения. Благодаря лирическим песням создавался определенный эмоциональный колорит, утверждалась традиционная этика.

1. КАЛЕНДАРНЫЕ ОБРЯДЫ И ИХ ПОЭЗИЯ

Русские, как и другие славянские народы, были земледельцами. Уже в древности славяне отмечали солнцеворот и связанные с ним изменения в природе. Эти наблюдения сложились в систему мифологических верований и практических трудовых навыков, закрепленных обрядами, приметами, пословицами. Постепенно обряды образовали годовой (календарный) цикл. Важнейшие праздники были приурочены к зимнему и летнему солнцестоянию.

1.1. Зимние обряды

Время от Рождества Христова (25 декабря)[1] до Крещения (6 января) называлось **Святками**. Зимние Святки делились на *святые вечера* (с 25 декабря по 1 января) и *страшные вечера* (с 1 по 6 января), их разделял Васильев день (1 января, по церковному календарю — Василия Кесарийского). В *святые вечера* славили Христа, колядовали, призывая благополучие каждому двору. Вторая половина Святок была заполнена игрищами, ряжением, посиделками.

Христа славили в течение всей рождественской недели. Мальчики-христославы носили на шесте сделанную из разноцветной бумаги *вифлеемскую звезду*, распевая религиозные праздничные

[1] Все даты приведены по старому стилю.

песни (стихиры). Рождение Христа изображали в народном кукольном театре — вертепе. Вертеп представлял собой ящик без передней стенки, внутри которого разыгрывались картины.

Древний смысл новогодних празднеств заключался в чествовании возрождающегося солнца. Во многих местах сохранился языческий обычай в ночь под Рождество посреди деревенской улицы напротив каждого дома зажигать костры — символ солнца. Существовало также представление о сверхъестественных свойствах воды, позже поглощенное церковным обрядом водосвятия. На Крещение на реке делали "Иордань": у проруби устраивали нечто вроде алтаря, сюда шли с крестным ходом, святили воду, а некоторые даже купались в проруби.

Возрождение солнца означало наступление нового года, и у людей возникало желание предугадать будущее, повлиять на судьбу. С этой целью совершались разнообразные действия, которые были призваны обеспечить хороший урожай, удачную охоту, приплод скота, увеличение рода.

Готовилось много вкусной еды. Пекли из теста *козульки:* коровок, бычков, овец, птиц, петухов — их принято было дарить. Непременным рождественским угощением был *кесарийский* поросенок.

В новогодней магии большую роль играли хлеб, зерно, солома: солому стелили в избе на пол, приносили в избу снопы. Зернами *обсевали (посевали, засевали)* избы — бросая горсть, приговаривали: *"На здоровье — коровье, овечье, человечье";* или: *"На полу теляток, под лавкой ягняток, на лавке — ребяток!"*

В ночь перед Рождеством и под Новый год совершали обряд *колядования.* Собирались подростки и молодежь, кого-либо обряжали в вывороченный тулуп, давали в руки палку и суму, куда позже складывались продукты. Колядующие подходили к каждой избе и под окнами выкрикивали величания хозяевам, а за это им подавали угощение.

Обходные песни (исполнявшиеся во время обрядового обхода дворов) при колядовании имели разное название: *колядки* (на юге), *овсéни* (в центральных областях), *виноградья* (в северных областях). Названия происходят от припевов *"Коляда́, коляда́!", "Бай, овсéнь, бай, овсéнь!"* и *"Виноградье, виноградье, красно-зелено!"* В остальном эти песни были близки. Композиционно они состояли из благопожелания и требования подаяния. Особенно частым было пожелание изобилия, которое изображалось в заклинательных песнях с помощью гипербол:

А дай Бог тому,
Кто в этом дому!

Ему рожь густа,
Рожь ужиниста!
Ему с колосу осьмина,
Из зерна ему коврига,
Из полузерна — пирог.

Помимо заклятия на урожай, выражалось пожелание долголетия, счастья, многочисленного потомства. Могли спеть величание отдельным членам семьи. Желаемое, идеальное рисовалось как действительное. Описывался богатый, фантастически прекрасный двор и дом, хозяин сравнивался с месяцем, хозяйка с солнцем, а их дети с *частыми звездочками:*

Млад светел месяц — то хозяин наш,
Виноградье, виноградье, красно-зелено.
Красно солнушко — то хозяюшка,
Виноградье, виноградье. красно-зелено.
Часты звездочки — малы детушки.

Скупым хозяевам пели песню:

Не дашь пирога —
Мы корову за рога.
Не дашь кишку <колбасу> —
Мы свинью за виску.
Не дашь блинка —
Мы хозяина в пинка.

В обычае было гадать под Новый год, а также от Нового года до Крещения. Когда-то гадания имели аграрный характер (о будущем урожае), но уже с XVIII в. гадали преимущественно девушки о своей судьбе. Были распространены *подблюдные* гадания с песнями. Форм и способов гаданий известно до нескольких сотен.

На Святках обязательно было ряжение. Магическое значение в древности имели зооморфные маски (*бык, конь, коза*), а также архаичные антропоморфные: *старик со старухой, покойник.* Глубокие корни имел травестизм: переодевание женщин в мужской костюм, мужчин — в женский. Позже стали рядиться в *солдата, барина, цыганку* и проч. Ряжение переходило в маскарад, зарождался фольклорный театр: разыгрывались скоморошины, драматические сценки. Их веселый, разнузданный, а иногда и непристойный характер был связан с обязательным смехом. Ритуальный смех (например, над *покойником*) имел продуцирующее значение. В. Я. Пропп писал: "Смех есть магическое средство создания жизни"[1].

В конце зимы — начале весны праздновалась **масленица**. В своей основе это был языческий праздник, посвященный проводам уходящей зимы и приходу солнечного тепла, пробуждению плодородящей силы земли. Христианство повлияло только на сроки масленицы, которые колебались в зависимости от Пасхи: ей предшествовал семинедельный Великий пост, масленицу праздновали на восьмой предпасхальной неделе.

И. П. Сахаров писал: "Все дни масляной недели имеют свои особенные названия: встреча — понедельник, заигрыши — вторник, лакомка — среда, разгул, перелом, широкий четверг — четверток, тещины вечёрки — пятница, золовкины посиделки — суббота, проводы, прощанья, прощеной день — воскресенье"[2]. Сама же неделя называлась *сырной, сырницей*, что говорит о ней как о празднике "белой" пищи: молока, масла, сметаны, сыра. Блины как обязательное угощение, довольно поздно превратившееся повсеместно в атрибут масленицы, являлись прежде всего поминальной едой (изображая солнце, блины символизировали загробный мир, который, по древним представлениям славян, имел солнечную природу). Масленица отличалась особенно широким хлебосольством, ритуальным объеданием, питьем крепких напитков и даже разгулом. Обилие жирной ("масляной") пищи и дало название празднику.

С четверга (или с пятницы) начиналась *широкая масленица.* Катались с ледяных гор, а позже и на лошадях. Праздничный *поезд* в честь масленицы (вереница саней с запряженными в них лошадьми) в некоторых местах доходил до нескольких сотен саней. В древности катание имело особый смысл: оно должно было помочь движению солнца.

Масленица — это праздник молодых супружеских пар. Повсюду они были желанны: ездили в гости к тестю и теще, показывались народу в лучших нарядах (для этого вставали рядами по обеим сторонам деревенской улицы). Их заставляли при всех целоваться. Свою плодородящую силу молодые должны были сообщить земле, "разбудить" ее материнское начало. Поэтому

[1] *Пропп В. Я.* Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избр. статьи. — М., 1976. — С. 191. (См. также в Хрестоматии исследований).

[2] Сказания русского народа, собранные И. П. Сахаровым. Народный дневник. Праздники и обычаи. — СПб., 1885. — С. 164.

во многих местах молодоженов, а иногда и девушек на выданье с ритуальным смехом зарывали в снег, в солому или валяли по снегу.

Масленица была знаменита кулачными боями. Среди казаков была популярна игра "взятие снежной крепости", которая проводилась на реке.

На масленицу по улицам ходили ряженые *медведем, козой*, мужики переодевались "бабами" и наоборот; в порты или юбки рядили даже лошадей. Саму Масленицу представляло чучело из соломы, обычно в женской одежде. В начале недели его "встречали", т. е., поставив на сани, с песнями возили по деревне. Эти песни имели вид величаний: в них воспевалась *широкая честная Масленица*, масленичные яства и развлечения. Правда, величание было ироническим. Масленица называлась *дорогой гостейкой* и изображалась молодой нарядной женщиной (*Авдотьюшка Изотьевна, Акулина Саввишна*).

Праздник повсеместно завершался "проводами" — сожжением Масленицы. Чучело везли за деревню и сжигали (иногда бросали в реку или разрывали и разбрасывали по полю). При этом пели корильные песни (а позже и частушки), в которых Масленицу упрекали за то, что наступает Великий пост. Ей давали обидные прозвища: *мокрохвостка, кривошейка, полизуха, блиноеда*. Могли исполнять пародийные похоронные причитания.

В некоторых местах чучела не было, вместо него жгли костры, но при этом все равно говорили, что *жгут Масленицу*. Обычай сжигать Масленицу показывает, что она олицетворяла мрак, зиму, смерть, холод. С наступлением весны от нее необходимо было избавиться, чтобы она не вредила оживающей природе. Приходу солнечного тепла должны были помочь костры, которые раскладывали на высоком месте, а в середине их укрепляли на шесте колесо — когда оно загоралось, то казалось изображением солнца.

День проводов масленицы — *прощеное воскресенье*. Вечером этого дня прекращалось веселье и все *прощались*, т. е. просили прощения у родных и знакомых за свои прегрешения в прошедшем году. Крестники посещали крестных отца и мать. Люди как бы очищались от обид и скверны. А в Чистый Понедельник (первый день Великого поста) отмывали от скоромной пищи посуду, мылись в банях, чтобы в чистоте приготовиться к посту.

1.2. Весенние обряды

В марте совершался **обряд встречи весны**. На Евдокию-капельницу (1 марта) и на Герасима-грачевника (4 марта) пекли *грачиков*. На *Сороки* (день "Сорока мучеников", 9 марта — весеннее равноденствие) повсеместно пекли *жаворонков*. Ребятишки выбегали с ними на улицу, подбрасывали кверху и выкрикивали коротенькие песни — *веснянки*. Веснянки сохраняли отзвуки древних заклинательных песен, в которых люди призывали Весну. Перелетные птицы, или *пчелычка ярая*, "замыкали" зиму и "отмыкали" лето.

В западных областях сохранилась архаичная форма: *гуканье, обгукиванье*. Веснянки исполняли девушки и молодые женщины — на возвышенности, над разлившейся водою. Это было рассчитано на естественный природный отклик — эхо. В песенную ткань был вплетен ритуальный возглас "*Гу-у-у!*", который при многократном повторении вызывал эффект резонанса. Поющим казалось, что им отзывается сама Весна.

На Благовещение (25 марта) принято было выпускать на волю живых птиц.

Середина Великого поста называлась **средокрестием** (среда на четвертой крестопоклонной неделе) и приходилась на один из дней марта. В этот день к завтраку подавали выпечку в форме крестов. Существовал обычай "кресты кричать". Дети и подростки, обходя дворы, выкрикивали песни, в которых сообщалось о том, что прошла половина говенья (*говѝна*):

Половина говина ломится,
Хлеб да редька спереводится.

За это поющие получали выпеченные кресты и другое вознаграждение.

23 апреля, в день Георгия Победоносца, повсюду совершался **первый выгон скота**. Св. Георгия в народе называли *Егорием вешним, зеленым Юрием*, а 23 апреля — *Егорьевым* (*Юрьевым*) *днем*. *Егорий* слился с древнерусским Ярилой. В его власти была земля, дикие животные (особенно волки), он мог оберечь стадо от зверя и от других несчастий. В песнях Егорий призывался *отомкнуть землю* и выпустить тепло.

Скотину выгоняли освященной в Вербное воскресенье вербой, рано утром (в этот день роса считалась целебной). Стадо три раза обходили с иконой Георгия Победоносца.

В Костромской области молодые мужчины обходили дворы и перед каждой избой исполняли специальные заклинательные песни, в которых *батька храбрый Егорий* и *преподобный Макарий* (святой Макарий Унженский) должны были *спасти скотинку в поле и за полем, в лесе и за лесом, за крутыми горами*.

Егорьев день был днем пастухов, их угощали и одаривали. Они произносили заговоры, производили разнообразные магические действия с целью сохранить стадо в течение лета. Например, пастух обходил стадо по кругу, неся в руках ключ и замок, потом замок запирал, а ключ бросал в реку.

Главным праздником православного христианства является **Пасха**. Ей предшествует **Вербное воскресенье** — самобытный русский праздник.

В народе существовали представления о плодоносящих, целебных и охранно-магических свойствах веток вербы с распушившимися почками. В Вербное воскресенье эти ветки освящались в церкви, а потом ими принято было слегка хлестать детей и домашних животных — для здоровья и роста, приговаривая: *"Верба хлест, бей до слез!"*

Вербная неделя сменялась *Страстной*, наполненной приготовлениями к встрече Пасхи.

В день Пасхи люди разговлялись обрядовым хлебом (пасхальным куличом) и крашеными яйцами. Эта еда связана с языческими представлениями и обычаями. Хлеб освящен многими ритуалами как наиболее сакральная пища, символ достатка и богатства. Яйцо, обязательная еда весенних обрядов, символизировало плодородие, новую жизнь, пробуждение природы, земли и солнца. Существовали игры, связанные с катанием яиц с горки или со специально сделанных деревянных лотков ("загонье яичное"); били яйцо об яйцо — чье разобьется.

В первый день Пасхи в западных районах совершались обходы дворов *волочёбщиками* — группами мужчин, исполнявших *волочёбные* песни. Главный смысл заключался в песенных рефренах (напр.: *"Христос воскрес на весь свет!"*). Сохраняя древнюю призывно-заклинательную и оповещательную функцию, эти песни возвещали о воскресении Иисуса Христа, что соответствовало наступлению теплой поры года и пробуждению природы. Поющих одаривали праздничными припасами, угощали.

В субботу или воскресенье первой послепасхальной недели во многих местах совершался другой обход — поздравление молодоженов в первую весну их брака. Так называемые *окликалы* пели *вьюни́шные* песни. В них величали молодых супругов (*вьюнца́* и *вьюни́цу*), символом их семейного счастья был образ гнезда. За исполнение поющие требовали подарков (например, крашеных яиц).

В весеннюю обрядность органически входил культ предков, так как, согласно языческим представлениям, вместе с растительной природой пробуждались души умерших. Кладбище посещали на Пасху; на **Радуницу** (вторник, а в некоторых местах понедельник первой послепасхальной недели); в четверг, субботу и воскресенье Троицкой недели. На кладбище несли с собой еду (кутью, блины, пироги, крашеные яйца), а также пиво, брагу. Расстилали холсты на могилах, ели, выпивали, поминая усопших. Женщины причитали. Еду крошили на могилы и лили на них напитки. Часть припасов раздавали нищим. В конце печаль сменялась весельем (*"На Радуницу утром пашут, днем плачут, а вечером скачут"*).

Поминальная обрядность представляла собой самостоятельный годовой цикл ритуалов. Ежегодные общие поминальные дни: суббота перед Масленичной неделей (мясопустная), субботы "родительские" — в Великий пост (недели 2, 3 и 4), Радуница, суббота Троицкая и — осенью — Дмитриевская суббота (перед 26 октября). Покойных оплакивали на могилах также и в храмовые праздники. Поминовение умерших соответствовало религиозным представлениям народа о душе и о загробном мире. Оно отвечало народной этике, сохраняло духовную связь поколений.

Первое воскресенье после Пасхи, а иногда вся послепасхальная неделя именовались **Красной горкой**. С этого времени начинались развлечения молодежи: качели, игры, хороводы, которые с перерывами продолжались до Покрова (1 октября).

Качели — одно из любимых народных развлечений — когда-то входили в аграрную магию. Как писала В. К. Соколова, "подъем вверх, подбрасывание чего-либо, подпрыгивание и пр. — древнейшие магические действия, встречающиеся у разных народов. Их назначение было стимулировать рост растительности, в первую очередь посевов, помочь им подняться"[1]. У русских во время весенних праздников подобные обряды неоднократно повторялись. Так, чтобы получить хороший урожай ржи и льна, на зазеленевших полях устраивались обрядовые трапезы, а в конце считалось полезным подбросить вверх ложки или окрашенные в желтый цвет яйца. Особенно такие действия были приурочены ко дню Вознесения Господня (на 40-й день после Пасхи).

Хоровод — древнее синкретическое действо, соединяющее песню, танец, игру. Хороводы включали различные комбинации движущихся фигур, однако чаще всего движение совершалось по солнечному кругу. Это связано с тем, что некогда хороводы посвящались культу гор и холмов, культу солнца. Первоначаль-

[1] *Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XIX — начало XX в. — М., 1979. — С. 117–118.

но это были весенние обряды в честь солнца (Хорса) и сопровождались зажиганием огней.

Хороводы связаны со многими календарными праздниками. В. И. Даль перечислил следующие хороводы (по календарю): *радуницкие, троицкие, всесвятские, петровские, пятницкие, никольские, ивановские, ильинские, успенские, семенинские, капустинские, покровские.*

Хороводные песни по их роли в хороводе разделяют на *наборные* (с них начинали), *проходочные* и *разборные* (ими заканчивали). Каждая песня представляла собой самостоятельную игру, законченное художественное произведение. Связь с древними заклинательными обрядами обусловила тематическую направленность хороводных песен: в них представлены мотивы аграрного (или промыслового) характера и любовно-брачные. Нередко они объединялись (*"Мы просо сеяли, сеяли...", "Хмель мой, хмелюшко...", "Заинька, по сенечкам Гуляй-таки, гуляй..."*).

Постепенно хороводы утратили свой магический характер, их поэзия расширилась за счет песен лирических, они стали восприниматься только как развлечение.

В конце весны — начале лета, на седьмой послепасхальной неделе, праздновались **зеленые святки (троицко-семицкие обряды).** "Зелеными" они названы потому, что это был праздник растительной природы, "троицкими" — так как совпадали с церковным праздником во имя Троицы, а "семицкими" — потому что важным днем обрядовых действий был *семи́к* — четверг, да и вся неделя иногда называлась *семи́цкой.*

Дворы и избы снаружи и внутри украшали ветвями березы, пол посыпали травой, молодые срубленные деревца ставили около изб. Культ расцветающей, входящей в силу растительности соединялся с ярко выраженными женскими обрядами (участия мужчин в них не допускалось). Эти обряды восходили к важнейшей инициации языческих славян — принятию в род повзрослевших девушек как новых его матерей.

В семик *завивали березку.* Девушки с песнями шли в лес (иногда в сопровождении пожилой женщины — распорядительницы обряда). Выбирали две молодые березки и связывали их верхушки, пригибая к земле. Березки украшали лентами, из веток заплетали венки, приплетали ветки к траве. В других местах украшали одну березку (иногда под березку сажали соломенную куклу — *Маре́ну*). Пели песни, водили хороводы, ели принесенную с собой еду (обязательной была яичница).

При *завивании березки* девушки *кумились* — целовались через березовые ветви и обменивались кольцами или платками. Друг

друга они называли *кумой.* Этот обряд, не связанный с христианскими представлениями о кумовстве, А. Н. Веселовский объяснял как обычай посестринства (в древности все девушки одного рода действительно были сестрами)[1]. Березку они также как бы принимали в свой родственный круг, пели о ней ритуальные и величальные песни:

Покумимся, кума, покумимся,
Мы семицкою березкой покумимся.
Ой Дид Ладо! Честному Семику.
Ой Дид Ладо! Березке моей.

На Троицын день ходили в лес *развивать березку* и *раскумлялись.* Надев венки, девушки гуляли в них, а потом бросали в реку и загадывали свою судьбу: если венок поплывет по реке — девушка выйдет замуж; если его прибьет к берегу — останется еще на год в родительском доме; утонувший венок предвещал смерть. Об этом пели ритуальную песню:

Красны девицы
Веночки завили,
Люшечки-люли,
Веночки завили.
...В речку бросали,
Судьбу загадали...
Быстра речка
Судьбу отгадала...
Коим девушкам
Замуж идти...,
Коим девушкам
Век вековать...,
А коим несчастным
Во сырой земле лежать.

Была и такая разновидность обряда: украшали (а иногда наряжали в женскую одежду) срубленную березку. До Троицына дня ее носили по деревне с песнями, величали, "угощали" ее в избах. В воскресенье несли к реке, разряжали и бросали в воду под причитания. Этот обряд сохранил отголоски очень архаичных человеческих жертвоприношений, березка стала заместительной жертвой. Позже бросание ее в реку рассматривалось как обряд вызывания дождя.

[1] *Веселовский А. Н.* Гетеризм, побратимство и кумовство в купальной обрядности // Журнал Министерства народного просвещения. — 1894. — Кн. 2.

Обрядовым синонимом березки могла быть *кукушка*. В некоторых южных губерниях ее делали из травы "кукушкины слезки": одевали в маленькую рубаху, сарафан и платок (иногда — в костюм невесты) — и шли в лес. Здесь девушки *кумились* между собой и с *кукушкой*, затем клали ее в гробик и зарывали. На Троицын день *кукушку* откапывали и сажали на ветки. Этот вариант обряда отчетливо доносит идею умирания и последующего воскрешения, т. е. инициации. Когда-то, по представлениям древних, инициируемые девушки "умирали" — "рождались" женщины.

Троицкую неделю иногда называли Русальной, так как в это время, по народным поверьям, в воде и на деревьях появлялись *русалки* — обычно девушки, умершие до брака. Русальная неделя могла не совпадать с Троицкой.

Принадлежа к миру мертвых, русалки воспринимались как опасные духи, которые преследуют людей и даже могут их погубить. У женщин и девушек русалки якобы просили одежду, поэтому для них оставляли на деревьях сорочки. Пребывание русалок в ржаном или конопляном поле содействовало цветению и урожаю. В последний день Русальной недели русалки покидали землю и возвращались *на тот свет*, поэтому в южнорусских областях совершался обряд *проводов русалки*. *Русалку* могла изображать живая девушка, однако чаще это было соломенное чучело, которое с песнями и плясками несли в поле, там сжигали, у костра плясали и прыгали через огонь.

Сохранился и такой тип обряда: двое рядились лошадью, которую также называли *русалкой*. Русалку-коня под уздцы вели в поле, а вслед за ней молодежь водила хороводы с прощальными песнями. Это называлось *проводить весну*.

1.3. Летние обряды

После Троицы в обрядах принимали участие как девушки, так и парни, а также все жители деревни или села. Летний период — пора тяжелого земледельческого труда, поэтому праздники были короткие.

День Рождества Иоанна Крестителя, или **Иванов день** (24 июня, период летнего солнцеворота) широко отмечался у большинства европейских народов. У славян **Иван Купала** был связан с летним плодородием природы. Слово "купала" не имеет отчетливой этимологии. По мнению Н. Н. Велецкой, оно "могло быть очень емким и соединять в себе несколько значений: костер, котел; водоем; ритуальное общественное собрание на ритуальном месте"[1].

В купальскую ночь люди очищались огнем и водой: прыгали через костры, купались в реке. Водили хороводы и пели купальские песни, для которых характерны любовные мотивы: буйство и красота летней природы художественно соотносились с миром чувств и переживаний молодежи. Устраивали игрища между селами с пережитками сексуальной свободы, что было связано с древней экзогамией — запретом брачных отношений внутри одного рода (от греч. exo — "снаружи, вне" + gamos — "брак").

Повсеместно существовали поверья о целебной силе цветов и трав, об их волшебных свойствах. Знахари, колдуны, ворожеи да и простые люди ходили собирать травы, поэтому Ивана Купалу в народе также называли Иван-травник. Верили, что в ночь накануне Ивана Купалы цветы между собой разговаривают, а также что каждый цветок по-своему горит. В полночь на одну минуту расцветал огненный цветок папоротника — кто его найдет, тот может стать невидимым или, по другой версии, выкопает на этом месте клад. Пучок купальских трав девушки клали под подушку и загадывали сон о своем *суженом-ряженом*. Как и на Троицу, в купальскую ночь они гадали на венках, бросая их в реку (иногда в венки вставляли горящие свечки).

Считалось, что в эту ночь нечистая сила особенно опасна, поэтому в купальском костре совершалось символическое уничтожение ведьм: сжигали символизирующие их ритуальные предметы (чучело, конский череп и др.). Были различные приемы распознания "ведьм" среди односельчан.

У русских купальские обряды были менее развиты, чем у украинцев и белорусов. В центральных русских губерниях сохранились многочисленные сведения о **Ярилином дне.** Ярило — бог солнца, чувственной любви, податель жизни и плодородия (слова с корнем 'jar' означают "светлый, знойный, страстный").

В Воронеже во второй половине XVIII в. были известны народные игрища, называвшиеся *Ярило*: ряженый мужчина, обвешанный цветами, лентами и колокольчиками, плясал на площади и донимал женщин непристойными шутками, а те, в свою очередь, не отставали от ряженого, потешаясь над ним. В первой половине XIX в. в Костроме хоронили чучело Ярилы с ярко выраженными мужскими атрибутами. В конце XIX в. в Зарайском уезде Рязанской губернии сходились на ночное гуляние на

[1] *Велецкая Н. Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов. — М., 1978. — С. 102.

холме *Ярилина плешь*. Присутствовали элементы купальского игрища: костры, "разнузданный" характер игрового поведения. На вопрос собирателя, кто был Ярило, ответили: "Он любовь очень одобрял".

Ярилин день по времени совпадал с праздником Ивана Купалы и отмечался там, где Купалу не праздновали. В. К. Соколова писала: "Можно почти с полной уверенностью поставить знак равенства между Купалой и Ярилой. Купала — название более позднее, появившееся у восточных славян, когда праздник, как и у других христианских народов, был приурочен ко дню Иоанна Крестителя. Там же, где праздник этот не привился (вероятно, потому, что он приходился на пост), сохранилось местами древнее название Ярилин день. Справлялся он перед постом. Это был праздник летнего солнца и созревания плодов..."[1].

После Ивана Купалы, перед Петровым днем, совершались **похороны Костромы**. Кострома — чаще всего чучело из соломы и рогож, одетое в женское платье (эту роль могла также исполнять одна из участниц обряда). Кострому украшали, клали в корыто и, имитируя похороны, несли к реке. Одни провожающие плакали и причитали, другие с грубыми остротами продолжали свое дело. У реки чучело раздевали и бросали в воду. При этом пели песни, посвященные Костроме. Затем пили и веселились.

Слово "кострома" происходит от "костра, кострика" — мохнатая верхушка трав и колосьев, созревающие семена. По-видимому, обряд должен был помочь созреванию урожая.

Летние празднества, молодежные гулянья и увеселенья заканчивались на **Петров день** (29 июня). Его обряды и поверья были связаны с солнцем. Верили в необычное горение солнца. Говорили, что солнце "играет", т.е. разделяется на многочисленные разноцветные круги (подобные поверья были приурочены также к Пасхе). В петровскую ночь никто не спал: *караулили солнце*. Толпа разряженной молодежи шумела, кричала, стучала косами, заслонками, палками, бубенцами, плясала и пела под гармошку и уносила у хозяев *все, что плохо лежит* (сохи, бороны, сани). Это сваливалось в кучи где-нибудь за деревней. На рассвете ждали солнце.

Петров день открывал покос (*С Петрова дня красное лето, зеленый покос*).

[1] *Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов... — С. 252.

Исследователи предполагают, что летние праздники (Иван Купала, Ярилин день, похороны Костромы и Петров день) восходят к общему источнику — великому языческому празднику апогея лета и подготовки к сбору урожая. Возможно, у древних славян это был один праздник в честь Ярилы и длился от Иванова до Петрова дня.

1.4. Осенние обряды

Круг земледельческих праздников замыкали **жатвенные обряды и песни**. Их содержание не было связано с любовно-брачными отношениями, они носили хозяйственный характер. Важно было сохранить плодородящую силу хлебного поля и восстановить потраченное здоровье жней.

Воздавали почести первому и последнему снопу. Первый сноп называли *именинным*, с песнями несли на гумно (с него начинали молотьбу, а зерна сохраняли до нового посева). В конце жатвы последний сноп также торжественно приносили в избу, где он стоял до Покрова или Рождества. Затем его скармливали скотине: считали, что он обладает целебными свойствами.

В жатвенных песнях всегда величались женщины, так как урожай собирали серпами и этот труд был женским. Образы жней идеализировались. Они изображались в единстве с окружающей природой: месяцем, солнцем, ветром, зарей и, конечно же, нивой. Звучал мотив заклинания урожая:

В поле копами <копнами>.
На гумне стогами!..
В клети закромами!..
В печи пирогами!

Почти повсеместно оставляли недожатым последний пучок колосьев — *на бородку* мифическому образу (*козлу, полевику, хозяину, Волосу, Егорию, Богу, Христу, Илье-пророку, Николе* и др.). Колосья завивали различными способами. Например, связывали пучок сверху и снизу, колосья пригибали, расправляли по кругу согнутые стебли. Затем *бороду* украшали лентами и цветами, а в середину клали кусочек хлеба с солью, лили мед. В основе этого обряда лежали представления о духе нивы — козлообразном *хозяине поля*, скрывающемся в последних несжатых колосьях. Как и у других народов, *козел* — олицетворение плодородия, его старались задобрить, чтобы не оскудела сила земли. При этом пели песню, в которой иронически величали *козла* (*"Ходил козел по меже..."*).

Во многих местностях женщины, окончив жатву, катались по жнивью, приговаривая: *"Нивка, нивка, отдай мою силку, я тебя жала, силу свою теряла"*. Магическое прикосновение к земле должно было "отдать силушку". Окончание жатвы отмечалось сытным обедом с *отжиночным* пирогом. В деревнях устраивали складчины, братчины, варили пиво.

Осенью были забавные обычаи *изгнания* насекомых. Например, в Московской губернии устраивали *похороны мух* — делали гробики из моркови, свеклы, репы, клали в них мух и закапывали. В Костромской губернии мух выгоняли из избы последним снопом, а потом ставили его к иконам.

С Покрова в деревнях начинались свадьбы и девушки говорили: *"Покров, Покров, покрой землю снежком, а меня женишком!"*

2. СЕМЕЙНЫЕ ОБРЯДЫ И ИХ ПОЭЗИЯ

Календарные и семейные обряды возникли на общей основе, они генетически связаны. Однако между ними существовало большое отличие. Героями календарной поэзии были обожествленные силы природы, герой семейных обрядов — реальный человек. Обряды сопутствовали многим событиям его жизни, среди которых важнейшими были рождение, вступление в брак и смерть. Наиболее развитым в художественном отношении был народный свадебный обряд, поэтому ниже он будет рассмотрен подробно.

Родильные обряды и обряды первого года жизни (периода младенчества) были наполнены ритуальными действиями магического характера: первое купание новорожденного, крещение, первое укладывание в колыбель, обряд угощения родственников и соседей ("бабина каша"), обычай одаривания матери новорожденного и бабки-повитухи, обряд первого подпоясывания, первого пострижения и др. Действия имели две направленности: оберегание новорожденного и его матери и обеспечение ему благополучной и долгой жизни. Следы ритуальных песен-пожеланий сохранились в колыбельных песнях; в бытовой практике остались следы заговоров, например: *"Как с гуся вода, так с тебя хворь и боль"* (при купании). Христианское таинство крещения значительно потеснило древние родильные обряды.

Религиозное мировосприятие было также основой обряда похоронного. Вместе с тем православный похоронный ритуал воспринял и впитал в себя многие обряды и поверья, восходящие к язычеству. Смерть — это переход в инобытие, в древности осмыслявшийся как инициация. Похоронный обряд пронизывает одна идея — убеждение в продолжении существования умершего. С одной стороны, покойного необходимо было умилостивить, облегчить ему *путь в мир иной*; с другой — требовалось обезопасить живых от возможных вредных действий покойного. На эти две цели была направлена самая разнообразная магия: обмывание умершего, одевание в новую одежду и обувь, вынос ногами вперед, осыпание зерном лавки, на которой лежал покойник, мытье избы после выноса тела, бросание в могилу денег (*"Чтобы душа имела чем заплатить за перевоз ее на тот свет"*), раздавание на похоронах милостыни, поминки (в день похорон — хоронили на третий день после смерти; на девятый, сороковой день, в годовщину). Поминки постепенно переходили в календарные поминальные обряды.

Похороны — это утрата близкого человека. Чувство горя выражали специальные поэтические произведения — причитания. Их начинали исполнять с наступления смерти, исполняли в течение всего похоронного обряда, а затем — на поминках. Кроме похоронных, известны причитания свадебные и рекрутские, вызванные предстоящей долгой, а возможно и вечной, разлукой. Провожая дочь *в чужу дальнюю сторонушку* или сына *на службу государеву*, мать оплакивала свое детище. Причитали и другие родственницы, причитала невеста. Несмотря на неоднократные церковные запреты оплакивать покойников, причитания дожили до наших дней. Их записи, сделанные в XIX и XX вв., зафиксировали богатый пласт народной поэзии, поэтому причитания будут рассмотрены специально.

2.1. Свадебный обряд

2.1.1. Исторический очерк

Русская свадьба сохранила следы ранних исторических периодов с их брачными отношениями. Наиболее архаичны отзвуки домоногамных (групповых) форм брака, восходящие к матриархату. По своему исконному смыслу обряд является женской инициацией, посвящением девушки-невесты в группу матерей. Древний коллективный характер таких посвящений отражен в *девичнике*.

В брачных обычаях периода матриархата инициатива принадлежала женщине, нормальным явлением было самопросватывание девушек. В патриархальном обществе все изменилось. Основная свадебная игра развертывалась вокруг похищения невесты (ее прятали от жениха, преграждали дорогу женихову *поезду*, разыгрывали сцены доступа жениха во двор, в горницу — и проч.). Подчеркивалось активное начало со стороны жениха и ритуаль-

ное "нежелание" невесты выходить замуж. В доме невесты пели песни, в которых приезд жениха изображался как *ветер, буря,* сам же он назывался *разорителем* и *погубителем*. Все это следы брака-*умыкания*, то есть такого, в котором невесту похищали (сначала насильственно, а позже по взаимному уговору).

Следующая форма брака — "купля-продажа", существовавшая, по-видимому, у полян. Жених должен был платить за невесту *вено*, аналогичное известному у мусульман калыму. В русской свадебной игре разыгрывались сценки выкупа места рядом с невестой, ее косы (или ее самой, что было равнозначно), приданого. Выкуп был небольшой, почти символический: подарками, угощением, мелкими деньгами. Иногда следовало отгадать загадки (*"Кто краснее солнышка, кто светлее светла месяца?"*). Один из предсвадебных ритуалов назывался *рукобитье*: сваты и отец невесты "били по рукам", как бы заключая торговую сделку (*"У вас товар, у нас купец"*). Впоследствии вено было заменено *приданым*.

У девушки среднего состояния в приданое входило до 10 и более рубах, до 10 будничных сарафанов (холщевых и ситцевых), 10 кусков белого холста (в куске 22 аршина), 7 кусков цветного холста (пестряди), постель, до 50 полотенец (на подарки), скатерть, полог для перевозки зерна, мешок для муки и т. д. Приданое начинали собирать от рождения. Говорилось: *"Дочку в колыбельку — приданое в коробейку"*. Его складывали в *короб, скрыню, сундук*. Невеста с хорошим приданым называлась *приданница*, с плохим — *бесприданница*. Вместе с тем главную ценность составляла сама девушка, ее личные качества. Пословица поучала: *"Бери бесприданну, но таланну"* (*талан* — счастливая судьба человека).

В феодальную эпоху в патриархальной семье сложился брак по воле старших, который до реформ Петра I сохранялся во всех слоях русского общества. Позже он оставался только в крестьянской среде. Брак по воле старших отразил представление народа о семейном быте феодальной эпохи: стабильном, с оберегаемыми традициями.

А. С. Пушкин в "Путешествии из Москвы в Петербург" писал: "Вообще несчастие жизни семейственной есть отличительная черта во нравах русского народа. Шлюсь на русские песни: обыкновенное их содержание — или жалобы красавицы, выданной замуж насильно, или упреки молодого мужа постылой жене. Свадебные песни наши унылы, как вой похоронный. Спрашивали однажды у старой крестьянки, по страсти ли вышла она замуж? "По страсти, — отвечала старуха, — я было заупрямилась, да староста грозился меня высечь". — Таковы страсти обыкновенны. Неволя браков давнее зло"[1].

Этнологи полагают, что брачный возраст исторически менялся, поднявшись с 11–12 до 16–17 лет. Связанные с браком по воле старших правила поведения народ закрепил в пословице: *"К лавке лицом, по заду дубцом — вот тебе и под венцом!"* Утверждалось также: *"С кем венчаться, с тем и кончаться"; "Повенчает поп, а развенчает гроб"*.

Патриархальный брак по воле старших включал в себя как обязательный элемент церковный обряд венчания и начал подчиняться церковным ограничениям. Они распространялись на время для венчания и на степень родства между женихом и невестой.

Венчание не совершается по вторникам и четвергам (накануне среды и пятницы), ибо предстоящая ночь — постная. По этой же причине не совершается венчание и в субботу: ночь с субботы на воскресенье посвящена Богу. Церковное таинство брака не совершается в великопостный период, начиная с субботы *мясопустной недели*, в течение *сырной седмицы* (Масленичной недели), самого Великого поста и последующей Пасхальной недели. Венчание также не совершается: в Петровский пост (с 12 по 29 июня), в Успенский пост (с 31 июля по 15 августа), в Рождественский пост и на Святках (с 12 ноября по 7 января). Кроме того, венчание не совершается накануне 12 важнейших церковных праздников (так называемых *двунадесятых*): Рождества, Крещения, Сретения, Благовещения, Входа Господня в Иерусалим, Вознесения, Троицы, Преображения, Успения Богородицы, Рождества Богородицы, Воздвижения Креста и Введения во храм Богородицы. Не венчали накануне храмовых праздников и в день (а также накануне) Усекновения главы Иоанна Предтечи (29 августа).

В кровном родстве по прямым линиям (восходящей и нисходящей) брак запрещается во всех степенях. В родстве по боковым линиям православный брак запрещен до 4-й степени включительно (в отличие от католицизма, допускающего браки между двоюродными братьями и сестрами).

Обычно свадьбы играли осенью: от Покрова (1 октября) до Филиппова заговенья (14 ноября); или зимой: после Крещения и до масленицы. На протяжении всей свадьбы совершались христианские моления, благословения иконой или крестом, зажигание свечей и т. д.

[1] *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. — Т. 6. — М., 1976. — С. 347.

С ростом городов, расслоением деревни и разрушением патриархальной семьи брак по воле старших постепенно стал угасать. Обнищавшие крестьяне, не имея средств сыграть свадьбу, находили выход в так называемых свадьбах-*самокрутках* (их другое название — *убёгом*). Молодые венчались тайно, а потом выпрашивали прощения (иногда это было имитацией, так как родители заранее обо всем знали). Празднования при этом не устраивалось.

Городской свадебный ритуал формировался на основе традиций сельского окружения того или иного города. Однако он был переориентирован на городские формы, городскую моду (свадебный каравай стали заменять тортом, пляски — танцами, повысилось значение инструментальных ансамблей, исполнялись городские песни). В условиях города более важной сделалась роль профессиональных свах. (Выразительный образ московской свахи А. Н. Островский запечатлел в комедии "Правда — хорошо, а счастье — лучше").

В XX в. процессы разрушения традиционной крестьянской свадьбы ускорились. Для 20–30-х гг. было характерно изживание церковного венчания, в официальный обряд превратилась канцелярская регистрация бракосочетания. Вместе с этим очень упростилась схема обряда и почти выветрилась его поэзия.

В поэзии современной деревенской свадьбы основную роль стали играть частушки, в которых появился новый, нетрадиционный образ девушки-невесты: бойкой, жизнерадостной, острой на язык.

2.1.2. Общая характеристика традиционного свадебного обряда

Традиционный свадебный обряд — не только семейный праздник, но и сакральное явление с его религиозно-магической стороной, и юридически-бытовой акт.

Обязательными участниками свадьбы, кроме невесты, жениха и их родителей, были родственники с обеих сторон. Они осуществляли коллективную юридическую санкцию двух событий: перехода жениха и невесты на положение семейных людей и породнения их семей. Родственники обменивались подарками, одаривали молодых и их родителей, пели песни. Народному свадебному ритуалу была свойственна публичность, исполнение многих обрядов, песен и плясок на улице, перед избой новобрачных. Непременно устраивалось коллективное застолье — *пир на весь мир (красный стол, княжий стол)*.

Свадьба — сложная драматическая игра, состоявшая из нескольких актов и длившаяся обычно от 3 до 10 дней. Бытует выражение "сыграть свадьбу". И действительно, участники свадьбы имели "роли": *князь* и *княгиня* (жених и невеста), *сваты, дружка, поезжане, тысяцкий, бояре (большой, средний и малый), вопленицы* (на севере), певицы-*игрицы* (в центральной и южной России) — и т.д. Роль *сватов* и *свах* обычно выполняли крестные отец и мать молодых.

В числе свадебных чинов были: *рожники* — родственники невесты; *дружина, бояре* — спутники жениха; *боярки, подневестницы* — спутницы невесты; *подголосницы* — поющие девушки; *каравайницы* — женщины, которые готовят свадебный каравай; *стряпуха, куховарка* — женщина, готовящая свадебное угощение; *коробейники, приданки* (отвозят приданое); *светилки* (держат свечи при венчании); *вежливец, опасный, клетник* — человек, который мог оградить от колдунов и проч. Всего исследователи отмечают до 411 названий свадебных чинов у восточных славян. Те же, кому не хватало ролей, были зрителями.

Повсеместно была распространена единая композиция свадебного обряда. В нее входили три цикла: предсвадебный (предвенечный), день свадьбы и послесвадебный. Каждый имел свои внутренние части.

Предвенечный цикл состоял из *сватовства* — неофициальной части обряда, так как мог быть и отказ. Если сватовство оказывалось удачным, то устраивали оповещение о предстоящей свадьбе, ныне называемое помолвкой. Его народное название — *сговор*; также: *запой (пропой, винопитье, запойный вечер), смотрины (гляделки), богомолье, рукобитье, заплачки*. После сговора к невесте (*сговоренке*) уже никто не мог посвататься. Жених ездил к ней в гости, привозил недорогие подарки, гостинцы.

Время от сговора до венчания могло длиться от нескольких недель до года. Но в последний вечер (накануне свадебного дня) устраивался *девишник* — обряд прощания невесты с подругами, родственниками, со своим девичеством. Повсеместно это был наиболее грустный обряд свадебного ритуала.

Кульминационным был день свадьбы, насыщенный многими актами. Это были обряды утра свадебного дня (в доме невесты и в доме жениха); отъезд за невестой и ожидание свадебного поезда (в ее доме); сцены доступа жениха к невесте; благословение; отъезд в церковь; венчание и *окручивание* (невесте делали женскую прическу и надевали женский головной убор); свадебный (*княжий*) пир (в доме мужа); *постельные обряды*.

Послесвадебный этап начинался утром с *бужения* молодых. "*Били горшки — честь невестину*", рядились в костюмы и маски, подвергали молодую разнообразным "испытаниям": принести воды, приготовить еду, подмести пол и проч.

Спустя несколько дней молодые навещали родителей невесты (это посещение называлось *отдстки*, также: *отводины*, "*к теще на блинки*"). Нередко такие посещения сливались с календарным празднованием масленицы.

Свадебная поэзия взаимодействовала с обрядовыми действиями и была по отношению к ним вторичной. Необходимо подчеркнуть ее богатство и разнообразие. К. В. Чистов отмечал: "Только свадебных песен, многие из которых можно считать художественными шедеврами, известно несколько тысяч".[1] На русской свадьбе исполняли песни (ритуальные, заклинательные, величальные, корильные, лирические), причитания, приговоры, драматические сценки, игры (сопровождавшиеся ряжением). Пели внеобрядовые песни, тематически и эмоционально связанные со свадьбой (веселого характера, любовного содержания). На свадьбе часто присутствовали музыканты, но это не считалось обязательным, поскольку преобладало пение.

Народный свадебный обряд не был застывшим, его общие свойства специфически разрабатывались в разных местностях. Типические отличия позволили выделить три основных географических ареала русской свадьбы: среднерусский, севернорусский и южнорусский.

Южнорусская свадьба близка к украинской и, по-видимому, к исконной древнеславянской. Ее отличительный признак — отсутствие свадебных причитаний, общий веселый тон.

По-украински "свадьба" — *весілля*, по-белорусски — *вясілле* (*вяселле*) или *свадьзба*. В исторических документах встречаются такие древние русские термины, обозначавшие свадьбу: *веселие* и *радость*.

Основной поэтический жанр южнорусской свадьбы — песни. У русских обряд этого типа локален (донской, кубанский).

Севернорусская свадьба драматична, поэтому ее основной жанр — причитания. Они исполнялись на протяжении всего обряда. Обязательной была *баня*, которой завершался девишник. Севернорусскую свадьбу играли в Поморье, в Архангельской, Олонецкой, Петербургской, Вятской, Новгородской, Псковской, Пермской губерниях.

Наиболее характерным был свадебный обряд среднерусского типа. Он охватывал огромный географический ареал, центральная ось которого проходила по линии Москва — Рязань — Нижний Новгород. Свадьбу среднерусского типа, кроме названных выше, играли также в Тульской, Тамбовской, Пензенской, Курской, Калужской, Орловской, Симбирской, Самарской и других губерниях. Поэзия среднерусской свадьбы сочетала песни и причитания, но преобладали песни. Они создавали богатую эмоционально-психологическую палитру чувств и переживаний, полюса которой составляли веселая и грустная тональности.

[1] Этнография восточных славян. — М., 1987. — С. 401.

2.1.3. Мифологическое в русской свадьбе

Главный смысл свадебного обряда состоял в продолжении рода, для чего требовалось пробудить у человека и у природы плодородящие силы. Эта идея связывала воедино все свадебные элементы, отождествляла живое по признаку жизни.

Например, устройство постели для молодых было наполнено магией, обеспечивающей воспроизводство жизни во всех ее видах. Постель стлали на снопах, в местах обработки и хранения зерна (в амбаре, на гумне, в овине) или в помещениях для содержания скота (в хлеве, в подклети).

Обряд был насквозь пронизан магией. Использовались все ее виды. Цель продуцирующей магии (от лат. producentis — "производящий") состояла в том, чтобы обеспечить благополучие жениху и невесте, прочность и многодетность их будущей семье, а также чтобы получить богатый урожай, хороший приплод скота. Апотропейная магия (от греч. apotropaios — "отвращающий беду") проявилась в многочисленных оберегах, направленных на предохранение молодых от всего плохого. Этому служили иносказательная речь, звон колокольцев, острый запах и вкус, переодевание молодых, покрытие (или прятание) невесты, а также самые разнообразные предметы-обереги.

Универсальным оберегом был пояс — часть одежды, принимающая форму круга. Считалось, что подпоясанного "бес боится", поэтому венчаться шли в поясе. Магические свойства пояса скрепляли союз молодых: им обвязывали жениха и невесту, узел с приданым, свадебный пирог и др. Вместе с тем с помощью скрученного пояса ведьма могла превратить весь свадебный поезд в волков (у белорусов).

Разнообразные магические функции были связаны с полотенцем: им связывали молодых, опоясывали невесту, перевязывали *поезжан*, покрывали каравай, стелили как "подножник" при венчании и проч. Полотенца изготовляли из холста и вышивали традиционным узором, который сохранял

мифологическую символику и, в соответствии с этим, был представлен характерным цветовым сочетанием: белый — красный — черный.

Многие магические действия восходили к древнему обряду инициации. Поскольку продолжение рода зависело прежде всего от женщины, свадебный обряд отражал женскую инициацию, его центром была невеста. В предсвадебный период невеста носила белую одежду (древний цвет траура), а в день свадьбы — обязательно красную (красный цвет символизировал жизнь). Указания на ритуальную "смерть" содержала поэзия предсвадебного периода. В своем причитании невеста сообщала о *страшном сне*: будто бы на ее улице стоит пустой раскрытый гроб, ожидающий жертву. Она выражала желание уйти в лес к реке и утопиться — и проч.

Для среднерусской свадьбы характерен обряд *"елки"*. Верхушка или пушистая ветка елки или другого дерева, называемая *кра́сотой (де́вьей кра́сотой, красной кра́сотой)*, украшенная лентами, бусами, зажженными свечами и проч., иногда с прикрепленной к ней куклой, стояла на столе перед невестой. Деревце символизировало молодость и красоту невесты, с которыми она прощалась навсегда. В свадебном приговоре утверждалось:

Да уж как этому ли дереву
Да не бывать два раза зелену,
Да а тебе, наша подруженька,
Да задушевная голубушка,
Да не бывать два раза в девушках.

Древний, давно забытый смысл состоял в том, что дереву (зеленой, кудрявой березе) переадресовывалась жертвенная повинность инициируемых девушек: вместо одной из них погибало деревце, первоначально принятое в их родственный круг (заместительная жертва). Следы такого обычая видны в троицко-семицком обряде с березкой. И в свадебном обряде *кра́сота* отождествлялась с самой невестой.

Свадебное деревце известно у большинства славянских народов как обязательный атрибут, предмет-символ, несущий в себе общую этническую характеристику славян. Вместе с тем у восточных славян отмечено большое разнообразие предметов, называвшихся *кра́сотой*. Это не только растения (ель, сосна, береза, яблоня, вишня, калина, мята), но также девичья коса и девичий головной убор.

Головной убор девушки-невесты назывался *венец, венок, налобень, корона*. Его изготавливали в виде плотного обода с позументом, над

которым выступал ажурный венок, украшенный жемчугом, перламутром, бисером и т.п. Такие венки особенно характерны для Русского Севера. На юге, а также в Беларуси и на Украине венки плелись из живых цветов. Изготовление венчальных венков из живых цветов представляло собой богатый, развитой ритуал.

Инициация включала в себя обряды с волосами, изменение прически: *расплетание косы, продажа косы, окручивание*. Этот древний обычай был связан с верой в магическую силу волос.

Русская девушка носила одну косу. Ее расплетали на девишнике и обычно уже не заплетали до венца. Невеста дарила подругам свои *косники* — ленты для косы.

Ритуал *продажи косы* был реминисценцией купли самой невесты. *"Возьми косу вместе с головой"*, — говорила ее мать жениху. Продавал косу младший холостой брат невесты или другой родственник-мальчик, называвшийся *подкосник*.

Окручивание — один из кульминационных элементов обряда, происходивший сразу после венчания (в церковной сторожке, трапезной или, по приезде, в доме мужа). Невесте делали женскую прическу (две косы, обвитые вокруг головы) и подбирали волосы под женский головной убор (*кокошник, кичку с сорокой, повойник, сборник*). В отличие от девушки, женщина всегда должна была ходить с покрытой головой. По этому поводу сложена пословица: *"Немного попето, да навек надето"*.

В белорусской и западнорусской свадьбе известен также обряд подстригания волос жениху. В древности это действие было связано с вызовом родовых духов-покровителей. Возможно, этот обряд когда-то означал посвящение юношей в группу взрослых мужчин.

В день свадьбы или на следующий устраивались игры "в покойника". Они зафиксированы в Поволжье, Курской, Орловской, Рязанской, Воронежской, Тамбовской губерниях. Пародийные похороны заканчивались тем, что "покойник" вскакивал и пускался в пляс. Игра завершалась общей пляской. Ритуальное веселье, пляска, смех должны были утвердить новую жизнь, символизировали возрождение невесты в новом статусе, что было последним звеном инициации, ее целью.

Пережитки ритуала инициации, изображающего ожившего покойника, сохранились и в календарных обрядах. Известны весенне-летние игры девушек в "русалку", в "Кострому" и др. В них "умершая" внезапно вскакивала, била всех по рукам, приговаривая: *"Пеки блины, поминай меня!"* Данный обряд имеет глубокие индоевропейские корни. На это

указывает немецкая средневековая игра "пляска смерти", чешская плска "Мертвец", аналогичные словацкие и сербские игры, карпатские игры при мертвеце (о чем писали А. Н. Веселовский и другие исследователи).

Свадебный обряд сохранил признаки древнего экзогамного брака, порожденного запретом на кровосмешение. Брачная пара должна была состоять из представителей разных родов. Поэтому в свадьбе были ритуалы, означавшие переход невесты из своего рода в род мужа. С этим связано поклонение печи — священному месту жилища.

Многие обряды с печью совершались на протяжении всей свадьбы, как в доме родителей невесты, так и в доме жениха. Все важные дела (например, вынос *красоты*) начинали в буквальном смысле *от печки*. Чтобы сватовство было удачным, сваха старалась дотронуться до печки. Благословляли молодых у печного столба. В доме мужа молодая трижды кланялась печи и только потом уже иконам. С приобщением невесты к новому очагу был связан обычай *марания:* утром после бужения молодых всем чернили лица сажей из печи.

Растительный мир русской свадьбы связан с древними анимистическими представлениями. Живыми или искусственными цветами украшались все участники свадьбы. Цветы и ягоды были вышиты на свадебной одежде и на полотенцах. Особо почитались вечнозеленый барвинок (символ прочности любви и брака) и ягоды калины (символ девичества). *Калинкой* назывались обряды, связанные с установлением добрачной невинности молодой, а также ее свадебная рубаха.

Животный мир свадебного ритуала восходит к древнеславянским тотемам. Во многих элементах обряда можно увидеть культ медведя (ряжение в медведя, меховая одежда и меховые подарки, использование вывернутого тулупа, символизировавшего шкуру зверя). Медведь должен был обеспечить богатство и плодородие. В некоторых местах атрибутом свадебного пира была жареная свиная голова, имевшая магическое значение (с ней разыгрывались сценки иронического чествования). На свадьбе, Святках и масленице рядились быком, при этом устраивали игры с эротическим смыслом.

С невестой были связаны образы птиц. Плодородящую силу имела прежде всего курица. Она фигурировала и как ритуальная пища, и как живая птица *(курица-приданка).*

У всех славян куриное мясо было непременным блюдом за свадебным столом, а также на постели молодых. Свадебный пирог *курник* представлял собой круглый хлеб с каймой и изображением петушиной головы. Известны старинные церковные запреты на жертвоприношения кур *берегиням* (ради них кур топили в реках и колодцах). В свадебном обряде, как и в троицко-семицком, важную роль играли и куриные яйца.

Свадебный ритуал восточных славян имел ярко выраженный аграрный, земледельческий характер.

С идеей плодородия был связан культ воды. В севернорусской свадьбе он проявился в банном обряде, которым завершался девишник. Производились магические действия с водой и с банными атрибутами (печью-каменкой, веником). В отличие от северной, для среднерусской свадьбы характерно послесвадебное *обливание* — своеобразное игрище, величание молодой женщины, возможно, уже несущей во чреве новую жизнь. При обливании женщина-мать отождествлялась с *матерью-сырой землей*: ведь увлажненная дождями земля также могла проявить свою плодородящую сущность.

Известно, что древнерусский брак совершался у реки. Поэтому ситуация "брак у воды" часто встречается во многих жанрах русского фольклора: в песнях календарных обрядов, в балладах, былинах, сказках.

В добрачных, брачных и послебрачных обрядах молодых *осыпали* хмелем, овсом, семенами подсолнуха или любым другим злаком. Известны действия не только с зерном, но и с колосьями, с квашней. Культ хлеба проявился прежде всего как чествование каравая, которое в южных зонах было развито в *каравайный обряд*: он начинался в предсвадебном цикле, а заканчивался на *княжем пиру* раздачей каравая.

Каравай — это ритуальный, особо изготовлявшийся хлеб, которым встречали молодых от венца. Каравай украшали платками, красными лентами, калиной. Одаривание молодых на пиру называлось "положить на каравай". Были зафиксированы хвалебные песни в честь каравая: "*похвала караваю*", "*каравай месят*", "*как топят печь для каравая*", "*как в печь сажают*" и др.

В числе ритуальной пищи свадебного обряда, помимо уже отмечавшейся (каравай, курица, свиная голова), следует также назвать обрядовый пирог (с кашей, рыбой, курицей и др.), а также кашу, лапшу. Пирог характерен для севернорусской свадьбы, где он заменял каравай.

С аграрной магией связан древнеславянский культ солнца. По представлениям древних, любовные отношения между людьми порождались сверхъестественным участием небесных светил.

Верховным покровителем вступающих в брак и всех остальных участников свадьбы было солнце. Рядом с ним возникали месяц, звезды, заря. Люди сами уподоблялись светилам. Вот как писал об этом И. В. Зырянов: "Солнечность, обожествление, золотая окраска видны не только на образах жениха и невесты, но и на образах их родителей, а также сватов и свадебных дружек. Невеста в поэзии рисуется через "девью красоту", которая краше солнца, чище "злата-серебра", лучше "дорогих самоцветов". <...> "Свойства светил, перенесенные на человеческий брак, сделали последний таинством"[1].

Образ солнца нес в себе свадебный венок невесты. В песне сообщалось, будто бы он упал с неба и был так ярок, что мог осветить дорогу. Особенно значительной была концентрация небесного сияния в наиболее драматичный кульминационный момент свадьбы, а именно когда невеста, сидя за столом и ожидая приезда жениха, как бы расставалась со своей душой девушки. Невеста должна была плакать (*"Не плачет за столом, наплачется за столбом"*). При этом она катала свой венок по столу. Круглая форма венка, его "сияние" и обычай его катания *по тесовенькому столику* изображали солнце как верховного покровителя обрядового таинства.

В. Ф. Миллер, А. А. Потебня и другие исследователи в славянских песнях с сюжетом "тонущей девицы" усматривали солнечный миф, повествование о небесном браке. Возможно, его следы сохранила песня *"Воскресный день рано Сине море играло..."* В свадебных песнях невеста в веночке сравнивалась с хохлатой *златоперой курочкой*, с кукушкой, сбросившей свое обычное оперение и одевшейся в *золотые перья*, с *золоторогой* телочкой и т. п. В хороводных и свадебных песнях много внимания уделялось необычным, солнцеподобным волосам невесты и жениха. Из песни мы узнаем и о том, что небесными светилами расшиты обрядовая рубашка невесты и свадебный наряд жениха.

Севернорусская невеста сообщала в своем причитании, что вышивала свадебную рубашку три ночки: ивановскую, петровскую и ильинскую (период летнего солнцестояния). Она украшала рубашку *красным солнышком, утренней зарей, младым полуночным светлым месяцем*. И это соответствовало реальной вышивке на ее рубашке. Такой наряд соотносим с платьем сказочной царевны: *"Она вышла в чистое поле, нарядилась в блестящее платье — кругом часты звезды! <...> Скинула свой свиной чехол, надела платье: на спине светел месяц, на груди красно солнышко!"*[1]

[1] *Зырянов И. В.* Свадьба и сказка // Фольклор и литература Урала. — Пермь, 1976. — Вып. 3. — С. соотв. 43, 41.

Небесным светом фольклор украшал поэтический образ свадебного *терема:* у него *золотые выходы, переходы серебряные, в воротах столбы золотые,* а сам он *стоит, как жар горит.* Подобный чудесный образ известен и в былине "Про Соловья Будимировича", глубоко поэтизирующей любовь.

Слово "терем", считает лингвист В. В. Колесов, несет в себе "образ неба, возвышающегося над человеком, бескрайнего, нарядного, сияющего неба, которое само по себе — праздник. <...> Терем (из греческого teremnon — "дом, жилище", также "дворец", собственно: дворец с куполом) <...> — символ неба, наличие купола для него было обязательным"[2].

2.1.4. Свадебная поэзия

Как уже можно было заметить, древние культы присутствовали на свадьбе в своем материальном (предметном) выражении и в виде поэтических образов фольклора. В древности основная функция свадебного фольклора была утилитарно-магической: устные произведения способствовали счастливой судьбе, благополучию. Но постепенно они начали играть иную роль: церемониальную и эстетическую.

Поэзия свадьбы обладала глубоким психологизмом, изображала чувства жениха и невесты, их развитие на протяжении обряда. Особенно сложной в психологическом отношении была роль невесты, поэтому фольклор нарисовал богатую палитру ее эмоциональных состояний. Первая половина свадебного обряда, пока невеста еще находилась в родительском доме, была наполнена драматизмом, сопровождалась печальными, элегическими произведениями. На пиру (в доме жениха) эмоциональная тональность резко менялась: в фольклоре преобладала идеализация участников застолья, искрилось веселье.

Для свадьбы севернорусского типа основным фольклорным жанром были причитания. Они выражали только одно чувство — печаль. Психологические возможности песен гораздо шире, поэтому в среднерусской свадьбе изображение переживаний невесты было более диалектичным, подвижным и многообразным. Свадебные песни — самый значительный, наиболее сохранившийся цикл семейной обрядовой поэзии.

[1] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах. — Т. II. — М., 1985. — С. 312–314.

[2] *Колесов В. В.* Мир человека в слове Древней Руси. — Л., 1986. — С. 206–207.

Сватовство велось в условной поэтически-иносказательной манере. Сваты называли себя *рыбаками*, *охотниками*, невесту — *беларыбицей*, *куницей*. Во время сватовства подруги невесты уже могли исполнять песни: ритуальные (*"Приехали да к Пашечке Трое сватов разом..."*) и лирические, в которых начинала разрабатываться тема утраты девушкой ее воли (*"Хвалилася калина..."*).

В сговорных песнях изображался переход девушки и молодца от свободного состояния "девичества" и "молодечества" к положению жениха и невесты. В песне *"Вдоль Дунаю..."* молодец верхом на коне гуляет у реки. Он демонстрирует перед девушкой свою красоту, удаль и просит *сберечь* его коня. Но девушка отвечает:

"Когда буду я твоя,
Сберегу твово коня...
А теперь я не твоя,
Не могу беречь коня".

В песнях появляются парные образы-символы из мира природы, например *калинушка и соловей* (*"На горе-то калина Во кругу стояла..."*). Разрабатывается мотив попранной девичьей воли (невеста изображается через символы расклеванной *ягодки*, выловленной *рыбицы*, подстреленной *куны*, вытоптанной *травушки*, сломанной *веточки виноградной*, растоптанной *зеленой мяты*, заломленной *березоньки*). Песню *"Не в трубушку трубили рано по заре..."* могли петь на сговоре, на девишнике и утром свадебного дня. Этой ритуальной песней отмечался предстоящий, совершающийся или уже совершившийся обряд расплетания косы. Сговорные песни начинали рисовать молодых в положении жениха и невесты, идеализируя их взаимоотношения: невеста любовно расчесывает жениху его *русые кудри*, жених дарит ей подарки. В сговорных песнях монологические формы отсутствовали, песни представляли собой повествование или диалог.

В песнях девишника появлялись монологические формы от лица невесты. Она прощалась с *вольной волюшкой* и отчим домом, укоряла родителей за то, что отдают ее замуж. Размышляя о своей будущей жизни, невеста представляла себя *белой лебедью*, попавшей в стадо *серых гусей*, которые ее щиплют. Мать или замужняя сестра учила невесту, как вести себя в новой семье:

"Ты носи платье, не изнашивай,
Ты терпи горе, не сказывай".

Если невеста была сиротой, то исполнялось причитание: дочь приглашала родителей *посмотреть* на ее *свадьбу сиротскую*.

В песнях часто встречается сюжет перехода или перевоза невесты через водную преграду, связанный с древним осмыслением свадьбы как инициации (*"Воскресный день рано Сине море играло..."*). Жених вылавливает либо саму утопающую невесту, либо *золоты ключи* от ее воли (*"Вы подруженьки, голубушки мои..."*). Образ девушек-подруг рисовался как стайка *малых пташечек*, слетевшихся к *канареечке*, заключенной в *клеточку*. Подруги то сочувствовали невесте, то укоряли ее за нарушенное обещание не выходить замуж. Девишник был насыщен ритуальными и лирическими песнями.

Кульминацией всего свадебного ритуала был день свадьбы, в который происходило заключение брака и величание молодой семьи.

Утром невеста будила подруг песней, в которой сообщала о своем *нехорошем сне*: к ней подкралась *проклята бабья жисть*. Во время одевания невесты и ожидания свадебного поезда жениха пели лирические песни, выражавшие крайнюю степень ее горестных переживаний (*"Как расшатало белу березоньку..."*). Глубоким лиризмом были наполнены и ритуальные песни, в них замужество изображалось как неотвратимое событие (*"Матушка, что не пыль-то во поле..."*). В это же время в доме жениха исполняли песни иного содержания, например: с дружиной молодцев он отправляется из своего чудесного *терема* за *серой утицей-раскрасавицей*; жених плывет по *реченьке* на *суденышке*, натягивает *калену стрелу* и пускает *в серу утицу* (*"Ой, у Ивана-то хоромы хороши..."*).

Но вот свадебный поезд приехал. Гости в доме — словно ураган, сметающий все на своем пути. Это изображается посредством гипербол: *подломили залу новую, растопили чару золоту, выпустили соловья из саду, расслезили красну девицу*. Невесту утешает жених (*"Не было ветру, не было ветру — Вдруг навеяло..."*).

В это время разыгрывались сценки, в основе которых лежал выкуп невесты или ее двойника — *дéвьей крáсоты*. Их исполнению способствовали свадебные приговоры, имевшие ритуальный характер. У приговоров были и другие функции: они идеализировали всю обстановку и участников свадьбы, юмористически разряжали сложную психологическую ситуацию, связанную с отъездом невесты из родительского дома.

Приговоры — это рифмованные или ритмизованные поэтические произведения. В Костромской области после приезда свадебного поезда разыгрывалась сцена выноса *елочки — дéвьей крáсоты*, что сопровождалось большим приговором. *Елочку* выносила одна из подруг невесты, она же произносила приговор. В построении приговора присутствовала импровизация (ср. два вари-

анта в Хрестоматии), однако стержень был единый. Приговор начинался со вступительной части, в которой фантастически-возвышенно изображалась обстановка горницы. Использовались эпитеты, идеализирующие окружающие предметы:

...Ко столику подхожу, ко дубовому подхожу,
Ко скатертям ко браным,
Ко напиточкам медяным <медовым>,
Ко яствам сахарным,
Ко тарелочкам золоченым,
Ко вилочкам точеным,
К ножичкам булатным,
К вам, сватушкам приятным.

Затем произносилось приветствие *поезжанам*. Их идеализация могла получить эпическое развитие: они ехали за невестой *чистыми полями, зелеными лугами, темными лесами...* Трудный путь женихова поезда передавали гиперболы. Гиперболы использовались и в другой эпической части — в рассказе о том, как девушки добывали и украшали *елочку*:

...По башма́чкам истоптали,
По чулочкам изорвали,
Зелёну ёлочку ломали.
По перчаткам изорвали,
По колечечку сломали...

Елочка была главной героиней. Ей произносили величание, в конце которого на ней зажигали свечки:

...Хороша наша де́вья крса́ <краса>,
Разнарядно она нарядна,
Алым ленточкам разувешана,
Разным бантикам разубантена,
Дорогим камням разукрашена,
Восковым свечам разоставлена.
Алы ленточки алели,
Разны банты голубели,
Дороги́ камни́ разливалися,
Восковы свечи́ разжигалися.

Далее совершался обход присутствующих и требование платы за *елочку*. Начинали с жениха, затем обращались к *дружкам, свахам, сродничкам*. Способы, которыми побуждали "одаривать"

красоту, были разные: например, загадывали загадки. Особенно часто одаривания требовала рифма:

Вот вам последнее словечко:
Подарите мне на золотое колечко.
Скажу я словечек пяток —
Подарите мне на шёлковый платок.
Сватушка, у которого красная рубашка, —
Кладите пятирублёвую бумажку;
А в голубой —
Кладите по другой...

Каждый одаривающий гасил свечку. Когда все свечи были погашены, девушка, произносившая приговор, обращалась к невесте. Она говорила о неизбежном расставании с красотой и об утрате невестой навеки ее девичества. *Елочку* выносили из избы, невеста плакала. Через всю игровую ситуацию красной нитью проходила психологическая параллель между *елочкой-девьей красотой* и невестой.

Приговоры композиционно состояли из монолога, однако обращения к участникам ритуала приводили к возникновению диалогических форм и придавали приговорам характер драматического представления.

Самым торжественным моментом свадьбы был пир (*княжий стол*). Здесь пели только веселые песни, плясали. Яркое художественное развитие имел ритуал величания. Величальные песни пели новобрачным, свадебным чинам и всем гостям, за это и́гриц (певиц) одаривали конфетами, пряниками, деньгами. Скупым исполняли пародийное величание — песни корильные, которые могли спеть и просто для смеха.

Величальные песни имели поздравительный характер. Ими чествовали, воспевали того, кому они были адресованы. Положительные качества этого человека песни изображали в высшей степени, часто с помощью гипербол.

Образы жениха и невесты поэтически раскрывали разнообразные символы из мира природы. Жених — *ясен сокóл, воро́ный конь*; невеста — *земляничка-ягодка, вишенье, калина-малина, ягода смородина*. Символы могли быть парными: *голубь и голубушка, виноград и ягодка*.

Большую роль играл портрет. У жениха кудри столь прекрасные,

Что за эти-то за кудеречки
Государь его хочет жаловать

Первым городом — славным Питером,
Другим городом — каменной Москвой,
Третьим городом — Белым Озером.

Как во многих песнях любовного содержания, взаимная любовь молодоженов выражалась в том, что невеста расчесывала жениху его *кудри русые* (*"Как у месяца золоты рога..."*).

По сравнению с песнями, которые пели в доме невесты, диаметрально менялось противопоставление своей и чужой семьи. Теперь "чужой" стала семья отца, поэтому невесте *батюшкин хлеб есть не хочется*: он горький, пахнет полынью; а *Иванов хлеб — есть хочется*: он сладкий, пахнет медом.

В величальных песнях просматривается общая схема создания образа: внешность человека, его одежда, богатство, хорошие душевные качества. Так, например, изображая тысяцкого, песня много внимания уделяет его роскошной шубе, в которой он *во Божью церковь ходил, своего крестника женил*. Холостой парень изображается на коне во всей своей красе, способной даже преобразить природу: *луга зеленеют, сады расцветают*. Сваха — *белая*, потому что она умывалась белой пеной, доставленной *из-за синего моря*. Величание семьи напоминает колядки: хозяин с сыновьями — *месяц со звездáми*, хозяйка с дочерями — *ясно солнце со лучами* (*"У ворот сосенушка зеленáя..."*). Особым было величание вдовы — оно выражало сочувствие ее горю. Это достигалось с помощью символов: неогороженная нива, терем *без верха*, сени *без подволоку*, кунья шуба *без поволоки*, золотой перстень *без подзолоты*.

Величальные песни можно сравнить с гимнами, им свойственна торжественная интонация, высокая лексика. Конечно, все это достигалось фольклорными средствами. Ю. Г. Круглов отметил, что все художественные средства "употребляются в строгом соответствии с поэтическим содержанием величальных песен — они служат усилению, подчеркиванию самых красивых черт внешности величаемого, самых благородных черт его характера, самого великолепного со стороны поющих к нему отношения, то есть служат основному принципу поэтического содержания величальных песен — идеализации"[1].

Цель корильных песен — создание карикатуры. Их основной художественный прием — гротеск. У жениха *на горбу-то роща выросла, в голове-то мышь гнездо свила*; у свахи *спина-то — лавица, ж... — хлебница, брюшина — болотина*; дружка *по лавкам скакал, пироги с полок таскал, по подлавочью бродил да мышей налови*л; тысяцкий сидит на коне, *как ворона, а конь под ним — как корова*. Портреты корильных песен сатиричны, в них утрируется безобразное. Этому служит сниженная лексика. Корильные песни достигали не только юмористической цели, но и высмеивали пьянство, жадность, глупость, лень, обман, хвастовство. *Бестолковые сватушки* поехали *по невесту* — заехали в огород, всю капусту полили пивом, молились верее (столбу), поклонялись тыну. Иногда в корильных песнях возникало ироническое цитирование стихов из песен величальных (например, копировали рефрен *"Друженька хорошой, Друженька пригожий!"*).

Во всех произведениях свадебного фольклора использовалось обилие художественных средств: эпитеты, сравнения, символы, гиперболы, повторы, слова в ласковой форме (с уменьшительными суффиксами), синонимы, иносказания, обращения, восклицания и проч. Свадебный фольклор утверждал идеальный, возвышенный мир, живущий по законам добра и красоты.

[1] *Круглов Ю. Г.* Русские свадебные песни. — М., 1978. — С. 49.

2.2. Причитания

Причитания (*прíчеть, причет, плач*) — древний жанр фольклора, генетически связанный с похоронным обрядом.

Объект изображения причитаний — трагическое в жизни, поэтому в них сильно выражено лирическое начало. Эмоциональная напряженность определяла особенности поэтики: обилие восклицательно-вопросительных конструкций, восклицательных частиц, синонимических повторов, нанизывание сходных синтаксических структур, единоначатия, экспрессивные словообразования и т. д. Мелодия в причитаниях выражена слабо, зато большую роль играли всхлипывания, оханье, поклоны и проч. Причитания создавались от имени того, кому посвящен обряд (невесты, рекрута), или от имени его родственников. По форме они представляли собой монолог или лирическое обращение.

В центральной и южной России причитания имели лирический характер и были невелики по объему, они исполнялись речитативом. Северные причитания исполнялись напевно, протяжно и отличались своей лироэпичностью. В них была развита описательность, подробный рассказ о происходящем. Даже незначительная деталь могла получить развитие.

Например, невеста задает риторические вопросы *кирпичной белой печеньке*: *"Кто огню был выдувателем, Кто лучинки подавателем, Кто светилу зажигателем?"* Она сама знает ответ: выдувала огонь матушка, подавал лучину братец. В поле зрения вопленицы оказывается лучина, и развивается микросюжет:

Как у мила братца родимого
Была этая лучининка
На болоте была ссечена,
За три года была смечена,
По-мелку́ была расколота,
На-часту́ была расщипана,
По собаке домой вожена,
На трех грядочках дымлёная,
Во трех печеньках сушеная,
К этой свадебке пасёная!

Такая детализация приводила к осложнению текста и замедляла его художественное развитие во времени. Структура причитаний была открытой, содержала возможность наращивания строк.

В основе способа исполнения причитаний лежала импровизация, так как каждый раз причитание было обращено к определенному человеку и должно было в своем содержании раскрывать конкретные черты его жизни. Причитания функционировали как разовые тексты, при каждом исполнении создаваемые вновь. Однако в них активно использовались накопленные традицией словесные формулы, отдельные строки или группы строк. Традиционные образы устной поэзии, устойчивые стереотипы переходили из одного произведения в другое, отражали психическое настроение человека в минуты скорби и печали. Причитание — это импровизация с использованием устойчивых, традиционных форм и под влиянием однородного по идее содержания, когда-то отлившегося в эти формы.

Композиция причитаний формировалась по ходу обряда.

Например, в начале XX в. в Устюженском уезде Новгородской губернии было зафиксировано причитание дочери по умершему отцу. "Все это располагается в таком картинном порядке: узнав, конечно, заранее о смерти своего отца, дочь, жившая в разных деревнях с покойным, выходит за деревню в поле встречать печальное известие и обращается к сообщающему с такими словами:

Я встречаю, горька сирота,
Я встречаю весть нерадошну,
Весть нерадошну, горемышную... <И т. д.>

Затем вместе с печальной вестницей или вестником отправляется в деревню, где находится дом умершего родителя. Подойдя к дому, дочка останавливается и плачет нараспев:

Подхожу я, горька сирота,
Я ко дому благодатному,

Ко кормильцу-то ко батюшку.
Не светит млад-ясен месяц,
Не обогрело солнцем красным,
Не стречает солнце красное,
Мой кормилец, сударь-батюшка,
Меня гостью невеселую,
Невеселую-печальную.

Подходит она к двери дома со словами:

Растворяйся, дверь тесовая,
Идет гостья не веселая,
Не веселая, не радошна!
Я иду да со горючим слезам.

Войдя в дом, перекрестившись на иконы и отвесив поясной поклон, дочка обращается к своей матери:

Ты позволь-ко, солнце красное,
Благодатна моя матушка,
Подойти мне поблизехонько
К моему кормильцу-батюшку,
Поклониться понизехонько,
Мне спросить да солнце красное,
Мне спросить кормильца-батюшка,
Что куды, кормилец-батюшка...
<И т. д., всего 15 строк>

Обращаясь к родным, собравшимся около покойного:

Прикажите-тко, родимыи,
Поспустить да свой жесен <жалостливый> *голос*
Выше леса по поднебесью,
Чтобы слышен был жесен голос
Всем залетным, вольным пташечкам...
<Всего 31 строка>

Снова обращаясь к матери:

Мое красное ты солнышко...
Пойдем, найдем кучера верного,
Поехать до города, до стольного,
Послать весть скорбную родному братцу...
<И т. д., всего 9 строк>

Мать отвечает, что известие о смерти отца послано старшему сыну во стольный город, и дочка благодарит мать:

Те спасибо, солнце красное,
Благодатна моя матушка!
Скоро ты побеспокоилась
Послать вестку невеселую.

Немного помолчав, дочь обращается ко всем присутствующим <26 строк: не слыхали ли, не едет ли брат?>. После некоторого раздумья дочка опять начинает причитать: сетует на себя: не разумна, не богата... Быстро спохватывается и обращается снова к своим родным:

Не вещуйте-тко, родимыи,
Что пеняла, горька сирота. <...>
Что не плават камень по воде,
Как не ходят мертвы по земле!

<Всего 14 стихов.>

Окончив свои причеты над трупом, дочь скромно отходит в сторону и, если среди присутствующих находится еще умеющая плакать голосом, то такая выходит и начинает соперничать в своем искусстве с только что исполнившею свой долг дочерью покойного..."[1].

Как видим, причитания отражали сам обряд и выражали эмоциональное состояние его участников. Содержание причитаний могло заключать в себе просьбу, наказ, укор, заклинание, благодарение, извинение, сетование. Особенно важна роль сетований, помогавших излить чувство горя. В причитании "Плач святозерской крестьянки по рекруту" (см. Хрестоматию) сетования встречаются три раза, и каждый раз они получают эпическое развитие.

Причитание начинается с зачина (*Ты прощай-ко, мое рожоное милое дитятко...*), затем следует укор (*Как обневолили тебя не в порушку да не во времечко...*), далее — сетование (*Ты пойдешь, моя любимая удалая наживная головушка...* — изображается дальний путь рекрута), просьба (*Ты вспомни-ко свою любимую домашнюю крестьянскую жирушку...*), снова сетование (*И как придут-то честные годовые воскресные владычные празднички...* — его друзья пойдут на игрище, мать будет горевать, сидя под окошком), затем заклинание (*Ты не дай-ко, Боже-Господи...*), третье сетование (*И как есть-то мне тошнешенько...* — матери представляются будущие картины крестьянского труда без сына-помощника), просьба — сообщать о себе хоть письмецом (*И ты любимая удалая головушка...*), извинение (*И ты не помни, мое милое, Всех житейских моих грубостей*), наказ (*И ты вспомни-ко, рожоное, Мои ласко́вые словечушки!*), заклинание (*И как я, многопобедная, Я, горюша горе-горькая, Попрошу Царя Небесного...*).

В художественном мире причитаний важную роль играла система образов. Помимо образов реальных участников обряда, в причитаниях возникали образы-олицетворения, образы-символы, поэтические сравнения и метафорические замены.

[1] *Малиновский А.* Похоронные причеты в Перской волости Устюженского уезда Новгородской губернии // Живая старина. — 1909. — Вып. 1. — С. 70–79.

Олицетворения — это персонификация болезни, смерти, горя, сходная с мифологической и поэтической персонификацией в самом обряде (напр., *девья красота*). Олицетворение — существенный стилеобразующий прием. Так, в севернорусских свадебных причитаниях олицетворялись печь, изба:

В доме всё переменилося!
По мне окошко запечалилось,
Все стеколка затуманились:
Не видать да свету белого
Под косивчатым окошечком!

Олицетворялся даже голос причитающей невесты: он должен побежать *со устов да серым заюшком, Со язы́чка горносталюшком...* Невеста просит его не задерживаться *у рек за переходами, У ручьев за перебродами, У полей за огородами,* а направиться прямо *во церковь во соборную* и там ударить *в большой колокол — чтоб шел звон по Русиюшке.*

Образы-символы имели общефольклорный характер *(белая лебедушка, красное солнышко*). В отличие от свадебных песен, причитания в меньшей мере использовали образы-символы, но более глубоко разрабатывали поэтические сравнения, относящиеся к реальным участникам обряда. Сравнения достигали необычайной художественной выразительности:

Будто вороны слеталися,
А там два свата́ съезжалися.

Причитания склонны разворачивать систему сравнений, нагнетая вызываемое ими эмоциональное впечатление. Вот как передается смерть дочери:

Быв как дождички уходят во сыру землю,
Как снежочки быдто тают кругом-наокол огней,
Вроде солнышко за облачко теряется,
Так же дитятко от нас да укрывается;
Как светел месяц поутру закатается,
Как часта звезда стерялась поднебесная,
Улетела моя белая лебёдушка
На иное, безвестное живленьице!

Возникали и другие психологические параллели. Сочувствуя горю невесты,

В саду яблони повянули,
В саду вишенки поблекнули,
Захлебнулись птички-ташечки <пташечки>,
Задавились соловеюшки!

Архаичной чертой является система метафорических замен. Некогда существовал запрет произносить вслух имя человека и раскрывать его родственные связи, вследствие этого появлялись его обозначения через иносказание. Например, умершего хозяина дома вдова называла *желанной семеюшкой, законной державушкой, ладой милым*. Со временем метафорические замены сделались поэтическим приемом.

В причитаниях использовались эпитеты, гиперболы, слова в ласковой форме (с уменьшительными суффиксами), разнообразная поэтическая тавтология.

Исполняли причитания, как правило, женщины (сольно или попеременно). Свадебные причитания могли исполняться самой невестой или вместе с хором ее подруг, а при выводе ее к свадебному столу — *подголосницей*. Из народной среды издавна выделялись особенные знатоки причети — *вопленицы* (другие названия: *плакальщицы, плачей, причетницы, стиховодницы, подголосницы*). Исполнение причитаний становилось их профессией.

Одна из замечательных профессиональных вопленицы второй половины XIX в. — И. А. Федосова, которая с тринадцати лет уже была известна по всему Заонежью. В 1867 г. в Петрозаводске с ней познакомился преподаватель семинарии Е. В. Барсов. Он записал от нее похоронные, рекрутские и свадебные причитания, которые составили основу трехтомного издания. Эта публикация принесла Федосовой широкую известность. Впоследствии вопленица выступала со своим искусством в Петрозаводске, Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Казани — и везде вызывала восхищение. В посвященном ей очерке "Вопленица" М. Горький писал: "Федосова вся пропитана русским стоном, около семидесяти лет она жила им, выпевая в своих импровизациях чужое горе и выпевая горе своей жизни в старых русских песнях. <...> Русская песня — русская история, и безграмотная старуха Федосова, уместив в своей памяти 30000 стихов, понимает это гораздо лучше многих очень грамотных людей"[1].

[1] М. Горький о литературе: Литературно-критические статьи. — М., 1955. — С. 17–18. См. также в Хрестоматии исследований.

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Тексты.

Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым: В 3-х ч. — М., 1872 (ч. 1: Плачи похоронные, надгробные и надмогильные); 1882 (ч. 2: Плачи завоенные, рекрутские и солдатские); 1886 (ч. 3: Плачи свадебные, заручные, гостибные, баенные и предвенечные).

Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п. Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. — Т. I. — СПб., 1898 (вып. 1); 1900 (вып.2).

Причитания / Вступ. ст. и примеч. К. В. Чистова. — Л., 1960.

Чердынская свадьба. Записал и составил И. Зырянов. — Пермь, 1969.

Поэзия крестьянских праздников / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. И. И. Земцовского. — Л., 1970.

Лирика русской свадьбы / Изд. подгот. Н. П. Колпакова. — Л., 1973.

Новикова А. М., Пушкина С. И. Свадебные песни Тульской области. — Тула, 1981.

Федосова И. А. Избранное / Сост., вступ. ст. и коммент. К. В. Чистова; Подгот. текстов Б. Е. Чистовой и К. В. Чистова. — Петрозаводск, 1981.

Русская народная поэзия: Обрядовая поэзия / Сост. и подгот. текста К. Чистова и Б. Чистовой; Вступ. ст., предисл. к разделам и коммент. К. Чистова. — Л., 1984.

Круглый год: Русский земледельческий календарь / Сост., вступ. ст. и примеч. в тексте А. Ф. Некрыловой. — М., 1991.

Мудрость народная: Жизнь человека в русском фольклоре. — Вып. I: Младенчество. Детство / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В. П. Аникина. — М., 1991.

Мудрость народная: Жизнь человека в русском фольклоре. — Вып. II: Детство. Отрочество. Сказки о животных, волшебные, бытовые, балагурные, докучные, небылицы. Загадки / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В. П. Аникина. — М., 1994.

Мудрость народная: Жизнь человека в русском фольклоре. — Вып. III: Юность и любовь. Девичество / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. Л. Астафьевой и В. Бахтиной. — М., 1994.

Обрядовая поэзия. — Книга 1. Календарный фольклор / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ю. Г. Круглова. — М., 1997.

Обряды и обрядовый фольклор / Вступ. ст., сост., коммент. Т. М. Ананичевой, Е. А. Самоделовой. — М., 1997. — (Фольклорные сокровища Московской земли. — Т. 1).

Исследования.

Котляревский А. О погребальных обычаях языческих славян. — М., 1868.

Чичеров В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI–XIX веков. (Очерки по истории народных верова-

ний). — М., 1957. [АН СССР. Труды Ин-та этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. — Новая серия. — Т. XL].

Пропп В. Я. Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования. — Л., 1963.

Аникин В. П. Календарная и свадебная поэзия: Учеб. пособие. — М., 1970.

Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. — М., 1978.

Круглов Ю. Г. Русские свадебные песни: Учеб. пособие. — М., 1978.

Русский народный свадебный обряд: Исследования и материалы / Под ред. К. В. Чистова и Т. А. Бернштам. — Л., 1978.

Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XIX — начало XX в. — М., 1979.

Жирнова Г. В. Брак и свадьба русских горожан в прошлом и настоящем (по материалам городов средней полосы РСФСР). — М., 1980.

Виноградова Л. Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: Генезис и типология колядования. — М., 1982.

Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни: Учеб. пособие. — М., 1982.

Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры / Отв. ред. К. В. Чистов. — М., 1987.

Бернштам Т. А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX — начала XX в.: Половозрастной аспект традиционной культуры. — Л., 1988.

Чистов К. В. Ирина Андреевна Федосова: Историко-культурный очерк. — Петрозаводск, 1988.

Поэзия и обряд: Межвуз. сб. науч. трудов / Отв. ред. Б. П. Кирдан. — М., 1989.

Исследования в области балто-славянской культуры: Погребальный обряд / Отв. ред. В. В. Иванов, Л. Г. Невская. — М., 1990.

Еремина В. И. Ритуал и фольклор. — Л., 1991.

Самоделова Е. А. Рязанская свадьба: Исследование местного обрядового фольклора. — Рязань, 1993. (Рязанский этнографический вестник).

Карпухин И. Е. Свадьба русских Башкортостана в межэтнических взаимодействиях. — Стерлитамак, 1997.

Федорова В. П. Свадьба в системе календарных и семейных обычаев старообрядцев Южного Зауралья. — Курган, 1997.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. В чем сходство и в чем отличие календарной и семейной обрядовой поэзии?
2. Как связана с мифологией поэтическая сторона свадебного обряда?
3. Раскройте роль импровизации в причитаниях.

ЗАДАНИЕ

Используя Хрестоматию, приведите по одному примеру обрядовых песен разных жанров (ритуальную, заклинательную, величальную, корильную, игровую, лирическую).

МАЛЫЕ ЖАНРЫ ФОЛЬКЛОРА. ПАРЕМИИ

К малым фольклорным жанрам относятся произведения, различающиеся по жанровой принадлежности, но имеющие общий внешний признак — небольшой объем. Это припевки, частушки, афористические жанры, загадки и проч.

Малые жанры фольклорной прозы, или паремии (от греч. paroimia — "притча"), очень разнообразны: пословицы, поговорки, приметы, загадки, прибаутки, присловья, скороговорки, каламбуры, благопожелания, проклятия и проч.

В этой главе будут рассмотрены пословицы, поговорки и загадки.

1. ПОСЛОВИЦЫ И ПОГОВОРКИ

1.1. Определение пословиц и поговорок

Определение пословиц и поговорок имеет свою историю. Определить их пытались и И. М. Снегирев, и Ф. И. Буслаев. Последний писал: "Пословицы будем мы рассматривать как художественные произведения родного слова, выражающие быт народа, его здравый смысл и нравственные интересы"[1]. Н. В. Гоголь подчеркивал, что пословицы представляют собой результат длительных наблюдений народа, его коллективный опыт. "Пословица, — писал он, — не есть какое-нибудь вперед поданное мнение или предположение о деле, но уже подведенный итог делу, отстой уже перебродивших и кончившихся событий, окончательное извлечение силы дела из всех сторон его, а не из одной"[2].

В. И. Даль назвал пословицу коротенькой притчей. Он определял ее как "суждение, приговор, поучение, высказанное оби-

[1] *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. — Т. 1. — СПб., 1861. — С. 80.

[2] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 6-ти т. — Т. 6. — М., 1950. — С. 164.

няком и пущенное в оборот, под чеканом народности. Пословица, — продолжал он, — обиняк, с приложением к делу, понятный и принятый всеми". Но "'Одна речь не пословица': как всякая притча, полная пословица состоит из двух частей: из обиняка, картины, общего суждения, и из приложения, толкования, поучения"[1].

Следует отметить, что в "Толковом словаре" В. И. Даль дал другое определение пословицы: "**Пословица** ж. краткое изреченье, поученье, более в виде притчи, иносказанья, или в виде житейского приговора; *пословица* есть особь языка, народной речи, не сочиняется, а рождается сама; это ходячий ум народа; она переходит в *поговорку* или простой оборот речи <...>"[2] В данном определении не говорится, что пословица — обиняк, здесь сказано, что она — поучение "более в виде притчи, иносказания, или в виде житейского приговора", т. е. речь идет и о том, что пословицы могут иметь и прямой смысл; не говорится также, что полная пословица состоит из двух частей.

В определениях последних десятилетий также не отмечаются двучленность и переносный смысл пословиц. "Пословицей именуется краткое, устойчивое в речевом обиходе, ритмически организованное образное народное изречение, обладающее способностью к многозначному употреблению в речи по принципу аналогии", — говорится в учебном пособии 1971 г.[3]. Однако даже беглое ознакомление с пословицами убеждает в том, что не все они обладают "способностью к многозначному употреблению в речи", некоторые из них употребляются лишь в одном смысле (*Муж и жена — одна сатана; Корень учения горек, да плод его сладок*[4]). Более удачным является определение, данное в учебном пособии 1978 г.: "Пословицы — это краткие, меткие, глубокие по силе мысли народные изречения или суждения о жизненных явлениях, выраженные в художественной форме"[5].

[1] Напутное // Пословицы русского народа: Сборник В. Даля. — М., 1957. — С. 186. (См. также в Хрестоматии исследований).

[2] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. — Т. III. — М., 1955. — С. 334.

[3] Русское народное поэтическое творчество / Под ред. Н. И. Кравцова. — М., 1971. — С. 75.

[4] Примеры пословиц и поговорок, приводимые в тексте этой главы, взяты из сборников: Пословицы русского народа: Сборник В. И. Даля. — М., 1957; *Рыбникова М. А.* Русские пословицы и поговорки. — М., 1961. Иные случаи оговариваются.

[5] Русское народное поэтическое творчество / Под ред. А. М. Новиковой. — Изд. 2-е. — М., 1978. — С. 103.

В различиях определений пословиц сказалось то, что народные изречения слишком неоднородны по своей образности, композиции, синтаксису, происхождению во времени, среде возникновения и т. д.

Поговорка, по определению В. И. Даля, — "окольное выражение, переносная речь, простое иносказание, обиняк, способ выражения — но без притчи, без суждения, заключения, применения; это одна первая половина пословицы. Поговорка заменяет только прямую речь окольною, не договаривает, иногда и не называет вещи, но условно, весьма ясно намекает. Она не говорит "он пьян", а скажет: "У него в глазах двоится, он навеселе, язык лыка не вяжет"[1].

В "Толковом словаре" В. И. Даль дал иное определение поговорок. "**Поговорка** — <...>складная, короткая речь, ходячая в народе, но не составляющая полной пословицы; поученье, в принятых, ходячих выраженьях; условный оборот речи, обычный способ выражаться <...>"[2]

В речи поговорка иногда становится пословицей, а пословица — поговоркой. М. А. Рыбникова привела несколько примеров поговорок и пословиц:

Поговорки	Пословицы
И нашим и вашим.	*И нашим и вашим за копейку спляшем.*
Воду в ступе толочь.	*Воду в ступе толочь — вода и будет.*

По определению М. А. Рыбниковой, поговорка — это оборот речи, выражение, элемент суждения. Пословица же — законченное суждение, завершенная мысль[3]. *Поговорка — цветочек, а пословица — ягодка,* — отметил народ.

1.2. Возникновение и развитие пословиц и поговорок. Их содержание

Пословицы и поговорки — распространенные и жизнеспособные жанры устного народного творчества. Они имеют самую

[1] Напутное... — С. 20.

[2] *Даль В. И.* Толковый словарь... — Т. III. — С. 155.

[3] *Рыбникова М. А.* Русские пословицы и поговорки. — М., 1961. — С. 17.

тесную, непосредственную связь с языком, являясь образными речевыми выражениями, употребляемыми в устной и письменной речи.

Наиболее ранние сведения о создании и употреблении некоторых пословиц и поговорок встречаются в летописях.

Приведем некоторые примеры из "Повести временных лет"[1].

В начале повествования, рассказав об угнетении обрами дулебов и о гибели захватчиков, летописец писал: "И есть поговорка на Руси и доныне: "Погибли как обры" <"*Погибоша аки обри*">, — их же нет ни племени, ни потомства". (С. 31).

В год 6370 (862): "*Земля наша велика и обильна, а порядка в ней нет*". (С. 37).

В год 6453 (945): "Древляне же, услышав, что идет <Игорь> снова, держали совет с князем своим Малом: "*Если повадится волк к овцам, то вынесет все стадо, пока не убьют его*". (С. 69).

В год 6479 (971): "Нам некуда уже деться, хотим мы или не хотим — должны сражаться. Так не посрамим земли Русской, но *ляжем здесь костьми*, ибо *мертвые не принимают позора*. Если побежим — позор нам будет". (С. 85).

В год 6488 (980). Князь Владимир вошел в Киев и осадил Ярополка в Родне. "И был там жестокий голод, так что ходит поговорка и до наших дней: '*Беда как в Родне*'". (С. 93). (В собрании Даля: *Беда, что в Родне*).

В год 6492 (984). "Пошел Владимир на радимичей. Был у него воевода Волчий Хвост". Волчий Хвост победил радимичей на реке Пищане. "Оттого, сказано в летописи, и дразнят русские радимичей, говоря: '*Пищанцы волчьего хвоста бегают*'". (С. 99). (В собрании Даля приведен вариант этой пословицы: *Радимичи — волчья хвоста бегают*, — с пояснением: "Воевода Волчий Хвост побил радимичей").

В год 6494 (986). Князь Владимир, выслушав болгар магометанской веры, сказал: "*Руси есть веселие пить, не можем без того быть*". (С. 99). И не согласился принять ислам.

Несомненно, что к древним относится та часть народных изречений, в которых отразились языческие верования и мифологические представления: *Мать-сыра земля — говорить нельзя* (вера в таинственные силы "живой" земли); *Вещий сон не обманет; Кукушка кукует: горе вещует; Кричит, как леший; Оборотнем поперек дороги мечется; Будто Дунай побрал.*

В некоторых пословицах и поговорках запечатлены нормы крепостного права: *Тело государево, душа Божья, спина барская; Муж крепок по жене, а жена крепка по мужу; По муже раба, по рабе холоп* (о браках вольных с крепостными). *Мужик не тумак — знает, когда Юрьев день живет.*

В Юрьев день (осенний, 26 ноября по ст. ст.) крестьянам разрешалось переходить от одного помещика к другому. В 1581 г. царь Иван IV временно запретил переход, а Борис Годунов совсем запретил — крестьяне были закрепощены. Все это нашло отражение в пословице: *Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!*

В народе возник целый ряд изречений, в которых были запечатлены события освободительной борьбы с внешними захватчиками: *Пусто, словно Мамай прошел; Пришли казаки с Дону да погнали ляхов до дому* (освобождение Москвы от поляков в 1612 г.); *Погиб (пропал), как швед под Полтавой* (1709). Особенно много пословиц возникло об Отечественной войне 1812 г.: *Летит гусь на святую Русь* (о Наполеоне); *Пришел Кутузов бить французов; Голодный француз и вороне рад; На француза и вилы — ружье; Пропал (сгинул), как француз в Москве.*

В основной массе пословиц и поговорок нашли художественное воплощение все стороны трудовой деятельности и взаимоотношений людей: любовь и дружба, вражда и ненависть, отношение к науке, знаниям, природе; в них всесторонне характеризуются нравственные и моральные качества человека. В пословицах и поговорках нашла отражение любовь русского народа к Родине и готовность отстоять ее от захватчиков: *Своя земля и в горсти мила; Человек без Родины — что соловей без песни; С родной земли — умри не сходи* (см. в Хрестоматии: "Русь-Родина. Чужбина").

В пословицах и поговорках запечатлены храбрость, мужество и героизм русского народа: *Русский ни с мечом, ни с калачом не шутит; Смелость города берет; Храброму счастье помогает; Волков бояться, так и в лес не ходить.*

В народных изречениях прославляется труд, трудолюбие человека и бичуется лень: *Без дела жить — только небо коптить; Без труда нет плода; Труд кормит, а лень портит.* (См. в Хрестоматии: "Труд. Благосостояние. Богатство. Бедность", "Изобретательность. Мастерство. Орудия труда", "Хозяйственность. Осмотрительность", "Бесхозяйственность. Плохая, бесполезная работа", "Лень. Безделье. Болтовня".)

[1] Повесть временных лет // Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI — начало XII века / Вступ. ст. Д. С. Лихачева; Сост. и общая ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. — М., 1978. (Страницы после цитат из летописи указаны по этому изданию).

Вместе с тем в пословичном репертуаре налицо изречения, которые возникли как отклик на подневольный труд: *Была бы шея, а хомут найдется; Дело не волк — в лес не убежит; От работы кони дохнут; От трудов праведных не нажить палат каменных.*

Возникали пословицы и поговорки, в которых нашло отражение социальное и материальное неравенство (*Один с сошкой, а семеро с ложкой; Богатому — как хочется, а бедному — как можется; Богатый бедного не разумеет*), взяточничество судей и чиновников (*Всяк подьячий любит калач горячий; Земля любит навоз, лошадь овес, а воевода* (вариант: *судья*) — *принос*), жадность духовенства (*Попу что сноп, что стог — все одно* (все мало); *Деньга попа купит и Бога обманет*).

В пословицах и поговорках осуждаются лесть, подхалимство, изуверство, ханжество. (См. в Хрестоматии: "Изуверство. Ханжество".) В них выражается надежда на торжество правды, справедливости: *Все минется, одна правда останется; Правда сама себя очистит; Правда свое возьмет.*

Даже в условиях материального и социального неравенства трудовой народ не покидало высокое чувство чести: *Гол, да не вор; Денег ни гроша, да слава хороша; Беден, да честен.*

Пословицы и поговорки возникали среди различных классов и социальных групп населения, у людей различных профессий и родов занятий.

Наиболее многочисленной является группа пословиц и поговорок, возникших в крестьянской среде. Большинство из них непосредственно связано с сельскохозяйственным трудом: *Вешний день целый год кормит; Доброе семя — добрый и всход; До поры до времени не сеют семени; Пашню пашут — руками не машут* и т. д.

В среде крестьян создавались и употреблялись изречения, в которых отразилась вера в то, что многие явления природы зависят от Бога, что все совершается по предопределению свыше: *Бог не родит — земля не даст.* (См. также в Хрестоматии: "Бог. Вера".) Наряду с ними бытовали пословицы и поговорки, в которых была выражена уверенность, что только усердным трудом можно добиться успеха: *Бог-то Бог, да сам не будь плох; Вози навоз не ленись, так и Богу не молись* и т. д.

Значительное количество пословиц и поговорок возникло в среде ремесленников: *Без топора — не плотник, без иглы — не портной; Ремесло пить-есть не просит, а само кормит; С ремеслом и увечный хлеба добудет; Всяк мастер на выучку берет, да не всяк доучивает* — и т. д.

Известная часть пословиц и поговорок возникла среди бурлаков: *Нужда научит калачи есть* (т. е. погонит на работу в низовья Волги, где едят пшеничный хлеб); *Неволя вниз идет, кабала вверх; Тяни лямку, пока не выкопают ямку!* Среди золотоискателей: *Золото моем, а сами голосом воем.* Среди торговцев: *На бойком месте торговать сподручно; Не солгать, так и не продать; Без накладу барыш не живет.* Пословицы и поговорки создавались среди всех групп населения, занимающихся определенной деятельностью, ведущих свой образ жизни. Некоторые из них переходили в общенациональный репертуар.

В пословицах и поговорках встречаются географические названия. Они могут иметь местный характер. К пословице *Хоть за нищего, да в Конищево* В. И. Даль сделал следующее пояснение: "Село в двух верстах от Рязани, т. е. отдать девку по соседству". Эта пословица была понятна только жителям Рязанской губ. А вот костромская пословица: *Кинешма да Решма кутит да мутит, а Сологда убытки платит* (Сологда — село посреди этих городов). Вместе с тем географические названия встречаются в пословицах широкого значения и распространения. Например: *Язык до Киева доведет; Питер женится, Москва замуж идет; Славна Астрахань осетрами, Сибирь — соболями; Бей челом на Туле, ищи на Москве!* В духе таких пословиц создавались иносказательные изречения — как правило, иронического характера: *Из села Помелова, из деревни Вениковой; Обыватель Голодалкиной волости, села Обнищухина.*

Пословицы и поговорки возникают не только в результате непосредственных жизненных наблюдений — они вливаются в разговорную речь из народно-поэтических и литературных произведений. Так, изречения *Избушка на курьих ножках; Битый небитого везет; Куда конь с копытом, туда и рак с клешней; На тате шапка горит, а тать хвать за нее* и др. — перешли в разговорную речь из сказок, басен, анекдотов и т. п.[1]. Кроме того, в устный репертуар русского народа входят и иноязычные пословицы и поговорки. Некоторые из них были заимствованы в результате контактных связей народов, другие — из письменных источников. (См. в Хрестоматии исследований: В. П. Аникин, "Фольклорная типология".)

Новые пословицы и поговорки возникают также в результате изменения старых, существовавших ранее, которые наполняются новым содержанием.

Например, пословица *Умерла та курица, которая носила татарам золотые яйца* превратилась в другую: *Умерла та курица, которая*

[1] Подробнее см.: *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. — Харьков, 1894.

носила барам золотые яйца. В первом случае речь шла о внешних захватчиках, а во втором — о внутренних угнетателях. Еще один пример. Известная старая пословица *Один в поле не воин* в годы Великой Отечественной войны послужила образцом для пословицы, в которой говорилось о мужестве советских воинов: *И один в поле воин, если он советский воин*. Тогда же пословица *С миру по нитке — нищему рубашка* подверглась сатирической переделке, высмеивающей врага: *С миру по нитке — Гитлеру веревка*.

Многие старые пословицы и поговорки воспринимаются и употребляются как новые, хотя в них не изменилось ни одного слова. Определенная стойкость поэтической формы пословиц, которая наполняется со временем иным содержанием, является их особенностью.

Например: *Артель атаманом крепка*. Данная пословица употребляется в смысле: коллектив крепок руководителем. В годы советской власти ее применяли к колхозам. В пословице говорится об артели работников (бурлаков, лесорубов и т. п.). Старое значение слова "артель" было переосмыслено, вследствие чего новый смысл приобрела и пословица.

Подобные процессы называются переосмыслением. Переосмысленных пословиц и поговорок встречается довольно много.

Важный источник пополнения пословичного репертуара народа — произведения художественной литературы. Многие изречения писателей стали употребляться в разговорной речи наряду с пословицами и поговорками.

Так, например, из басен И. А. Крылова в устную речь вошли афоризмы: *А Васька слушает да ест; А воз и ныне там; А ларчик просто открывался; Демьянова уха; Услужливый дурак опаснее врага; Свинья под дубом* и др.

Из комедии А. С. Грибоедова "Горе от ума": *Счастливые часов не наблюдают; И дым отечества нам сладок и приятен; Дистанция огромного размера; С корабля на бал; Подписано, так с плеч долой; Как не порадеть родному человечку; Служить бы рад, прислуживаться тошно; А судьи кто?* — и др.

Из произведений А. С. Пушкина: *В Европу прорубить окно; Привычка свыше нам дана; Еще одно, последнее сказанье; Любви все возрасты покорны; Мы все глядим в Наполеоны; У разбитого корыта; Не мудрствуя лукаво* — и др.

Авторские афоризмы и изречения пословичного типа, получившие широкое распространение, принято называть крылатыми словами[1].

Таким образом, пословицы и поговорки, возникшие как жанр народной поэзии в глубокой древности, живут активной жизнью на протяжении многих веков: одни — без изменений, другие — постепенно изменяясь и переосмысляясь; устаревшие забываются, их место занимают вновь созданные.

1.3. Художественные особенности пословиц и поговорок

В пословицах и поговорках используются очень многие художественно-изобразительные средства и приемы фольклора.

Существуют две основные формы пословиц: иносказание и прямое высказывание. Например: *Яблочко от яблони недалеко падает* (иносказание); *Хоть есть нечего, да жить весело* (прямое высказывание).

Нередко образность пословиц создается посредством метафор, метонимий, синекдох. Например: *В кармане соловьи свищут* (метафора); *Сарафан за кафтаном не ходит* (метонимия); *Один с сошкой, а семеро с ложкой* (синекдоха). Особенно важна роль метафоры.

Так, например, в пословицах часто появляются образы животных и птиц как обозначение людей, их взаимоотношений: *Спит лиса, а во сне кур щиплет; Пожалел волк кобылу: оставил хвост да гриву; Не велик кулик, а все-таки птица; От вороны павы не жди.*

Другой излюбленный прием народных изречений — употребление собственных имен в значении нарицательных.

Имена собственные могут иметь книжное происхождение (*По бороде Авраам, а по делам хам; Фома неверующий* — из Библии; *Молчалины блаженствуют на свете; Тришкин кафтан* — из художественной литературы) или приходят из былин, сказок и проч. (*Кос, как Соловей-разбойник; Баба Яга — костяная нога*). Однако чаще всего пословица обращается к общеупотребительным личным именам для рифмы, аллите-

[1] Их публикации: *Максимов С. В.* Крылатые слова. — М., 1890. (Последнее издание: М., 1955); *Михельсон М. И.* Меткие и ходячие слова. — СПб., 1894; *Ашукин Н. С., Ашукина М. Г.* Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения. — М., 1955.

раций, ассонансов. Например: *Мели, Емеля, твоя неделя; Люди с базара, а Назар на базар; В людях Илья, а дома свинья; Ерема, Ерема, сидел бы ты дома да точил веретена; Тит, иди молотить.*

Пословицы используют сравнения (*Неродная матка — как нетопленая хатка; Чужая душа — что темный* лес), олицетворения (*Хмель шумит — ум молчит; Авоська веревку вьет*); антитезы (*Корень учения горек, да плод его сладок; Борода апостольская, а усок дьявольский*), гиперболы (*Поповское брюхо из семи овчин шито; Колос от колосу — не слыхать и голосу*). Весьма часто употребляются устойчивые эпитеты (оценочные или изобразительные): *Велика святорусская земля; Матушка Москва белокаменная.* Применяются разнообразные формы тавтологии: омонимические (*Здоровому все здорово; Играй да не заигрывайся*), синонимические (*Из огня да в полымя; Из пустого в порожнее*).

По композиции пословицы могут быть одночленными, двучленными и многочленными (многосоставными). Особенно много двучленных пословиц, что дало основание В. И. Далю считать двучленность одним из основных признаков этого жанра. Например, в пословице *Хлеб да вода — крестьянская еда* вторая часть поясняет первую; в пословице *Червь точит дерево, печаль крушит сердце* использован прием параллелизма. Многие двучленные пословицы построены на сравнении или антитезе. Часто они имеют строгую, симметричную композицию обеих частей.

Приведем также примеры других композиционных форм. *Дело мастера боится; Хозяйкою дом стоит* (одночленные); *Сбил, сколотил — вот колесо, сел да поехал — ах, хорошо! Оглянулся назад — одни спицы лежат* (многочленная).

Пословица ритмична. В ее построении нередко участвует рифма, которая может присутствовать во всех композиционных типах. Рифмуются отдельные слова (*Без труда нет плода*), отдельные части пословицы (*В кабак далеко, да ходить легко; в церковь близко, да ходить склизко*) или вся она сплошь (*На чужой каравай рта не открывай, а пораньше вставай да свой затевай*).

Пословицы разнообразны по форме высказывания. Они могут представлять собой косвенную речь (*Велика святорусская земля, а везде солнышко*), монолог (*Из лука — не мы, из пищали — не мы, а попить да поплясать против нас не сыскать*), диалог (*Тит, поди молотить! — Брюхо болит. — Тит, поди вино пить! — Ох, дай оболокусь да как-нибудь доволокусь*).

В пословицах отражается эмоциональное и интонационное богатство разговорной речи. Они советуют, предупреждают, утверждают, констатируют, спрашивают, иронизируют...

Например: *Книга книгой, а своим умом двигай* (совет); *Станешь лениться — будешь с сумой волочиться* (предупреждение); *Кто зевает, тот воду хлебает* (утверждение); *Сама себя раба бьет, что не чисто жнет* (констатация); *Улита едет: когда-то будет?* (вопрос); *Целовал ястреб курочку до последнего перышка* (ирония).

Отражая наблюдения народа над жизненными явлениями, пословицы и поговорки умеют выделить как типическое, так и особенное. Нередко на этой почве возникает вариативность известных изречений. К примеру, в пословице *Хлеб да вода — крестьянская еда* слово *крестьянская* заменялось другими: *мужицкая, солдатская, бурлацкая, шахтерская, здоровая, молодецкая.* Пословица *Гол, как сокол* имеет варианты: *как бубен, как сосенка, как перст, как осиновый кол.*

Пословицы и поговорки — это энциклопедия народных знаний, а также "моральный кодекс" народа. Закрепляя в афористических жанрах свой богатый и разнообразный жизненный опыт, народ сложил пословицы и о самих пословицах: *Добрая пословица не в бровь, а прямо в глаз; Пень — не околица, а глупая речь — не пословица; И на твою честь пословица есть; Пословица несудима.*

2. ЗАГАДКИ

2.1. Определение загадок. Их происхождение

Загадка получила определение со времен Аристотеля, который называл ее хорошо составленной метафорой. В. И. Даль писал, что загадка — это "иносказанье или намеки, окольная речь, обиняк, краткое иносказательное описание предмета, предлагаемое для разгадки"[1]. Наиболее точное определение загадки принадлежит В. П. Аникину: "Загадка — это поэтическое замысловатое описание какого-либо предмета или явления, сделанное с целью испытать сообразительность человека, равно как и с целью привить ему поэтический взгляд на действительность".[2]

[1] *Даль В. И.* Толковый словарь... — Т. I. — С. 566.

[2] *Аникин В. П.* Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор: Пособие для учителя. — М., 1957. — С. 56.

Загадка состоит из двух частей: загадки (вопроса) и отгадки (ответа), которые между собой связаны. В загадке тем или иным способом "зашифрована" отгадка. Это может быть метафора или другое иносказание — не случайно народ сложил загадку о загадке: *Без лица в личине*[1].

Истоки загадок восходят к тайной речи первобытного общества — загадки распространены у всех народов, задержавшихся в своем историческом развитии. Враждебную силу следовало перехитрить, чтобы обеспечить благополучие себе и своему роду. В обрядах инициации посвящаемый испытывался с помощью загадок — без знания тайной речи юноша не мог стать мужчиной. Загадки встречаются в мифологии древних народов (например, в древнегреческих мифах). Русские загадки по происхождению также связаны с условной речью — зашифрованным языком охотников, с обрядами и магическими действиями, направленными на обеспечение урожая и успеха в скотоводстве и земледелии.

Как уже указывалось исследователями, знаменитый русский путешественник XVIII в. С. П. Крашенинников отметил остатки древней тайной речи у русских охотников на соболя. Артель избирала "передовщика", он назначал себе помощников и наказывал им, между прочим, "чтобы по обычаю предков своих ворона, змею и кошку прямыми именами не называли, а называли б *верховым, худою* и *запе́ченкою*'. Дальше Крашенинников писал: "Промышленные сказывают, что в прежние годы гораздо больше вещей странными именами называли, например: церковь — *востроверхою*, бабу — *шелухою* или *белоголовкою*, девку — *простыгою*, коня — *долгохвостым*, корову — *рыкушею*, овцу — *тонконогою*, свинью — *низкоглядою*, петуха — *голоногим* и прочее..." Крашенинников отмечал, что все эти слова, кроме замены ворона, змеи и кошки, оставили, то есть не стали употреблять[2].

У русских отзвуки загадок древнего периода сохранились в былинах, сказках, песнях (например, многие подблюдные песни имеют форму загадок: не описывают судьбу человека, а подменяют ее описанием предмета или действия).

[1] В данной главе тексты загадок приведены из следующих источников: Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Составил Д. Н. Садовников. — М., 1959; *Рыбникова М. А.* Загадки. — М.; Л., 1932; Загадки / Изд. подготовила В. В. Митрофанова. — Л., 1968; И поет мне в землянке гармонь...: Фольклор Великой Отечественной войны / Сост., вступ. ст., примеч., словарь Б. П. Кирдана. — М., 1995.

[2] *Крашенинников Ст.* Описание земли Камчатки. — Т. I. — СПб., 1755. — С. 246.

С течением времени древняя функция загадок постепенно угасла, но осталась их поэтическая форма. Она оказалась продуктивной. К загадке начали относиться как к способу испытания сообразительности, стали создавать новые загадки о предметах и явлениях. Сложился фольклорный жанр, который не имел никаких иных целей, кроме художественных и развлекательных.

Д. Н. Садовников в предисловии к своему собранию загадок указал на основное различие пословиц и загадок. "В первых, — писал он, — отразились взгляды народа на природу и окружающую обстановку, в последних — вся житейская мудрость и нравственная личность простолюдина. В загадке, более древней по форме и происхождению, открылся полный простор для творческой фантазии народа; в пословице — для его здравого смысла и критики"[1].

Загадки содействовали активизации познания окружающего мира, формировали навыки логического мышления, развивали наблюдательность. Они были средством развлечения и незаметно воспитывали. На протяжении всей истории загадок сохранялась их обучающая функция.

2.2. Тематика загадок

Тематика загадок, а также их репертуар тесно связаны с бытом и трудом народа. Загадки обращаются как к видовым, так и к родовым понятиям.

Д. Н. Садовников в своем собрании разместил загадки по группам, среди которых "Жилище", "Тепло и свет", "Домашнее хозяйство", "Двор, огород и сад", "Домашние животные", "Земледельческие работы", "Лес", "Мир животных", "Люди и строение их тела", "Земля и небо", "Понятия о времени, жизни, смерти и пр.", "Грамота и книжная мудрость". Каждая группа наполняется конкретным, преимущественно предметным содержанием, полно и красочно раскрывая быт и труд русского человека.

Возьмем, к примеру, загадки о жилище. К ним в качестве эпиграфа Садовников предпослал пословицу: *Не бравшись за топор, избы не срубишь*. Развивая эту мысль, он поместил вначале загадки об орудиях труда, с помощью которых строится изба. Это топор, клин, долото, пила, коловорот, алмаз. Далее идут загадки об избе, а затем об ее самых

[1] Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Составил Д. Н. Садовников / Вступ. ст., ред. и примеч. В. П. Аникина. — М., 1959. — С. 258.

разнообразных частях и деталях, вплоть до мельчайших: пол и потолок, матица, окна, оконные рамы, волоковое окно, подъемное окно, оконное стекло, ставни, дверь, скоба, дверные косяки, пята у двери, замок, угол, бревна, мох, щель в бревне, сучок, крыша, труба на крыше... Все вместе эти загадки говорят об устройстве избы, в которой все разумно, целесообразно и гармонично.

Изменялись условия жизни, строение жилища, орудия труда и т. д. — изменялись и загадки. Из памяти уходили произведения, в которых требовалось отгадать предметы редко встречающиеся или совсем забытые. Например: *Белое ест, а черное роняет* (лучина); *И зимой и летом на одном полозу ездит* (волоковое окно); *Серое сукно тянется в окно* (дым курной избы).

Жители городов, которые не знают земледельческого труда, не могут отгадать да и не загадывают большинства загадок, опубликованных Д. Н. Садовниковым в разделе "Земледельческие работы" (о сохе, бороне, косе, вилах, цепах и проч., о процессах крестьянского труда — таких, как пахота, боронование, жатва, молотьба, трепанье льна).

С появлением новой техники возникали и новые загадки. Например, из записей 1930-х гг.: *Закручу, зажурчу, под небеса улечу* (самолет); *До чего народ доходит: самовар по рельсам ходит* (паровоз); *Висит груша, нельзя скушать* (электрическая лампочка).

А вот загадки, возникшие в годы Великой Отечественной войны: *Ползет черепаха — стальная рубаха, враг в овраг, черепаха — куда враг* (танк); *Не птица, а летит, без головы, а трещит. Если капнет — на земле ахнет* (бомбардировщик); *На пушку не похожа, а палит — дай Боже* (гвардейский миномет "катюша").

2.3. Художественные особенности загадок

Загадка — это своеобразный диалог: один загадывает, другой отгадывает. Многие загадки в первой части не содержат прямого вопроса: в них дается замысловатое описание предмета, по которому надо отгадать, о чем идет речь. При этом первая часть обязательно предполагает ответ. Например: *Без рук, без ног, а ворота открывает* (ветер).

Иногда загадки построены в виде прямого вопроса: *Что видно только ночью?* (звезды); *Что за тварь людей питает, в церкви освещает?* (пчела).

В большинстве загадок описание признаков предмета, который надо отгадать, дано от третьего лица. Нередки загадки, в которых описание дано от первого лица — отгадываемого предмета. Например:

Меня бьют, колотят, ворочают, режут —
Я все терплю и всем добром плачу (земля).

Встречаются загадки, построенные на диалоге:

— *Это черная?*
— *Нет, красная.*
— *А почему белая?*
— *Потому, что зеленая* (красная смородина).

Нередки загадки, в которых отгадываемый предмет описан путем отрицания:

Кругла, а не месяц,
Желта, а не масло,
С хвостиком, а не мышь (репа).

Встречаются загадки, в которых описание изложено в условной форме:

Кабы я встала —
До неба достала,
Кабы руки да ноги —
Я бы вора связала,
Кабы рот да глаза —
Я бы все рассказала (дорога).

Есть загадки с экспрессивными выражениями:

Ах, каков
Иван Поляков:
Сел на конь
И поехал в огонь (чугун и ухват).

В загадках использованы разнообразные средства и приемы художественной выразительности. Среди них прежде всего следует назвать метафору.

М. А. Рыбникова отметила, что в загадках метафора черпает свой материал из круга хозяйственных впечатлений. Руки — *овечки*, куделя — *стог*:

Пять овечек стог подъедают,
Пять овечек прочь отбегают.

Игла — *свинка, золотая щетинка*, соха — *корова, все поле рогами перепорола*. Среди метафорических образов животных преобладают домашние, а среди них — корова, бык и конь (кобыла, жеребец). Они используются очень многообразно, во всех "слагаемых": рога, хвост, грива, копыта, молоко, ржание, рев, бег и т. д. Дикие животные — медведь, волк, лиса, заяц — обслуживают незначительное число загадок. Обильны птичьи метафоры, и в них также чаще всего встречаются домашние птицы: курица, петух, гусь. Тетерев, галка, орел, сокол фигурируют значительно реже[1].

Метонимии в загадках встречаются реже метафор. Загадка называет материал, из которого сделан предмет:

Стоит дерево, (стол)
На дереве конопля, (скатерть)
На конопле глина, (горшок)
На глине капуста, (щи)
А в капусте свинья. (свинина)

Используются в загадках, хотя и не очень часто, разнообразные сравнения:

Бел как снег,
В чести у всех (сахар).

В некоторых загадках для сравнения использованы образы Священного писания и старославянская лексика:

Взят от земли, яко же Адам;
Ввержен в пещь огненную, яко три отрока;
Взят от пещи и возложен на колесницу, яко Илия;
Везен бысть на торжище, яко же Иосиф;
Ставлен на лобное место и биен по главе, яко же Иисус;
Возопи велиим гласом, и на глас его приде некая жена,
яко же Мария Магдалина,
И, купивши его за медницу, принесе домой;
Но расплакался по своей матери, умре,
И доныне его кости лежат не погребены (горшок).

Встречаются в загадках и антитезы. Например:

[1] *Рыбникова М. А.* Загадка: Ее жизнь и природа // Рыбникова М. А. Загадки. — М.; Л., 1932. — С. 58–60.

Матушкой-весной в платьице цветном,
Матушкой-зимой в саване одном (поле).

Некоторые загадки построены путем изменения названия отгадки, при этом начальные звуки сохраняются, а конец слова сильно изменен:

Стоит пендра,
На пендре лежит дендра
И говорит кондре:
"Не лазай на пендру,
Там не одна кандра —
И ундра есть" (печь, дед, кот, каша и утка).

Из приведенных примеров видно, что загадки часто рифмованы. В двустрочных загадках строки могут рифмоваться. В многострочных рифмовка разнообразна. Смежная рифма:

Вырос в поле дом,
Полон дом зерном,
Стены позолочены,
Ставни заколочены;
Ходит дом ходуном
На столбе золотом (рожь).

Иногда первая строка рифмой не связана, другие зарифмованы:

Маленький, горбатенький,
Все поле обежал,
Домой прибежал —
Целый год пролежал (серп).

Часто в загадках встречаются эпитеты, аллитерации и звукоподражания (см., например, в Хрестоматии варианты загадки о бруске для заточки косы).

Каждая загадка — это отдельное художественное произведение со своими поэтическими особенностями.

2.4. Загадки в свадебном обряде и в разных жанрах фольклора

Загадки вошли в состав произведений многих жанров устного народного творчества. В них загадки могут представлять собой след древнего синкретизма либо отражать более позднее

явление фольклорного синтеза. Только специальное исследование каждого факта позволит определить характер вкрапления загадки в текст произведения.

Собиратели отметили использование загадок в народном свадебном обряде. В обряде, записанном братьями Б. М. и Ю. М. Соколовыми в 1908 г. в Белозерском крае Новгородской губ., жених с дружками выкупает места, занятые девушками. Выкуп произойдет только тогда, когда *сваребьяны* (*сварьба* — свадьба) отгадают загадки. При этом загадки загадывает особый загадчик, который сидит за столом с девицами рядом с невестой. За каждую неотгаданную загадку платили деньги. Особенность загадок, записанных Соколовыми, состоит в том, что отгадывающий иногда не называет отгадку словом, а подает (выставляет) ее.

Вот несколько примеров: «"Подайте монаха в белой рубахе". Дружка подает вина в бутылке. <...> "Подай мне золотой костыль, штобы нашей невесте, молодой княгыне, было на што упереться". Тогда дружка выставляет жениха: "Вот костыль золотой". <...> "Подайте мне старово, горбатово, на рожу страшново, во хмелю дурново". Дружка дает бутылку водки. "Давайте нашей княгыне, состройте цетырефугольнюю горницу с серебряной крышой". Дружка подает рубль бумажкой и кладет на блюдо, а наверх кладет серебряную монету. <...> Если таким образом все загадки будут отгаданы, загадчик с девками выходит из-за стола и уступает место жениху с сваребьянами. Невеста же остается сидеть. С ней рядом садится жених»[1].

Давно отмечена значительная и многообразная роль загадки в сказках. В некоторых сюжетах главному герою прямо или косвенно задают загадку, которую он должен отгадать ("Пойди туда, не знаю куда" — СУС 465 А; Девушка на службе у ведьмы — СУС 428; Беззаботный (беспечальный) монастырь — СУС 922 и мн. др.[2]). В анекдотических сказках загадка может предстать в форме комического словотворчества.

В собрании А. Н. Афанасьева "Народные русские сказки" напечатаны три сказки, которые составитель озаглавил "Солдатская загадка" (СУС 1544А*). Две из них почти целиком состоят из загадок. В тексте под

[1] Сказки и песни Белозерского края / Записали Борис и Юрий Соколовы. — М., 1915. — С. 353. См. также в Хрестоматии запись П. В. Шейна ("Свадебный обряд", "Выкуп 'княженецкого места'").

[2] СУС — Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Составители Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. — Л., 1979. — См. главу "Сказки".

№ 392 к старушке зашли на отдых солдаты. Хозяйка потчует их хлебом и квасом, хотя в печи был вареный петух — в горшке, под сковородой. *Солдаты это дело смекнули...* Когда старушка вышла на двор, солдаты вытащили из горшка петуха, а на его место положили ошметок — изношенный старый лапоть. Вернувшись в избу, старуха загадывает солдатам загадку. Происходит своеобразный диалог: *"...скажите-ка мне: ныне в Пенском, Черепенском, под Сковородным, здравствует ли Курухан Куруханович?"* — *"Нет, бабушка!"* — *"А кто же, детоньки, вместо его?"* — *"Да Липан Липанович"*. — *"А где же Курухан Куруханович?"* — *"Да в Сумин город переведен, бабушка"*. В загадках старухи и солдат названия предметов изменены так, что измененное слово начинается звуком или звуками отгадываемого предмета: *в Пенском* — в печи; *Черепенском* — горшке (черепок); *под Сковородным* — под сковородкой; *Курухан* — петух (кур); *Липан* — лапоть из липового лыка; *Сумин город* — сумка. Аналогичным образом построены загадки старухи и солдат в тексте № 393. Здесь в загадке старухи фигурируют: *Курлинский-Мурлинский* (журавль), *Небесинск* (небо), *Печинск* (печь), *село Горшенское* (горшок). В загадке солдат перечислены почти все эти названия и добавлены *город Суминск* (сумка) и *село Заплечинское* (плечо)[1].

Загадки встречаются и в песнях. Например, в песне "Донской казак в плену турецком" казак освобождается из плена, отгадав три загадки турецкого паши.

Казак просит отпустить его на волю.
Отвечает ему турецкий паша:
"Загадаю я тебе, донской казак, три загадочки;
Отгадаешь ты мне три загадочки,
Тогда-то я отпущу тебя на Тихий Дон:
Чего у нас на свете без ног резво бежит?
Чего у нас на свете без крыл скоро летит?
Чего у нас на свете без огня жарко горит?"
Отвечает ему донской казак:
"Без ног у нас бежит твое судно легкое,
А без крыл-то летит буйный ветер,
Без огня-то печет на свете красное солнышко"[2].

Загадки иногда переходят в пословицы, становясь и тем и другим. Например, выражение *Ничего не болит, а все стонет*

[1] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах. — Т. 3. — М., 1985. — С. 114–115.

[2] Песни, собранные П. В. Киреевским. — Вып. 8. — М., 1870. — С. 86.

может быть и загадкой о свинье, и пословицей о ханже, попрошайке. Пословицы также могут переходить в загадки: *В городе рубят, к нам щепки летят* (письма, вести); *В одном кармане вошь на аркане, в другом блоха на цепи* (нищий).

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Тексты.

Снегирев И. М. Словарь русских пословиц и поговорок. Русские в своих пословицах / Сост., подгот. текстов, предисл., коммент. Е. А. Грушко, Ю. М. Медведева. — Н.Новгород, 1996. — (Первое изд.: М., 1848).

Пословицы, поговорки, загадки в рукописных сборниках XVIII—XX веков / Изд. подготовили М. Я. Мельц, В. В. Митрофанова, Г. Г. Шаповалова. — М.; Л., 1961.

Худяков И. А. Великорусские загадки. — М., 1861.

Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. — М., 1957. (Также: М., 1984. Первое изд.: М., 1861—1862. Второе изд.: СПб.; М., 1879).

Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Составил Д. Н. Садовников. — М., 1959. (Первое изд.: СПб., 1876).

Иллюстров И. И. Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках: Сборник русских пословиц и поговорок. — Изд. 3-е, испр. и доп. — [М.], 1915.

Рыбникова М. А. Загадки. — М.; Л., 1932.

Рыбникова М. А. Русские пословицы и поговорки / Отв. ред. Б. П. Кирдан. — М., 1961.

Загадки / Изд. подгот. В. В. Митрофанова. — Л., 1968.

Пословицы. Поговорки. Загадки / Сост. А. Н. Мартыновой, В. В. Митрофановой. — М., 1986.

Русские пословицы и поговорки / Сост. Ф. М. Селиванов, Б. П. Кирдан, В. П. Аникин. — М., 1988.

Русские народные загадки, пословицы, поговорки / Сост., вступ. ст., коммент., словарь Ю. Г. Круглова. — М., 1990.

Исследования.

Даль В. И. Напутное // Пословицы русского народа. Сборник В. Даля (любое изд.).

Потебня А. А. Из лекций по теории словесности: Басня. Пословица. Поговорка. — Харьков, 1894.

Рыбникова М. А. Загадка: Ее жизнь и природа // Рыбникова М. А. Загадки. — М.; Л., 1932. — С. 11—68.

Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор: Пособие для учителя. — М., 1957. — С. 9—86.

Пермяков Г. Л. От поговорки до сказки (заметки по общей теории клише). — М., 1970.

Митрофанова В. В. Русские народные загадки. — Л., 1978.

Паремиологический сборник. Пословица. Загадка: Структура, смысл, текст. — М., 1978.

Аникин В. П. Владимир Иванович Даль и его сборник пословиц // Пословицы и поговорки русского народа: Из сб. В. И. Даля / Под общей ред. Б. П. Кирдана. — М., 1987. — С. 637—648.

Пермяков Г. Л. Основы структурной паремиологии. — М., 1988.

Малые формы фольклора: Сб. статей памяти Г. Л. Пермякова. — М., 1995.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Расскажите о происхождении и историческом развитии пословиц, поговорок и загадок.
2. Сравните использование художественного приема метафоры в пословицах и загадках. Докажите его зависимость от содержательной установки жанра.

ЗАДАНИЕ

В живой речи окружающих вас людей выявите пословицы, поговорки и крылатые слова. Произведите их научную запись.

СКАЗКИ

1. СКАЗКИ КАК ВИД НАРОДНОЙ ПРОЗЫ

В устной прозе выделяются два больших раздела: сказки и несказочная проза. В основе их разграничения лежит разное отношение самого народа к сказкам как выдумке и "событиям" как правде. С точки зрения народа, сказки не имеют иной цели, как действовать на фантазию. Они поражают, удивляют, радуют, бывают интересны своими необычными юмористическими ситуациями. Еще в середине XIX в. знаток народной культуры К. С. Аксаков заметил: "К сказке, кажется, преимущественно должна относиться пословица *красно поле рожью, а речь — ложью* — вымыслом"[1]. Позже В. Я. Пропп писал: "Сказка есть нарочитая и поэтическая фикция. Она никогда не выдается за действительность"[2].

---

[1] *Аксаков К. С.* О различии между сказками и песнями русскими // Московские ведомости. — 1852. — № 153.

[2] *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность: Избр. статьи. — М., 1976. — С. 87.

Сказка — явление видовое, объединяющее несколько жанров. Русские сказки обычно делят на следующие жанры: о животных, волшебные и бытовые (анекдотические и новеллистические).

Не всегда можно провести четкую границу между сказочными жанрами, а также между эпическими произведениями разных жанров. Происходит это оттого, что сюжеты способны изменять свою жанровую принадлежность: они могут исполняться то как сказки, то как легенды, предания, былины, баллады, бывальщины. Например, былина о путешествии Садко в подводный мир напоминает волшебную сказку, поэтому иногда и рассказывалась как сказка. Сказочный сюжет "Чудесная дудочка"[1] (о раскрытии тайны убийства с помощью чудесного растения) известен в балладах. Некоторые волшебные сказки в поздний период утрачивали чудесные элементы и становились новеллистическими. В разряд анекдотических могли переходить сказки о животных. Подобные явления были вызваны устной природой фольклора, его умением реагировать и на сиюминутные ситуации, и на изменяющиеся в процессе исторического развития эстетические вкусы народа. Несмотря на это, сказки сохранили свою художественную основу, они никогда не растворялись полностью в других жанрах.

В историческом отношении сказки — явление довольно позднее. Предпосылкой их создания у каждого народа было разложение первобытно-общинного строя и упадок мифологического мировоззрения. В это время в сознании людей происходил "художественный взрыв": религиозно-магическое содержание обрядов и мифов эволюционировало в поэтическую форму сказок. Народы, не преодолевшие первобытности, сказок не знают. Вместе с тем с точки зрения современного человека появление сказок представляло собой архаичный тип авторства: их исполнители были убеждены в неприкосновенности содержания. "Форма оказывается поэтому гипертрофированной и в известном смысле независимой от содержания", — писал М. И. Стеблин-Каменский[2]. Благодаря этому содержание сказок позволяет заглянуть в прошлое на тысячелетия.

Происхождение сказочных жанров имеет разную историческую глубину. Наиболее древними являются сказки о животных, позже возникли сказки волшебные и анекдотические, еще позже — новеллистические. Видовое единство всех жанров проявилось в сходстве изображения, в одних и тех же поэтических законах, которые действовали в любой сказке.

[1] Названия всех сказочных сюжетов даны по справочной книге: Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. — Л., 1979. В отдельных случаях приведены их номера из этого указателя.

[2] *Стеблин-Каменский М. И.* Миф. — Л., 1976. — С. 83.

Основной художественный признак сказок — их сюжет. Сюжет возникал и развивался благодаря конфликту, а конфликт порождался жизнью, той реальностью, которая не вполне соответствовала народному идеалу. В основе сказки всегда лежит антитеза между мечтой и действительностью. Сказочный сюжет предлагает полное, хотя и утопическое ее разрешение. В мире сказки торжествует мечта.

Принцип антитезы нашел в сказках универсальное применение. Их персонажи контрастно распределяются по полюсам добра и зла, эстетическим выражением которых является прекрасное и безобразное.

В сказке всегда фигурирует главный герой, вокруг него разворачивается действие. Победа героя — обязательная установка сюжета. Следуя за героем, сказочное действие не допускает нарушения хронологии или развития параллельных линий, оно строго последовательно и однолинейно.

Героев сказок, как и других фольклорных жанров, отличает широкое обобщение: это не характеры, а типы, носители какого-то главного качества, определяющего образ. Они внутренне статичны, что может подчеркиваться повторяющимся прозвищем, портретом, изображением жилища и проч. Однако внутренняя неизменяемость образов сочетается с глубоко им присущим внешним динамизмом. Сказочные персонажи раскрываются прежде всего в действии, и это — главный прием их изображения. Они целиком и полностью зависят от своей сюжетной роли.

Одновременно действия сказочных героев создают содержание и композицию сказки. Слитые в одной художественной идее, они образуют единое повествование — сюжет. Сказки максимально используют время как художественный фактор, глубоко выражая этим сущность эпического поэтического рода, к которому они относятся.

Для сказок характерна устойчивая повторяемость однотипных персонажей в разных произведениях, но только в пределах своего жанра. Благодаря этому сказочные сюжеты могут соединяться в одном повествовании. Такое явление называется контаминацией (от лат. contaminatio — "смешение, соединение"). Восточная сказка рассказала о том, как владевшая искусством контаминации знаменитая Шахерезада во имя спасения жизни вела бесконечное повествование тысяча и одну ночь.

В устном бытовании сказки были подвержены сокращениям и разрастаниям, процессам ассимиляции с другими произведениями и жанрами, наконец, их могли бы просто забыть... Поэтому сказки должны были обладать не только стройным сюжетом, но и предельно ясной композицией. Жизненности сказок способствовала их величайшая художественная простота.

Сказочные сюжеты имеют обычное эпическое развитие: экспозиция — завязка — развитие действия — кульминация — развязка. Но это их родовой, а не видовой признак. Сюжетостроение сказок обладает своими, специфическими особенностями.

В. Я. Пропп обратил особое внимание на действия сказочных персонажей и обозначил их термином "функция"[1]. Исследователь отметил, что в разных сюжетах могут повторяться одинаковые функции. И действительно: похищение, нарушение запрета, неузнанное прибытие, трудная задача и т. д. — функции, известные по многим сюжетам разных сказочных жанров.

Наряду с функциями в сказочном тексте довольно легко выделяются простейшие повествовательные единицы сюжета, которые впервые охарактеризовал А. Н. Веселовский и назвал "мотивами"[2]. Композиционно сказочный сюжет состоит из мотивов.

Например, "Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и сером волке"[3] состоит из следующих мотивов:

1. Жар-птица похищает по ночам золотые яблоки. Царь велит своим детям ее изловить.

2. Три сына три ночи стерегут сад. Но только младший — Иван-царевич — подкараулил жар-птицу и принес ее перо.

3. Царь отправляет детей на поиски жар-птицы и обещает в награду полцарства.

4. Иван-царевич выбирает одну из трех дорог и приобретает чудесного помощника — серого волка.

5. Серый волк помогает ему добыть жар-птицу, златогривого коня и королевну Елену Прекрасную.

6. Братья убивают спящего Ивана-царевича и присваивают его добычу.

---

[1] *Пропп В. Я.* Морфология сказки. — Л., 1928. (2-е изд.: М., 1969).

[2] *Веселовский А. Н.* Поэтика сюжетов (1897–1906) // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. — Л., 1940. — С. 493–596. См. также Хрестоматию исследований.

[3] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах / Изд. подготовили Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. — М., 1984 (т. I); 1985 (т. II, III). — Т. I. — № 168.

7. Серый волк оживляет Ивана-царевича, он является в свое царство.

8. Правда раскрывается. Братья наказаны, Иван-царевич вознагражден.

Каждый сказочный жанр имеет свои характерные мотивы. Встреча определяет строение многих сказок о животных, шутовской обман типичен для анекдотических сказок, поиски чудесной невесты — для волшебных.

Чем сложнее сюжет, тем большее число мотивов он включает в себя. Мотивы располагаются в определенном порядке, они подчинены общей идее сюжета. Сказка обычно имеет главный, центральный мотив, который наиболее ярко характеризует данный сюжет и потому наиболее обстоятельно развертывается. Для рассмотренной выше сказки таким является утроенный мотив добычи жар-птицы, чудесного коня и королевны — именно в нем сюжет достигает своей кульминации.

Сказочные мотивы часто подвергаются утроению: три задачи, три поездки, три встречи и т. д. Это создает размеренный эпический ритм, философскую тональность, сдерживает динамическую стремительность сюжетного действия. Но главное — утроения служат выявлению идеи сюжета. К примеру, возрастающее количество голов трех змеев подчеркивает значение подвига змееборца; увеличивающаяся ценность очередной добычи героя — тяжесть его испытаний.

Мотив имеет свою внутреннюю структуру. Его важнейший компонент — функции, т. е. действия сказочных персонажей, создающие развитие сюжета. В. Я. Пропп верно отметил, что сказочные функции стремятся к парности, например: запрет — нарушение, отлучка — похищение, бой — победа и т. д. В сказочный мотив входит не одна, а по крайней мере две функции, смежные в сюжете и объединенные по смыслу. Они составляют повествовательное ядро мотива. Для того чтобы возникло повествование, наряду с функциями необходимы и другие элементы: субъект (производитель действия), объект (персонаж, на который направлено действие), место действия, обстоятельства, ему сопутствующие, его результат.

Элементарные сюжеты состоят только из одного мотива (такими, вероятно, были древние мифы). Более сложным видом являются сюжеты кумулятивные (от лат. cumulare — "увеличение, скопление") — возникшие в результате накопления цепочек из вариаций одного и того же мотива. Такие сюжеты типичны прежде всего для многих сказок о животных ("Терем мухи", "Зимовье (ночлег) животных"), хотя встречаются и в анекдотических сказках ("Набитый дурак"). Наиболее сложен волшебно-сказочный тип сюжета, который состоит из цепочки мотивов

разного содержания. Он соответствует развитому мышлению, требует удерживать в памяти не только низший повествовательный уровень (мотив), но и весь сюжет. *"Красна песня ладом, а сказка складом"*, — говорится в пословице, которая воздает должное значению сказочной композиции.

У сказки всегда особое отношение к действительности: сказочное пространство и сказочное время не вписаны в реальную географию и историю, повествование оказывается как бы вне действительности, что позволяет максимально проявиться поэтическому вымыслу. Вместе с тем сказки сохраняют жизненное правдоподобие, несут в себе "стихийный реализм", наполнены правдивыми бытовыми деталями. Правда и вымысел, два противоположных начала, диалектически соединены в сказках в одно целое.

Рассказывание сказок велось особым, художественным языком. Например, в них использовались традиционные зачины и концовки — начальные и заключительные формулы. Особенно последовательно они применялись в волшебных сказках. Наиболее типичны такие: *В некотором царстве, в некотором государстве жил-был...* (зачин); *Сделали пир на весь мир. И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало* (концовка). Зачин уводил слушателей из действительности в мир сказки, а концовка возвращала их обратно, шутливо подчеркивая, что сказка — такой же вымысел, как то самое *мед-пиво*, которое *в рот не попало*. Зачины и концовки иногда дополняли присказки — рифмованные небылицы, в которых сказочник подшучивал над самим собой.

Например: *Заводилася у нас сказка от куричей пляски, от свиньи иноходной. Эта свинья-инохода доброго молодца из беседы выживала. Она от него сыто перебивала. Это не сказка — присказка. Стану лгать и врать. Чтобы не мешать!*[1]

Однако основной интерес сказок заключался не столько в форме, сколько в содержании, поэтому стилистически многие сказки близки живой народной речи.

Развлекательный характер сказок не противоречил их идейной устремленности. Сказки реагировали на негативные стороны жизни, противопоставляли им свое, справедливое решение. Нельзя не заметить того, что они сочувствуют беззащитным, обиженным, невинно гонимым — идеализируют этих героев, делают их счастливыми. Вымысел, возведенный сказками в абсолютную степень как категория эстетическая, выступал в единстве с народной этикой.

[1] Великорусские сказки Вятской губернии. Сборник Д. К. Зеленина. — Пг., 1915. — С. 300.

Сказки имеют философский характер, за их конкретным содержанием встает обобщенная мысль народа. Сюжет сказки мог восприниматься как своеобразная метафора реальных человеческих отношений и находить для себя бесконечные аналогии в самой жизни.

2. РОЛЬ КНИГИ В ОБОГАЩЕНИИ СКАЗОЧНОГО РЕПЕРТУАРА

Репертуар русских сказок учтен в справочнике "Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка" (Л., 1979. — Сокр.: СУС), который, как уже отмечалось, составлен на основании принципов международной каталогизации сказочных сюжетов[1]. Материал этой книги относится к XVIII–XX вв., когда сказки записывались. Но русским сказкам выпала гораздо более долгая жизнь, в течение которой они удовлетворяли духовные потребности всех общественных слоев. Сказки играли такую же роль, как в наше время романы и повести, кино и телевидение.

В Древней Руси сказочные жанры, по-видимому, только еще начинали оформляться, выделяясь из синкретичного повествовательного фольклора. Близостью к сказкам дышат многие исторические предания: о змееборце Кожемяке, о Белгородском киселе, о четырех мщениях княгини Ольги древлянам... Древнерусская письменность доносит церковное осуждение "басен человеческих" — по-видимому, широко распространенных. Слово "сказка" в его современном смысле появилось только в XVII в., до этого времени говорили *байка* или *басень* (от *баять* — рассказывать).

В XI–XIV вв. русский фольклор обогатился за счет книжных переводов и устных пересказов сюжетов, которые были заимствованы от южных славян и связаны с византийской христианской традицией. Под их влиянием могла усилиться идея сочувствия к слабым и обездоленным, вера в конечное торжество добра и справедливости. В этот период образы змея, дьявола и *нечистой силы* начали символизировать враждебное христианству язычество.

Постепенно литература приобретала все более светский характер. С конца XVI и на протяжении XVII–XVIII вв. в Россию

[1] См. главу "Собирание и исследование русского фольклора".

из Западной Европы стали притекать повести, притчи, сказания, рыцарские романы. Их сборники или отдельные тексты анонимно переписывались грамотными людьми, раз от разу все более меняясь на русский лад и приобретая черты устных сказок. Таким образом, проходя через руки многих читателей, складывалось полулитературное-полуфольклорное явление — "народная книга". Удовлетворяя разнообразным духовным запросам, она оделась в русское платье и растеклась по всем общественным слоям. Там, где не умели читать, эти произведения начинали пересказывать устно, превращая их в сказки.

В XVII в. и особенно с Петровского времени наряду с народной книгой появился другой тип литературы — книги для народа. Это были произведения, переделанные специально для крестьян; они печатались на грубой бумаге и продавались на ярмарках. Сначала это были только аляповато раскрашенные сатирические картинки с подписями. Со второй половины XVIII в. появились издания с текстами: пересказами рыцарских и сатирических повестей, исторических сказаний, народных сказок, былин. Они печатались анонимно и украшались такими же картинками. Эту продукцию стали называть словом "лубок" — то ли от корзин из липовой коры (луба), в которых вместе с прочим товаром ее разносили по селам коробейники, то ли от самой бумаги, первоначально изготовлявшейся также из луба. Часто лубок был единственной печатной книгой, доступной крестьянам.

Лубок и народная книга обогатили все жанры устной сказки. Через них в русский фольклор пришли многие популярные сюжеты (например, "Финист-ясный сокол", "Иван-царевич и серый волк", "Волшебное кольцо"). Анонимными авторами создавались и оригинальные русские повести, которые затем обрабатывались для лубка. Так, повесть "Гистория о российском матросе Василии Кариотском и о прекрасной королевне Ираклии" сначала превратилась в лубочную сказку "О сильном и храбром рыцаре Портупее-Прапорщике и о прекрасной королевне Маргарите", а потом в устную: "Портупей-прапорщик" (СУС 301 D*: "Солдат находит исчезнувшую царевну"). К русским повестям восходят сатирические сказки "Ерш Ершович", "Шемякин суд" и др. В лубок попадали произведения известных русских писателей, почти всегда переделанные и утратившие имя автора. Например, через лубок в устный репертуар народа перешла "Сказка о рыбаке и рыбке" А. С. Пушкина, источником которой является немецкая сказка из сборника братьев Гримм. А пушкинская "Сказка о царе Салтане", также разошедшаяся в лубочных изданиях, не оставила в устной традиции заметного следа — народ дорожил собственным сюжетом о чудесных детях

царицы (СУС 707: "Чудесные дети"), не принял его авторской переделки.

Под сильным влиянием традиционной версии сказки "Чудесные дети" создавалась сказка "Безручка" — уже не волшебная, а новеллистическая, с оттенком легенды. Ее сюжет восходит к итальянской народной сказке, которая в середине XVII в. была переделана в христианскую легенду и опубликована на греческом языке. Позже, в конце XVII и начале XVIII в., легенда обрела несколько русских творческих переводов (в частности, один был сделан в Москве, в Чудовом монастыре). Эта рукописная христианская повесть перешла в фольклор, превратилась в популярную сказку (СУС 706: "Безручка").

В XVIII в. Европа познакомилась с большим многотомным сводом индийских, персидских и арабских сказок — сборником "Тысяча и одна ночь". Он был переведен сначала на французский, а с французского на все европейские языки, в том числе и на русский. В результате многие европейские народы, и среди них русский, стали рассказывать восточные сказки: "Дух в бутылке (кувшине)", "Лампа Аладина", "Два брата и сорок разбойников (Али-Баба)" и ряд других. Так, из этого сборника в русский фольклор перешла восточная версия сюжета "Чудесные дети" — "Поющее дерево и птица-говорунья".

Совершался круговорот устной и письменной сказочной традиции, что способствовало обогащению и книги, и фольклорных сказок. А.Н.Веселовский писал: "...Самостоятельное развитие народа, подверженное письменным влияниям чужих литератур, остается ненарушенным в главных чертах: влияние действует более в ширину, чем в глубину, оно более дает материала, чем вносит новые идеи. Идею создает сам народ, такую, какая возможна в данном состоянии его развития"[1].

3. СКАЗОЧНЫЕ ЖАНРЫ И ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ

Каждый сказочный жанр отличается своеобразием художественного вымысла и повествовательной формы, оригинален по происхождению, характеризуется особыми, только ему присущими типами героев и самостоятельным кругом сюжетов.

[1] *Веселовский А. Н.* Извлечения из отчетов... // Журнал Министерства народного просвещения. — Ч. 120. — 1863, декабрь. — С. 558.

3.1. Сказки о животных

Сказки о животных (или животный эпос) выделяются по тому основному признаку, что их главные герои — животные. Особенно популярны были сказки "Лиса крадет рыбу с воза (саней)", "Звери в яме", "Кот, петух и лиса", "Кот и дикие животные", "Волк-дурень", "Коза луплена".

В мировом фольклоре известно около 140 сюжетов животного эпоса, в русском — 119. Значительная их часть оригинальна. Так, у других народов не встречаются сказки "Лиса-повитуха", "Кот, петух и лиса", "Волк в гостях у собаки", "Терем мухи". Самобытность и свежесть восточнославянского животного эпоса отмечалась не раз. Однако в составе репертуара всех сказок он занимает только около 10% сюжетов и относительно мало распространен (лишь немногие сказки записаны более 10 раз).

В сказках о животных сохранились следы того периода примитивного ведения хозяйства, когда человек мог только присваивать продукты природы, но еще не научился их воспроизводить. Основным источником жизни людей в то время была охота, а хитрость, умение обмануть зверя играло важную роль в борьбе за выживание. Поэтому заметным композиционным приемом животного эпоса является обман в его разных видах: коварный совет, неожиданный испуг, изменение голоса и другие притворства. С опытом древних охотников связана постоянно упоминаемая загонная яма[1]. Умеющий перехитрить, обмануть — побеждает и получает выгоду для себя. Русская сказка закрепила это качество за одним из своих центральных персонажей — лисой.

В сказках часто фигурируют представители дикой фауны. Это обитатели лесов, полей, степей: лиса, медведь, волк, дикий кабан, заяц, еж, лягушка, мышь. Разнообразно представлены птицы: ворон, воробей, цапля, журавль, дятел, тетерев, сова. Встречаются насекомые: муха, комар, пчела, муравей, паук; реже — рыбы: щука, окунь.

По мере исторического развития стали возникать сказки и о приручennых домашних животных и птицах. Славян повседневно окружали и сделались персонажами их сказок вол, лошадь, баран, овца, собака, кот, петух, утка, гусь. В сказки вошел и сам человек как равноправный участник событий. Поскольку эти сказки уже очень давно предназначались в основном для маленьких слушателей, то и действующие в них люди приобрели типизацию, понятную детям: дед, баба, внук, внучка. Ум человека и

[1] См. в Хрестоматии сказку "Лиса и соловей".

дружба, взаимопомощь домашних животных стали противопоставляться грубой силе и хитрости обитателей дикой природы.

Наиболее архаичный сюжетный пласт животного эпоса относится к доземледельческому периоду. В этих сказках в основном отражен реальный древний быт, а не мировоззрение людей, которое тогда было в зачаточном состоянии. Прямые отзвуки верований, обожествления зверя, обнаруживаются в единственной сказке — "Медведь на липовой ноге" (СУС 161 А*). Поверья восточных славян о медведе, разнообразные сведения фольклора, этнографии и археологии свидетельствуют о том, что здесь, как и у многих других народов, медведь действительно был обожествлен. Сказка "Медведь на липовой ноге" напоминает о существовавшем некогда запрете наносить ему вред. Во всех остальных сказках медведь одурачен и высмеян.

Например: "Жила-была баушка. Поехала в лес по хворост. Вдруг слышит: в болоте хряснуло, в лядине стукнуло — медведь иде.

— Бабка, бабка, съем я кобылку.

— Не ешь, такой-сякой, дам тебе теплушку".

В другой раз она пообещала медведю *крепушку*, а в третий — *потóмбалку*. Но когда зверь пришел за этим в деревню, то оказалось, что *теплушка* — это *теплая печушка-запечушка*, на которой лежит бабушка; *крепушка* — крепко запертые ворота; *потомбалка* — "*в лес не едет да дров не везет*" ("Медведь и старуха")[1].

Здесь можно назвать многие сюжеты: "Кот и дикие животные", "Медведь учится играть на скрипке (или плотничать)", "Мужик, медведь и лиса". Глупее медведя оказывается, пожалуй, лишь волк.

Насмешка над зверем указывает на разложение тотемного культа. Не случайно у восточных славян была распространена "медвежья потеха" — драматизированное увеселение, гротескное глумление над обрядами прошлого. По отношению к основному сюжетному корпусу русского животного эпоса мы вправе говорить не о следах тотемизма, а только о фантастическом приеме наделения зверей человеческой речью и разумом, т. е. о чисто художественной условности этих образов.

Русские сказки о животных связаны со смехом и даже с натуралистическими подробностями, которые, по наблюдениям В. А. Бахтиной, "воспринимаются как фантастические и носят глубокий содержательный характер. Эта смеховая народная фантас-

[1] Сказки и предания Северного края / Запись, вступ. ст. и коммент. И. В. Карнауховой. — М.; Л., 1934. — С. 47.

тика, обыгрывающая телесный низ, физиологический акт голода, еды и нечистот, служит одним из средств характеристики персонажа..."[1]. В животном эпосе сохранились следы профессионального искусства скоморохов — бродячих артистов-увеселителей, разыгрывавших обычно и "медвежью потеху". Не случайно часть репертуара сказок о животных оказалась прямо противоположной задачам народной педагогики. По своему грубому, хотя и остроумному эротическому содержанию такие сказки стали предназначаться исключительно для мужской аудитории, примкнув к определенной группе анекдотических сказок (СУС 36, —36*, —113 С**, —152 С* и др.).

Позже под влиянием литературы (в частности, с проникновением в Россию в XVIII в. переводов басен Эзопа) в русском животном эпосе заметно усилилась сатирическая струя, появилась тема социального обличения, подсказываемая самой жизнью.

К примеру, сказка о лисе, вознамерившейся "исповедать" петуха, подверглась ряду литературных переделок в рукописных, печатных сборниках и в лубке. В результате в народное исполнение этой сказки проникли элементы книжного стиля, сатирически имитирующие речь церковнослужителей[2].

Сатира, а также натуралистическая эротика нашли свое дальнейшее развитие в устном анекдоте с персонажами-животными. В целом сказки о животных широко отражают человеческую жизнь. В них запечатлен крестьянский быт, богатая гамма людских качеств, человеческие идеалы. Сказки образно обобщили трудовой и жизненный опыт людей. Выполняя важную дидактико-познавательную задачу, они передавали знания от взрослых к детям.

Сказки о животных существенно отличаются от литературной басни. В баснях аллегория рождается умозрительно, дедуктивным путем, поэтому всегда однонаправленна и абстрактна. Сказки же идут от жизненной конкретности, сохраняя при всей условности своих персонажей их живое обаяние, наивное правдоподобие. Сказки соединяют в образах животных человеческое и звериное с помощью юмора, веселья. Как бы играя словом, забавляясь, сказочники наблюдательно и метко воссоздавали черты реальных обитателей родной фауны. В процесс словотворчества вовлекался и ребенок-слушатель, для которого знакомство с окружающим миром и обучение речи превращалось в увлекательную игру.

[1] *Бахтина В. А.* Русская сказка о животных и аллегория // Современные проблемы фольклора. — Вологда, 1971. — С. 86.

[2] См., например: Народные русские сказки А.Н.Афанасьева... — Т. 1. — С. 28.

А. М. Смирнов провел сопоставление вариантов сказки "Терем мухи". "Весь художественный смысл ее, — писал исследователь, — дать по возможности меткое обозначение, ярко изобразить предмет, в одном-двух словах подчеркнуть его характерную сущность"[1]. В поэтической речи сказочника новые слова часто возникали под действием аллитерации, рифмы, ритма — ради словесной игры. Вместе с тем сказка "Терем мухи" содержит многочисленные примеры смыслового происхождения новых слов: каждое животное вызывало свой ряд впечатлений, и это разрабатывалось в вариантах сказки ее разными исполнителями.

Прозвища лягушки связывались со звуками, производимыми ею в воде: *на воде рахотуха, жабка-скрякотушка, лягушка-квакушка, на воде балагта.* Зайчик возбуждал зрительные впечатления: *зайка-белянка Иванов сын, зайчик-побегайчик, зайчик-лапанчик, зайка-поплутайка.* Медведь и волк сопровождались прозвищами моторного характера: *при берлоге валень, лесной гнет, всем подгнетыш, всех-давишь, "Миша корчин — пришел вас корчить".* Лиса получала оценочные характеристики: *лиса-краса, лисица-красавица, лиса-кумушка, лисичка-сестричка, при беседе красота, "я лисиця, масляна губиця, дивья красовиця, малинов цвет"*; а также: *лиса лукава, лиса — ласковые словеса, Лиса Патрикеевна.* А вот какими прозвищами наделяли сказки столь известного им кота: *котинька, коток, кот-коток — серенький лобок, мурлышко, кот Васька, Котофей Иванович, серый кот, шкодливый кот, могучий кот, котюга.*

Педагогической направленности сказок о животных соответствуют и другие их особенности. Игровое исполнение сочеталось с ясной, дидактически обнаженной идеей сюжета, художественной простотой формы. Сказки имеют небольшой объем и отчетливую композицию, универсальным приемом которой является встреча персонажей и драматизированно разыгрываемый диалог. Писатель и фольклорист Д. М. Балашов отметил, что в детских сказках "медведь говорит низким, грубым голосом, бабка — тоненьким голоском, и т. п. Такая манера не свойственна при рассказывании "взрослых" сказок"[2].

В повествование часто включаются песенки.

[1] *Смирнов-Кутачевский А. М.* Творчество слова в народной сказке // Художественный фольклор. — М., 1927. — Т. II–III. — С. 73.

[2] Сказки Терского берега Белого моря / Изд. подготовил Д. М. Балашов. — Л., 1970. — С. 255, примеч.

Например, песенка колобка конкретно и образно изображает процесс его приготовления. В другой сказке песенка обнаруживает грубый голос волка, прикинувшегося матерью козлят. Волк заставляет кузнеца "перековать" ему горло и снова повторяет песенку козы, но уже тонким голоском. А сказка "Кот, петух и лиса" превращается в своеобразное творческое состязание между коварной лисой и преданным другом — котиком. В природе самым "певучим" среди этих животных является петушок, но сказка отводит ему только роль обольщенного лестью доверчивого слушателя лисьих песен, которого лиса и уносит. Однако в конце концов она сама становится жертвой подобного обмана, так как очарована артистизмом котика:

"...Не найдя своего товарища, унесенного злодейкою лисою, кот погоревал, погоревал и пошел выручать его из беды. Он купил себе кафтан, красные сапожки, шапочку, сумку, саблю и гусли; нарядился гусляром, пришел к лисициной избе и поет:

Трень-брень, гусельки,
Золотые струнушки!
Дома ли Лисафья
Со своими со детками..."[1]

Благодаря диалогам и песенкам исполнение каждой сказки превращалось в маленький спектакль для ребенка.

В структурном отношении произведения животного эпоса разнообразны. Встречаются одномотивные сказки ("Волк и свинья", "Лиса топит кувшин"), но они редки, так как очень развит принцип повторяемости. Прежде всего он проявляется в кумулятивных сюжетах разного вида. Среди них — троекратный повтор встречи ("Лубяная и ледяная хата"). Известны сюжеты с многократной линейной повторяемостью ("Волк-дурень"), которые иногда могут претендовать на развитие в дурную бесконечность ("Журавль и цапля"). Но чаще всего кумулятивные сюжеты представлены как многократно (до 7 раз) возрастающая или убывающая повторяемость. Разрешающую возможность имеет последнее звено. Так, только последняя из всех и самая маленькая — мышка — помогает выдернуть *большую-пребольшую* репку, а *"терем мухи"* существует до тех пор, пока не приходит последний и самый большой из зверей — медведь.

Для композиции сказок о животных большое значение имеет контаминация. Лишь в небольшой своей части эти сказки представляют устойчивые сюжеты, в основном же в указателе отражены не сюжеты, а только мотивы. Мотивы соединяются друг с

[1] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева... — Т. 1. — С. 446 (примеч.).

другом в процессе рассказывания, но почти никогда не исполняются отдельно. Контаминации этих мотивов могут быть как свободными, так и закрепленными традицией, устойчивыми. Например, мотивы "Лиса крадет рыбу с воза" и "Волк у проруби" всегда рассказываются вместе.

3.2. Волшебные сказки

Волшебные сказки, как и все остальные, отличаются от животного эпоса прежде всего тем, что их главным героем является человек. Герой волшебных сказок молод: он достиг брачного возраста, полон сил и готов ко взрослой жизни. Но сначала ему приходится пережить нелегкие испытания, соприкоснуться с разнообразными чудесными силами. Чудесный вымысел лежит в основе волшебных сказок.

Древнерусские языческие жрецы (звездочеты, чародеи и предсказатели) назывались "волхвами". "Волхвовать" — совершать колдовство или гадание. Отсюда происходит "волшебный" — "чудесный, сверхъестественный".

Волшебные сказки ученые называли "мифическими", "чудесными", "фантастическими", однако термин "волшебные", введенный В. Я. Проппом, употребляется чаще всего.

"Сравнительный указатель сюжетов" (СУС) учитывает 225 сюжетов или сюжетообразующих мотивов этого жанра, самые популярные из них опубликованы в сотнях вариантов. В их числе: "Победитель змея", "Бой на калиновом мосту", "Три подземных царства", "Смерть Кащея в яйце", "Чудесное бегство", "Звериное молоко", "Мачеха и падчерица", "Сивко-Бурко", "Конек-горбунок", "Незнайка", "Волшебное кольцо".

Волшебная сказка имеет свои исторические корни. В отличие от животного эпоса, она восходит к более позднему, земледельческому периоду, отражает новые черты быта и уже развитое мировоззрение людей, их языческие верования и обряды.

Глубокий след в волшебной сказке оставили земледельческие культы земли, воды, солнца. В сказке, чтобы перевоплотиться, нужно *удариться о сыру землю*. Разнообразной волшебной силой обладает вода: оживляет мертвого, омолаживает старого, дает зрение слепому, делает героя сильным, а его врага слабым. Неотъемлемой художественной чертой жанра является красочное сияние *золотых* предметов сказочного мира — в данном случае эпитет "золотой" обозначает цвет солнца.

Такой его смысл *золотые* предметы сказки раскрывают в своих функциях. Например, в сказке "Сивко-Бурко" царевна пометила своего жениха *золотым перстнем*, от прикосновения которого *у него как солнце во лбу воссияло*.

Волшебная сказка несет в себе разнообразные следы тотемистических верований. С древними представлениями о супруге-тотеме связаны сказки о чудесных невестах и женихах. Главный герой часто вступает в союз с невестой-птицей. Отзвуком древних брачных обрядов является их первая встреча у воды: на берегу моря, реки или озера.

Устойчиво повторяется одна и та же ситуация: герой прячется, в это время прилетают *три утицы*, опускаются на берег, превращаются в девушек и идут купаться. Пока они купаются, герой похищает одежду (или *крылышки*) одной из девушек. Накупавшись, сестры улетают, а она обращается к похитителю с ритуальным вызовом: *"Отзовись, — говорит, — кто взял мои крылышки? Коли стар человек — будь мне батюшка, а старушка — будь мне матушка; коли млад человек — будь сердечный друг, а красная девица — будь родная сестра!"* Герой выходит из укрытия, и девушка подтверждает свою клятву: *"Давши слово, нельзя менять; иду за тебя, за доброго молодца, замуж!"*[1]

С тотемистическими верованиями связаны сюжетные мотивы о чудесном рождении богатыря. Одна из таких сказок — "Иван — Медвежье ушко":

Жил поп. У попа была попадья очень красива, и ходил медведь и три года на нее зарился. На четвертый ее и увел. Вот жить им, жить — родился сын, нарекнули имя: Иван, Медвежье ушко. Иван Медвежье ушко ростет не по дням и часам, и вырос он большой и говорит матери: "Цьто же, мама, у нас тятенька мохнатый, а мы не мохнатые?" — "А то, цьто, Ваня, мы руськие, а ен зверь лесовой". — "Пойдем-ко, матушка, на святую Русь!"[2]

Тотемом-прародителем была также рыба. В сказке "Бой на калиновом мосту" бездетный царь велит зажарить и подать царице *златоперую щуку*. Царица ее съела, одно *перышко* попробовала кухарка, а очистки слизала корова. В результате все трое родили по богатырю: *голос в голос и волос в волос*.

[1] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева... — Т. II. — С. 117.

[2] Сказки и песни Белозерского края. Записали Б. и Ю.Соколовы. — М., 1915. — С. 190.

Особенно часто животные-тотемы являются чудесными помощниками героя. Они могут быть связаны с умершими родителями. Девушке-сироте помогает корова ("Мачеха и падчерица"), а Иванушке — конь ("Сивко-Бурко").

Конь всегда сопутствует герою волшебной сказки. Он связан с солнцем и *тридесятым царством*. Чудесный сказочный конь — в звездах, с месяцем и солнцем, с золотыми хвостом и гривой — появляется ночью и излучает ослепительный свет.

В народе довольно широко была известна деревянная игрушка-каталка в виде коня, обязательно окрашенная в красный цвет. И в царском быту сохранялся обычай изготовлять коня для мальчиков.

Когда будущему царю Петру I исполнился год, ему стали готовить "потешную лошадку". Из липового дерева вырезали конскую фигурку — такой величины, чтобы царевичу было впору. Коня обтянули белой жеребячьей кожей, утвердили на четырех железных колесиках. Изготовили седло, обитое по белому войлоку красным сафьяном: сверху серебряными гвоздиками, снизу медными. Из серебра сделали пряжки и наконечники на подпруги. К седлу приделали железные стремена, покрытые листовым золотом и серебром; под седло был подложен чепрак, подбитый алой тафтою. Серебряная с чернью уздечка была украшена "каменьями с изумрудцами". Был и серебряный с золотом галун, и серебряная паперсь, украшенная драгоценными камнями. Игрушка царевича напоминала сказочного коня[1].

"Потешная лошадка" готовила мальчика к инициации: обряду сажания на живого коня, который совершался обычно в семилетнем возрасте. Когда-то это был воинский обряд, посвящение в ратный чин: в седле и со стрелами. При этом у мальчика подстригали волосы, поэтому обряд назывался "по́стриги".

В сказках упоминаются разнообразные орудия труда: топор, соха, плуг, ярмо, веретено, прялка, ткацкий стан. Издавна они считались священными, так как использовались в производстве пищи и одежды — того, что соприкасается с телом человека. В быту они украшались магическим орнаментом, а в сказке превратились в чудесные предметы: *топор-саморуб, скатерть-самобранку, золотое веретенце*, волшебные *жерновки* (зернотерки) — *"что ни повернешь — все блин да пирог"*. Наряду с ними фигурирует архаичное оружие охотников — дубина: *позолоченная палица в пятьдесят пудов, чудесная дубинка*.

[1] См.: *Забелин И.* Домашний быт русского народа. — Т.I: Домашний быт русских царей в XVI–XVII ст. — Ч. 2. — М., 1915. — С. 201–202.

Мифологическое сознание было основано на идее бессмертия и единства живых существ. С этими представлениями связано оборотничество — поэтический прием волшебной сказки. Живое может выступать в разных обликах. Например, в сказке "Хитрая наука" важную роль играет мотив "преследование — спасение". В нем развиваются две линии перевоплощений: колдуна и его ученика[1].

В восточнославянских сказках особое значение имеет образ Бабы Яги. Он восходит к эпохе матриархата и многое в нем остается загадочным (например, существует несколько предположений, но нет убедительного объяснения самого имени "Яга"). К Яге по ее зову *бежит всякий зверь, ползет всякий гад, летит всякая птица*. Она не только повелительница живых существ, но и хранительница огня для очага (не случайно сказка связывает с ней предметы утвари — ступу, помело, кочергу).

О глубокой древности Бабы Яги говорит двойственность ее свойств: она может быть и помощником, и противником. Яга указывает дорогу в Кащеево царство, от нее герой получает чудесные предметы и волшебного коня. Вместе с тем Яга выступает как воительница, мстительница, похитительница детей. В родовом обществе Яга олицетворяла мать-родоначальницу, и сказка подчеркнуто утрирует ее женские признаки, хотя делает это, вследствие падения культа, уже с насмешкой: *"Сидит Яга Ягинишна, Овдотья Кузьминишна, нос в потолок, титьки через порог, сопли чрез грядку, языком сажу загребает"*[2].

Мотив встречи героя с избушкой Бабы Яги известен по многим сюжетам волшебных сказок. Его происхождение В. Я. Пропп объяснил в связи с обрядами инициации родового общества, которыми достигшие зрелости юноши посвящались в охотники (воины), а девушки принимались в круг матерей[3]. В основе обрядов лежала воображаемая смерть, когда человек якобы посещал царство мертвых и приобретал там чудесные свойства, а затем возрождался в новом качестве. В двух книгах ("Морфология сказки" и "Исторические корни волшебной сказки") Пропп показал, что единообразие сюжетного строения разных произведений этого жанра соответствует таким обрядам древности. Подводя итог своим изысканиям, он писал: "Мы нашли, что композиционное единство сказки кроется не в каких-нибудь особенностях человеческой психики, не в особенностях художественного творчества, оно кроется в исторической реальности прошлого. То, что сейчас рассказывают, некогда делали, изображали, а то, чего не делали, представляли себе"[1].

Внутри сказочного сюжета отчетливо выделены два пространства: мир людей и чудесное *тридевятое царство, тридесятое государство* — не что иное, как мифическое царство мертвых. В представлении древних оно было связано с солнцем, поэтому сказка изображает его *золотым*. В разных сюжетах чудесное царство расположено под землей, под водой, в далеком лесу или на высоких горах, на небе. Следовательно, оно очень удалено от людей и перемещается, подобно суточному движению солнца. Именно туда отправляется герой волшебной сказки за чудесными *золотыми* диковинками и за невестой, а потом возвращается с добычей в свой дом. От реального мира *тридевятое царство* всегда отделено какой-то границей: тяжелым камнем, столбом с надписью о трех дорогах, высокой крутой горой, огненной рекой, *калиновым мостом*, но особенно часто — избушкой Бабы Яги. В. Я. Пропп пришел к выводу, что Яга — умершая мать, покойник, проводник в загробный мир.

В обрядах древних людей избушка была зооморфным изображением. Сказочная избушка сохраняет признаки живого существа: она слышит обращенные к ней слова (*"Избушка, избушка, повернись к лесу задом, ко мне передом"*), поворачивается, и, наконец, у нее *курьи ножки*. Зооморфный образ избушки связан с курицей, а курица во всей системе этнографии и фольклора восточных славян символизировала женское плодородие. Сказочный мотив встречи с избушкой Яги донес отзвуки именно женской инициации.

Герой сказки отправляется в иной мир чаще всего потому, что туда унесена близкая ему женщина: невеста, сестра, жена, мать. Сюжет о похищении женщины ("основной сюжет") В. Я. Пропп выделил как наиболее типичный для волшебно-сказочного жанра. Он писал: "Если бы мы могли развернуть картину трансформаций, то можно было бы убедиться, что морфологически все данные сказки могут быть выведены из сказок о похищении змеем царевны, из того вида, который мы склонны считать основным"[2]. Исторически это связано с реальными жертвоприношениями женщин. Сказка, в отличие от обрядов, отразила более древнюю этнографическую реальность: в ней содержится "память" не о заместительной, а об изначальной жерт-

[1] См., напр.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева... — Т. II. — С. 228.

[2] Сборник великорусских сказок архива Русского географического общества / Издал А. М. Смирнов. — Вып. I–II. — М., 1917. — С. 432.

[3] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1946. — Глава III: Таинственный лес.

[1] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки... — С. 353.

[2] *Пропп В. Я.* Морфология сказки. — 2-е изд. — М., 1969. — С. 103.

ве — самой женщине. Но, как и обряды, сказка выразила неизбежное прогрессивное стремление преодолеть этот жестокий обычай, который на новом уровне человеческого сознания уже утратил свою мотивировку. Главная тема сказки — освобождение и возвращение женщины. В сказке появился герой-освободитель, с которым стала связываться ее идейность. Своим финалом — свадебным пиром — сказка начала поэтизировать личное чувство человека.

Сюжет о возвращении похищенной женщины характерен для всего мирового фольклора. Он типологически возникал у разных народов мира как противопоставление обрядам древности, в которых были жертвоприношения. С ним связан и главный признак мифологического противника героя — функция похищения, хотя сам этот образ в процессе исторического развития многократно менялся.

К функции похищения стали прикрепляться разные мифологические персонажи, олицетворявшие в древности могучие силы природы и потусторонний мир. В сказке "Три подземных царства" (СУС 301 А, В) похитителем является *старичок; старый дед; мал человек; старицек с ноготок, борода с локоток, усы по земле тащатся, крылья на версту лежат.* Иногда он влетает в облике птицы и, ударившись об пол, принимает свой вид; в некоторых случаях просто является птицей (*Орел, Ворон Воронович*). Есть у него и другие названия: *Вихорь, Вихорь Вихоревич, Вихорь-птица, буйный вихрь, нечистый дух.* Иногда он принимает облик *Змея.*

А. Н. Афанасьев трактовал Змея как "воплощение молнии, низведенной некогда... на домашний очаг"[1]. В. Я. Пропп видел в нем связь с разнообразными стихиями (огнем, водой, горами, небесными силами) и с животным миром (в частности, с рыбой). Он писал: "Змей вообще не поддается никакому единому объяснению. Его значение многообразно и разносторонне"[2]. Сказочный Змей — огнедышащий и многоголовый; его образ часто подвергается утроению (Змей с тремя, шестью, девятью головами).

Змею близок другой мифологический образ — *Кащей Бессмертный.* Афанасьев писал: "Кащей играет ту же роль скупого хранителя сокровищ и опасного похитителя красавиц, что и змей; оба они равно враждебны сказочным героям и свободно заменяют друг друга..."[3] Однако, в отличие от Змея, Кащей все же

[1] *Афанасьев А. Н.* Древо жизни: Избр. статьи. — М., 1982. — С. 261.
[2] *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки... — С. 257.
[3] *Афанасьев А. Н.* Древо жизни... — С. 279.

мыслится как существо человекообразное. Свою жертву он никогда не съедает. Кроме того, образ Кащея не получает утроений. Слово "кощей" заимствовано от кочевников, оно свободно употреблялось в древнерусском языке в значении "пленник, раб". Сказка знает изображение Кащея в неволе ("Смерть Кащея от коня"), поэтому можно предположить, что его имя изначально было эпитетом.

Фантастическими противниками героя являются также *Морской царь, Чудо-Юдо.* Часто противник выступает в роли преследователя, что особенно характерно для образа "летящей" Яги: *Нагоняет их баба-яга на железной ступе, медным толкачом погоняет*[1].

Происхождение Яги такого типа обнаруживается, если сопоставить разные варианты сказки "Бой на калиновом мосту"(СУС 300 А). В сказке есть мотив преследования убегающего героя. Как отмечал еще А. Н. Афанасьев, он восходит к мифу о туче, проглатывающей солнце. Преследовательница выступает прежде всего как поглотительница с разверстой пастью, куда герой бросает коней, соколов, собак; она проглатывает и его братьев — и продолжает погоню.

Образ преследовательницы подвергся трансформации. Его изначальный облик — огромная туча: *Заходит облачина и развевает пасть от самого неба до земли...*[2] Затем туча стала Змеей, разъяренной мстительницей, матерью трех Змеев, убитых богатырем в поединке. Но функция заглатывания привела к тому, что это могла быть просто *пасть, разинутая от земли до неба*[3], или свинья — самое прожорливое животное: *разинула харю от земли до небеси*[4]. Побежденная преследовательница превращается в *воду, огонь, пепел, прах, грязь* — во все это могла превратиться в мифе поверженная туча.

Еще позже Змею-мать начал заменять образ Яги. Это сделалось возможным потому, что со временем (под влиянием христианства) усилилась отрицательная характеристика Яги, но очень прочно удерживалась в памяти ее материнская сущность. Однако и Яга первоначально сохраняла признаки тучи-поглотительницы: *Баба Яга запустила одну губу по-под небесами, другую по земле волочит*[5]. Таким образом произошло офор-

[1] Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. — М.; Л., 1964. — С. 74.
[2] Сборник великорусских сказок архива Русского географического общества... — С. 518.
[3] Народные русские сказки А. Н. Афанасьева... — Т. I. — С. 234.
[4] Сказки и песни Белозерского края... — С. 59.
[5] Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губ. И. И. Манжурою. — Т. II. — Вып. 2. — Харьков, 1890. — С. 26. (Цитата приведена в переводе).

мление второго, полностью отрицательного типа "летящей" Яги. А вслед за тем сформировался как самостоятельный и получил распространение по разным сказкам мотив "Бегство от ведьмы" (СУС 313 Н*). Бросание в пасть коней, собак, мешков с солью, буханок хлеба и проч. заменилось в нем бросанием чудесных предметов: *гребешка*, превращающегося в густой лес; *камушка*, вырастающего в огромную гору; *полотенца*, разливающегося рекой (иногда *огненной*). В ее воде или огне и гибнет Яга.

Жанровая форма волшебной сказки определилась в фольклоре довольно поздно, только после упадка мифологического мировоззрения. В это время актуальными становились новые проблемы, порожденные распадом родового общества. У восточных славян быт принял форму патриархальной семьи. Взаимоотношения ее членов, противоречия между ними легли в основу второго конфликтного слоя сюжетов волшебных сказок. Новый конфликт напластовался на древний, мифологический. Героем сделался обездоленный и невинно гонимый член семьи: младший брат, младшая сестра, падчерица. Появилась новая группа его противников, также реальных: старшие братья, старшие сестры, мачеха. С помощью волшебных сил сказка стала наделять своего героя богатством и счастьем, а его гонителей наказывать — и это стало ее идейным пафосом.

Герой волшебной сказки — обычный человек, нравственно и экономически ущемленный в результате исторического переустройства бытового уклада. Собственно сказочный конфликт — семейный, именно в нем проявилась социальная природа жанра волшебной сказки. Два конфликта разной исторической глубины — мифологический и семейный — соединились в рамках одного жанра благодаря образу главного героя, который во всех своих модификациях сочетает мифологические и реальные (бытовые) признаки.

От мифологии сказка унаследовала два типа героя: "высокий" (*богатырь*) и "низкий" (*дурачок*); самой сказкой порожден третий тип, который можно определить как "идеальный" (*Иван-царевич*). Герой любого типа, как правило, является третьим, младшим братом и носит имя Иван. Уже само по себе это имя развило больше 150 производных форм, а в сказке оно еще и дополнялось прозвищами (*царевич, дурачок, Медвежье ушко...*). Происходя от библейского Иоанн, это имя несколько веков было самым распространенным на Руси: каждый четвертый мужчина звался Иваном. И на московском престоле почти сто лет находились Иваны (Иван Грозный в общей сложности 51 год, а дед его, тоже Иван, 43 года).

Наиболее древний тип героя — богатырь, чудесно рожденный от тотема. Наделенный огромной физической силой, он выражает раннюю стадию идеализации человека. Вокруг необычайной силы богатыря как его главного качества и развивается сюжет, кульминацией которого становится подвиг героя в битве со Змеем (в сказках: "Бой на калиновом мосту", "Победитель Змея", "Змееборец Кожемяка", "Три подземных царства", "Катигорошек" и др.).

Образ *дурачка* характерен для сказок "Сивко-Бурко", "Конек-горбунок", "Незнайка", "По щучьему велению". Он сочетает в себе неприглядный внешний вид и подчеркнуто выделяемую красоту внутреннего мира. В этом типе героя особенно заметна важная идейная установка жанра: проверка нравственных качеств одариваемого человека. Герой волшебной сказки проходит не только через фантастические испытания, но и через испытание доброты, трудолюбия, отзывчивости, терпеливости, смелости, уважения к старшим. Это испытание он также выдерживает. Философский смысл жанра можно определить так: наделение обделенного, но достойного.

Особенно характерен для волшебной сказки *Иван-царевич* — образ, который выразил новый исторический этап идеализации человека. Сказочная царственность — это опоэтизированная мечта народа о предельно возможном личном благополучии и счастье. Но такое представление могло возникнуть только в социально развитом обществе, когда появилось историческое представление о царях. Образ *Ивана-царевича* характерен для сюжетов "Царевна-лягушка", "Медный лоб", "Молодильные яблоки", "Чудесные дети", "Волшебное зеркальце" ("Мертвая царевна") и многих других. В поздний период волшебно-сказочный царь иногда наделялся конкретными социальными и историческими признаками, что свидетельствовало либо о разрушении традиционной поэтики, либо об эволюции волшебной сказки в новеллистическую, например "Красавица-жена" ("Пойди туда — не знаю куда...").

Волшебная сказка знает все три типа главного героя в женском варианте (*Царь-девица, царевна, падчерица*). Но таких сюжетов немного, более всего распространены сказки о падчерице. Основная роль героини волшебной сказки — быть помощницей жениха или мужа. Такая сюжетная роль, идущая от древнего обычая активного поведения женщины в выборе жениха, повлияла на содержание образа сказочной царевны. Она — волшебница, родственно связанная с чудесными силами: солнечным миром (*Золотоволосая Елена*), морской стихией (*Марья Моревна, прекрасная королевна*), *тридесятым царством* (*царевна-ля-*

гушка). Ее родные братья — *Ветер, Вихрь* и *Буря* — являются, если дунуть в волшебный рожок. Но самое ценное в образе невесты то, что она непременно красавица и царевна. Сказка как будто не находит слов, чтобы передать ее красоту: *"Зрел бы, смотрел, очей не сносил!"* Женитьба на ней — предел желаний героя.

Связанная по происхождению с древними инициациями и с вечной мечтой человека о счастье, сказка сохранила в своей глубине жизненно важную идею продолжения человеческого рода. В мифологии магический призыв плодородия отождествлял человека, растительный и животный мир, соединял все живое по признаку жизни. В волшебной сказке весь ее чудесный мир (животные, растения, богатыри-великаны — *Дубыня, Горыня, Усыня*; чудесные искусники — *Объедало, Опивало, Мороз-трескун*; чудесные предметы) — весь мир объединен общим желанием помочь герою, увенчать путь его испытаний свадебным пиром.

Подчиняясь сложившимся формальным законам жанра, сказка создала новые чудесные образы как художественное воплощение мечты об облегчении труда, о материальном изобилии, о свободе и счастье. Еще не зная самолетов, поездов, машин, телевидения, люди по-своему рассказывали обо всем этом в сказках. *Ковер-самолет, сапоги-скороходы, зеркальце — весь мир покажу* и многое другое родилось как предвидение облика будущего мира.

Волшебная сказка — одна из самых крупных повествовательных форм классического фольклора. Все ее сюжеты сохраняют традиционное единообразие композиции: *свое царство* — дорога в *иное царство* — в *ином царстве* — дорога из *иного царства* — *свое царство*. Согласно этой повествовательной логике волшебная сказка объединяет в целое (в сюжет) цепочку мотивов.

В построении волшебно-сказочных сюжетов определенную роль играла традиционная стилистика: зачины, концовки, а также внутренние формулы композиционного характера. Они связывали смежные мотивы и были особенно важны в тех случаях, когда смысловое, логическое единство мотивов оказывалось ослабленным: *Долго ли, коротко ли..., Скоро сказка сказывается, да тихо дело делается...* Эту роль могло выполнять и простое повторение глагола, обозначающее перемещение героя в сказочном пространстве: *Шел он, шел...; Они плавали, плавали в бочке...*

Наличие формул — яркий признак стиля волшебной сказки. Многие формулы носят изобразительный характер, связаны с чудесными персонажами, являются их своеобразной маркировкой.

Например, за сказкой "Чудесные дети" закрепился образ кота-баюна, всегда создаваемый специальной формулой: *У моря-лукоморья стоит дуб, а на том дубу золотые цепи, и по тем цепям ходит кот: вверх идет — сказки сказывает, вниз идет — песни поет.* (Запись А. С. Пушкина).

Широко известны формулы, изображающие чудесного коня, Бабу Ягу, лежащую в избушке или летящую в ступе, многоголового Змея... Многие из них — остатки мифов и потому значительно древнее сказки. Некоторые сказочные формулы восходят к заговорам, в них сохраняются явные признаки магической речи (вызов чудесного коня, обращение к избушке Бабы Яги, требование чего-то *по щучьему веленью*).

Динамизм сказочного повествования сделал особенно важной стилистическую роль глаголов. Действия героев (функции), составляющие структурную основу мотивов, стилистически закрепились в виде опорных глаголов в их традиционном для того или иного мотива сочетании: *прилетела — ударилась — сделалась; брызнул — срослись; ударил — вогнал, размахнулся — срубил.*

Волшебная сказка активно использовала общую для многих фольклорных жанров поэтическую стилистику: сравнения, метафоры, слова с уменьшительными суффиксами, пословицы, поговорки, прибаутки; разнообразные прозвища людей и животных. Традиционные эпитеты, наряду с особо выраженными в этом жанре эпитетами *золотой* и *серебряный*, возвышенно изображали мир, поэтизировали и одухотворяли его.

3.3. Бытовые сказки

В бытовых сказках выражен иной взгляд на человека и окружающий его мир. В основе их вымысла лежат не чудеса, а действительность, народный повседневный быт.

События бытовых сказок всегда разворачиваются в одном пространстве — условно реальном, но сами эти события невероятны. Например: ночью царь идет вместе в вором обкрадывать банк (СУС 951 А); поп садится на тыкву, чтобы высидеть из нее жеребенка (СУС 1319); девушка узнает в женихе разбойника и уличает его (СУС 955). Благодаря невероятности событий бытовые сказки и являются сказками, а не просто житейскими историями. Их эстетика требует необычного, неожиданного, внезапного развития действия, что должно вызвать у слушателей удивление и как следствие этого — сопереживание или смех.

В бытовых сказках иногда фигурируют и чисто фантастические персонажи, такие, как черт, Горе, Доля. Значение этих образов состоит только в том, чтобы выявить реальный жизненный конфликт, лежащий в основе

сказочного сюжета. Например, бедняк запирает свое Горе в сундук (сумку, бочку, горшок), потом закапывает — и богатеет. Его богатый брат из зависти выпускает Горе, но оно привязывается теперь к нему (СУС 735 А). В другой сказке черт никак не может поссорить мужа с женой — ему на помощь приходит обыкновенная *баба-смутьянка* (СУС 1353).

Сюжет развивается благодаря столкновению героя не с волшебными силами, а со сложными жизненными обстоятельствами. Герой выходит невредимым из самых безнадежных ситуаций, потому что ему помогает счастливое стечение событий. Но чаще он помогает себе сам — смекалкой, изворотливостью, даже плутовством. Бытовые сказки идеализируют активность, самостоятельность, ум, смелость человека в его жизненной борьбе.

Художественная изысканность повествовательной формы бытовым сказкам не свойственна: для них характерны краткость изложения, разговорная лексика, диалог. Бытовые сказки не стремятся к утроению мотивов и вообще не имеют таких развитых сюжетов, как волшебные. Сказки этого типа не знают красочных эпитетов и поэтических формул.

Из формул композиционных в них распространен простейший зачин *жили-были* как сигнал начала сказки. По происхождению он является архаичным (давно прошедшим) временем от глагола "жить", которое исчезло из живого языка, но "окаменело" в традиционном сказочном зачине. Некоторые сказочники завершали бытовые сказки рифмованными концовками. В этом случае концовки утрачивали ту художественность, которая была уместна для завершения сказок волшебных, однако в них сохранялась веселость. Например: *Сказка не вся, а наставить нельзя, а если бы рюмочку винца — рассказала бы до конца*[1].

Художественное обрамление бытовых сказок зачинами и концовками не является обязательным, многие из них начинаются прямо с завязки и завершаются с последним штрихом самого сюжета. Например, А. К. Барышникова начинает сказку так: *Попадья не любила попа, а любила дьякона*. А вот как заканчивает: *Прибежала домой телешом* (т. е. раздетой)[2].

Количество русских бытовых сказок очень значительно: более половины национального сказочного репертуара. Этот ог-

[1] Русские народные сказки. Сказки рассказаны воронежской сказочницей А.Н.Корольковой / Сост. и отв. ред. Э. В. Померанцева. — М., 1969. — С. 333.

[2] Сказки Куприянихи / Запись сказок, статья и коммент. А. М. Новиковой и И. А. Оссовецкого. — Воронеж, 1937. — С. 158, 160. (Сказка "Как попадья дьякона любила").

ромный материал образует внутри сказочного вида самостоятельный подвид, в котором выделяются два жанра: сказки анекдотические и новеллистические. По приблизительному подсчету, в русском фольклоре сюжетов анекдотических сказок — 646, новеллистических — 137. Среди многочисленных анекдотических сказок имеется много сюжетов, не известных другим народам. В них выражено то "веселое лукавство ума", которое А. С. Пушкин считал "отличительной чертой наших нравов".

3.3.1. Анекдотические сказки

Бытовые анекдотические сказки исследователи называют поразному: "сатирические", "сатирико-комические", "бытовые", "социально-бытовые", "авантюрные". В их основе лежит универсальный смех как средство разрешения конфликта и способ уничтожения противника. Герой этого жанра — человек, униженный в семье или в обществе: бедный крестьянин, наемный работник, вор, солдат, простодушный глупец, нелюбимый муж. Его противники — богатый мужик, поп, барин, судья, черт, "умные" старшие братья, злая жена. Народ выразил свое к ним презрение через всевозможные формы одурачивания. На одурачивании построен конфликт большинства сюжетов анекдотических сказок.

К примеру, муж узнает о неверности своей жены. Он прячется в дупле толстой сосны и выдает себя за св. Николая — *Миколу Дупленского*. Мнимый святой советует своей жене: *"Ты завтра... растворі гречневых блинов и как можно намажь маслянее скоромным маслом, чтоб эти блины плавали в масле, и чести своего мужа, чтобы он их ел. Когда он наестся, то он будет слеп, у него выкатится из глаз свет и попортится слух в ушах..."* (СУС 1380: "Николай Дупленский")[1].

В другой сказке дурак нечаянно убивает свою мать. Он сажает ее как живую в сани и выезжает на большую дорогу. Навстречу мчится барская тройка, дурак не сворачивает, его сани опрокидывают. Дурак кричит, что убили его матушку, испуганный барин дает триста рублей отступных. Затем дурак усаживает мертвую мать в поповском погребе над кринками с молоком. Попадья принимает ее за воровку, ударяет по голове палкой — тело падает. Дурак кричит: *"Попадья матушку убила!"* Поп заплатил дураку сто рублей и даром похоронил тело. С деньгами дурак

[1] Сказки И. Ф. Ковалева / Зап. и коммент. Э. Гофман и С. Минц. — М., 1941. — С. 209.

приезжает домой и говорит братьям, что он продал матушку в городе на базаре. Братья поубивали своих жен и повезли продавать (*"Коли за старуху столько дали, за молодых вдвое дадут"*). Их ссылают в Сибирь, все имущество достается дураку (СУС 1537: "Мертвое тело").

Никто не принимает такие сюжеты за реальность, иначе бы они вызвали только чувство возмущения. Анекдотическая сказка — это веселый фарс, логика развития ее сюжета — логика смеха, которая противоположна обычной логике, эксцентрична.

Ю. И. Юдин пришел к выводу, что за всем многообразием персонажей анекдотических сказок встают два характерных типа героев. Во-первых, это глупец как активно действующее лицо: ему позволительно то, что невозможно для обычного человека. И, во-вторых, шут, хитрец, прикидывающийся простаком, "дурак навыворот", умеющий ловко оболванить своего противника. Как видим, тип героя всегда определен поэтикой смеха. Исторически плутни шута основывались на каком-то древнем знании, недоступном уму обычного человека (это мог быть языческий жрец, руководитель древних инициаций). Образ дурака связан с представлением о самом посвящаемом в момент его временного ритуального "безумия"[1].

Исторический анализ позволяет объяснить и мотив проделок с мертвым телом. Как показал В. Я. Пропп, в своей древнейшей форме он восходит к обряду жертвоприношений на могилах родителей. Мифологический смысл этого сюжета, унаследованного сказкой, состоял в том, что умершая мать по отношению к сыну выступала "загробным дарителем".

Анекдотические сказки стали оформляться в период разложения родового строя, параллельно сказкам волшебным и независимо от них. Своеобразие их историзма определяется столкновением эпохи родового единства с новым миропорядком сословно-классового общества.

Так, например, в древности не было осуждения воровства, потому что не было частной собственности. Люди присваивали то, что им давала природа и что не принадлежало никому. И не случайно большая группа сказок о ловком воре (СУС 1525 А) у всех народов изображает его с явной симпатией: вор крадет не ради корысти — он демонстрирует свое превосходство над окружающими, а также полное пренебрежение к собственности. Смелость, ум, удачливость вора вызывают восхищение. Сказки

[1] *Юдин Ю. И.* Русская народная бытовая сказка: Дис. на соиск. уч. степ. доктора филолог. наук. — Л., 1979.

о ловком воре опираются на древнее право, на родовые имущественные отношения.

В известном нам виде анекдотическая сказка сложилась только в средние века. Она впитала поздние сословные противоречия: между богатством и бедностью, между крестьянами, с одной стороны, и помещиками, судьями, попами — с другой. Тип бывалого солдата, пройдохи и плута, мог появиться не раньше самой "солдатчины", т. е. Петровского времени. Под влиянием церковных книг, особенно житийной литературы, в сказки вошел и был закреплен образ черта. Началось фольклорное переосмысление библейских сюжетов (СУС 790*: "Золотое стремечко"; СУС —800*: "Пьяница входит в рай" и др.).

В анекдотических сказках по их содержанию выделяются следующие сюжетные группы: о ловком воре; о ловких и удачливых отгадчиках, о шутах; о глупцах; о злых женах; о хозяине и работнике; о попах; о суде и судьях.

Поэтика анекдотических сказок — это поэтика жанра, в основе которого лежит смех. Сливаясь с другими формами народной сатиры, анекдотические сказки использовали раешный стих.

Талантливый сказочник, создавая комический стиль, мог сплошь зарифмовать свою сказку. Вот как начинал повествование А. Новопольцев: *Жил старичок, не велик — с кулачок, и ходил он в кабачок. Рукавички за поясом, а друге-то ищет. У этого старичка было три сынка...* ("Шурыпа"); *Жили-были вятчане, хлебали ... со щами и вздумали церкву скласть, Богу помолиться, русскому Спасу поклониться...* ("Про вятчан")[1].

С этой традицией связаны специфические прозвища персонажей анекдотических сказок: *Никонец — с того света выходец; Тихон — с того свету спихан; Наум — взбрело на ум; свинья пестра моей жены сестра* и т. п.

В сказках используется реалистический гротеск — вымысел на основе реальности. В группе сюжетов о глупцах гротеск проявляется как особая форма "дурацкого" мышления. Глупцы действуют по внешним аналогиям: сеют соль (она напоминает зерно), строят дом без окон и потом носят в него свет в мешках, снимают с воза стол — *"у него четыре ноги, сам дойдет"*, надевают горшки на обгорелые пни — *"ребята стоят без шапок"*. От-

[1] Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым. — СПб., 1884. — С. 119; 164.

сюда развивается прием реализованной метафоры, т. е. буквального выполнения чего-либо. Например, работнику велено *сторожить дверь* — он снимает ее с петель и уносит с собой.

Сказка использует прием пародирования, комическое словотворчество. Особенно часто пародируется речь попа, дьячка и сам обряд церковной службы. Необходимо подчеркнуть, что русский фольклор не знает антирелигиозной темы, идея Бога никогда не подвергается в нем сомнению. Но к служителям культа сказка относится без снисхождения, высмеивая их жадность, чревоугодие и любовные похождения.

Анекдотические сказки могут иметь элементарный, одномотивный сюжет. Они бывают также кумулятивными ("Набитый дурак", "Хорошо да худо"). Но особенно характерным их свойством является свободная и подвижная композиция, открытая для контаминаций. При любом исполнении сказка могла разрастаться или сокращаться, что зависело от конкретной ситуации, от интереса к интриге со стороны слушателей и самого рассказчика.

3.3.2. Новеллистические сказки

Бытовые новеллистические сказки внесли в повествовательный фольклор новое качество: интерес к внутреннему миру человека. Сюжет начал преломляться через психологические коллизии. Тематикой сказок-новелл является личная жизнь, а персонажами — люди, связанные между собой добрачными, супружескими или другими родственными отношениями. В их обрисовке важна не столько сословная принадлежность (хотя в этих сказках фигурируют цари, короли, купцы, крестьяне), сколько поколебленные или нарушенные естественные основы феодального быта. Это заставляет героев страдать, а слушателей — сопереживать.

Герои новеллистических сказок — разлученные возлюбленные, оклеветанная девушка, изгнанный матерью сын, невинно гонимая жена, оклеветанная и жестоко наказанная братом сестра, неузнанный муж на свадьбе своей жены, переодетая мужчиной жена, которая выручает из беды мужа.

По содержанию в этом жанре выделяются такие группы сюжетов: о женитьбе или замужестве ("Приметы царевны", "Неразгаданные загадки"); об испытании женщин ("Спор о верности жены", "Семилетка"); о разбойниках ("Жених-разбойник"); о предрешенности предсказанной судьбы ("Марко Богатый", "Правда и Кривда"). Нередко сюжеты являются "бродячими", разрабатывавшимися в разное время и у многих народов.

В русскую сказку многие новеллистические сюжеты пришли из народных книг XVII–XVIII вв. вместе с обширной переводной литературой — рыцарскими романами и повестями. Благодаря народной книге устная сказка не только обогатилась новым содержанием, но и начала приобретать психологизм, а с ним — романические, предлитературные черты.

Этот процесс, создавший в сказочном фольклоре новый тип мышления, развивался постепенно. Не всякий источник усваивался сразу: происходил отбор материала и его приспособление к национальной традиции.

Например, в XVII в. был переведен роман "Тристан и Изольда", который обошел всю Западную Европу и пользовался там большим успехом. Но, построенный на роковой любовной страсти, он остался чужд мировоззрению русских того периода и не оставил в нашей культуре заметного следа. Вместе с тем глубокий интерес вызывали полусказочные повести с богатырской тематикой, которые смогли адаптироваться к русской фольклорной среде.

Особенно полюбилась повесть о подвигах Бово д'Антона. Появившись в средневековой Франции и затем обойдя всю Европу, она проникла и в Россию. Первые русские переводы были сделаны в середине XVI в. От них, начиная с XVIII в. и до конца XIX в., пошли многочисленные русские и украинские лубочные издания "Сказки о славном и храбром богатыре Бове-королевиче и о прекрасной королевне Дружневне и о смерти отца его Гвидона"[1]. Повесть превратилась в устную сказку (СУС 707 В*: "Бова-королевич"), а ее герой стал носителем положительных качеств русского богатыря. Бова *врагов всех мечет с коней, что снопов*, не склоняется *в веру латынскую*, не признает и *бога Бахмета*. Он отважен и нравственно безупречен.

Одновременно эта повесть несла и нечто новое. Бова вызывал симпатию не только своими подвигами и благородством, но и неотразимой внешностью, *лепообразием*. Русский переписчик подчеркнул это так: *"И в те поры было у прекрасной Дружневны более трехсот девиц, и всякая девица у себя у рук пальцы пообкусала, зря на Бавино лепообразие"*. Из таких психологических деталей и начала формироваться эстетика новеллистической сказки.

В устную сказку-новеллу превратились "Повесть утешная о купце, который заложился с другом о добродетели жены своея", повести о Петре Золотые Ключи, о Еруслане Лазаревиче и многие другие произведения.

[1] В. Д. Кузьмина насчитала более 300 изданий. См.: *Кузьмина В. Д.* Рыцарский роман на Руси. — М., 1964.

Новеллистические сказки обходятся без привнесения чудесного — здесь его почти нет. Их поэтика требует неожиданного сочетания реально возможного, но ситуативно необычного. Сюжет составляют любовные приключения, опасные путешествия, чередование удач и неудач. Быстрая и резкая смена контрастных событий делает повествование увлекательным и приятным.

Новеллистические сказки имеют структуру, аналогичную волшебным: они также состоят из цепочки мотивов разного содержания. Однако, в отличие от волшебных сказок, сказки-новеллы изображают не всю жизнь героя, а лишь какой-то эпизод из нее.

4. РУССКИЕ СКАЗОЧНИКИ

Исполнение сказок было доступно каждому: мужчинам и женщинам, взрослым и детям; но всегда выделялись одаренные люди, которые сохраняли и развивали сказочное наследие. Рассказыванию сказок способствовали некоторые виды работ — в охотничьих, рыболовных, лесорубных артелях нередко находился сказочник. Он был необходим и на мельнице — в этом "оригинальном деревенском клубе" (Ю. М. Соколов). Некоторые сказочники, особенно из среды беднейших крестьян, в определенных условиях использовали свое мастерство как средство к существованию, поэтому им важно было намекнуть в конце на угощение. Известная концовка, в которой среди сказочных персонажей неожиданно появлялся на пиру сам сказочник, конечно, и служила таким намеком: ведь он *там был* и *мед-пиво пил*, даже *по усам текло* — а в рот *не попало*!

От скоморохов в традицию вошли присказки, в которых просьба сказочника могла быть более значительной: о *рубашонке, лошадке, красных сапогах, синем кафтане*. Например: *Я там был, пиво пил, но в рот не попало. Служил, служил... За всю службу мне подарили синий кафтан, башлык и дали мне под шлык. Я выкатился из-под ворот. Несу этот кафтан на себе. "Все-таки, — думаю я, — хорош кафтан-то, синий". Повстречалась со мной синичка: "Синь, синь да хорош!" — подхваливает. А я думаю: "Скинь, скинь да положь!" Я взял снял да положил. Пришел на другой день, а его уже там нет*[1].

Как сообщает историк Е. И. Забелин, в допетровской России "бахарь был почти необходимым лицом в каждом зажиточном

[1] Тамбовский фольклор / Ред. и предисл. Ю. М. Соколова и Э. В. Гофман. — Тамбов, 1941. — С. 66.

доме", тем более — в царских палатах. Благодаря подаркам, которые делались по именному приказу "в награду за потешенье", мы знаем имена некоторых из них.

Так, "9 февраля 1614 года государев бахарь Клим Орефин получил 4 арш. сукна англинского зеленого, кафтан зененинный темно-зеленый, однорядку суконную вишневую. В том же году мая 7 выдано государева жалованья другому государеву бахарю, Петрушке Тарасьеву Сапогову, 4 арш. сукна англинского вишневого, кафтан — зендень лазорева, сапоги телятинные"[1]. Одежду из таких дорогих тканей носили сами цари.

Творческие стили народных сказочников исключительно разнообразны. Ю. М. Соколов выделял среди них эпиков, обстоятельно ведущих повествование; мечтателей-фантастов; моралистов, ищущих правды; шутников-балагуров; едких сатириков[2].

Обычно сказочники усваивали не все сюжеты, которые когда-либо слышали, их репертуар отражал личный опыт и личные переживания. Строго придерживаясь традиции, сказочник самостоятельно воссоздает сказку. Передавая сюжет, его основной идейный смысл, он отбирает нужные формулы, эпитеты, разворачивает или сокращает мотивы, иногда создает сюжетные контаминации и т. д. М. К. Азадовский писал, что перед подлинным мастером-сказочником "лежат те же задачи, что и перед каждым художником: задача упорядочения материала, его выбор и распределение, развитие художественного замысла, короче — в его деятельности в полной мере проявляется то, что Л. Толстой называет "сознательной силой художника"[3].

Талантливые сказочники в народе были всегда, но о большинстве из них не осталось никаких сведений. Из XIX в. наиболее полное представление можно составить о волжском сказочнике Абраме Новопольцеве (Д. Н. Садовников записал от него 72 сказки). В XX в. были опубликованы сборники, состоящие из репертуара какого-либо выдающегося сказочника: крестьянок Воронежской области А. К. Барышниковой (Куприянихи) и А. Н. Корольковой; рыбака бывшей Архангельской губернии М. М. Коргуева; сибирского охотника Е. И. Сороковикова (Магая); крестьян Нижегородской области И. В. Ковалева и М. А. Сказкина;

[1] *Забелин И.* Домашний быт русского народа . — Т.I: Домашний быт русских царей в XVI–XVII ст. — Ч. 1. — М., 1862. — С. соотв. 297,281. "Зендень" — шелковая ткань.

[2] *Соколов Ю. М.* Русский фольклор. — М., 1941. — С. 310–311.

[3] *Азадовский М. К.* Русские сказочники // Русская сказка. Избранные мастера. — Т. I. — Л., 1932. — С. 37.

рабочего из г. Петрозаводска (вышедшего из крестьян Могилевской губернии) Ф. П. Господарева; пинежской крестьянки М. Д. Кривополеновой — и других. Однако вполне достоверная картина складывается только тогда, когда мы обращаемся к сказкам в их массовом бытовании.

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Тексты.

Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI–XVIII века) / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н. В. Новикова. — Л., 1971.

Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX в. / Сост., вступ. ст. и коммент. Н. В. Новикова. — М.; Л., 1961.

Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах / Изд. подготовили Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. — М., 1984 (т.1); 1985 (т. II, III). — Седьмое полное издание.

Великорусские сказки в записях И. А. Худякова / Изд. подготовили В. Г. Базанов и О. Б. Алексеева. — М.; Л., 1964. (1-е изд. — Вып. 1–3, 1860–1862).

Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым. — СПб., 1884. (Переизд.: Самара, 1993).

Северные сказки (Архангельская и Олонецкая гг.). Сборник Н. Е. Ончукова. — СПб., 1908.

Великорусские сказки Пермской губернии. Сборник Д. К. Зеленина. — Пг., 1914. (Переизд.: СПб., 1997).

Великорусские сказки Вятской губернии. Сборник Д. К. Зеленина — Пг., 1915.

Сказки и песни Белозерского края. Записали Борис и Юрий Соколовы. — М., 1915.

Сборник великорусских сказок архива Русского географического общества / Издал А. М. Смирнов. — Вып. 1–2. — Пг., 1917.

Русская сказка. Избранные мастера: В 2 т. / Ред. и коммент. М. Азадовского. — [Л.], 1932.

Сказки Куприянихи / Запись сказок, ст. и коммент. А. М. Новиковой и И. А. Оссовецкого; Вступ. ст. и общая ред. И. П. Плотникова. — Воронеж, 1937. (Также: *Барышникова А. К.* Сказки бабушки Куприянихи. — Воронеж, 1989).

Сказки И. Ф. Ковалева / Зап. и коммент. Э. Гофман и С. Минц. — М., 1941.

Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова / Изд. подгот. В. Я. Пропп. — М.; Л., 1961.

Русские народные сказки. Сказки рассказаны воронежской сказочницей А. Н. Корольковой / Сост. и отв. ред. Э. В. Померанцева. — М., 1969.

Сказки Терского берега Белого моря / Изд. подгот. Д. М. Балашов. — Л., 1970.

Сказки: В 3-х кн. / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ю. Г. Круглова. — М., 1988 (кн. 1); 1989 (кн. 2 и 3).

Сказки Дмитрия Асламова / Сост., предисл., коммент. Е. И. Шастиной; Подгот. текстов Е. И. Шастиной, Г. В. Афанасьевой. — Иркутск, 1991.

Восточнославянские волшебные сказки: Для учащихся средних и старших кл. / Сост., подгот. текстов, вступ. ст., коммент., словарь Т. В. Зуевой; Пер. с укр. и белорус. яз. Т. В. Зуевой, Б. П. Кирдана. — М., 1992.

Русские сказки Сибири и Дальнего Востока: Волшебные. О животных / Вступ. ст., подгот. текстов, примеч., указат. раздела "Волшебные сказки" Р. П. Матвеевой, раздела "Сказки о животных" Т. Г. Леоновой. — Новосибирск, 1993.

Русские сказки Сибири и Дальнего Востока: Легендарные и бытовые / Вступ. ст., подгот. текстов, коммент. и указат. Н. В. Соболевой при участии Н. А. Каргаполова. — Новосибирск, 1993.

Исследования.

Пыпин А. Н. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. — СПб., 1857. [Уч. зап. Императорской АН. — Кн. 4, отд. 2].

Веселовский А. Н. Статьи о сказке (1868–1890) // Веселовский А. Н. Собр. соч. — Т. 16. — М.; Л., 1938.

Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов (1897–1906) // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. — Л., 1940. — С. 493–596. (Также: *Веселовский А. Н.* Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Вступ. ст. И. К. Горского; Сост. и коммент. В. В. Мочаловой. — М., 1989. — С. 300–306).

Пропп В. Я. Морфология сказки. — 2-е изд. — М., 1969. (1-е изд.: Л., 1928).

Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — 2-е изд. — Л., 1986; 3-е изд. — СПб., 1996. (1-е изд.: Л., 1946).

Пропп В. Я. Русская сказка. — Л., 1984. (Текст книги взят из архива В.Я.Проппа).

Аникин В. П. Русская народная сказка: Пособие для учителей. — М., 1977. (1-е изд.: М., 1959).

Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. — М., 1965.

Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. — М., 1958.

Бахтина В. А. Эстетическая функция сказочной фантастики. Наблюдения над русскими народными сказками о животных. — Саратов, 1972.

Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. — Л., 1974.

Гацак В. М. Сказочник и его текст. (К развитию экспериментального направления в фольклористике) // Проблемы фольклора. — М., 1975. — С. 44–53.

Карнаухова И. В. Об изучении сказочника как артиста. (Публикация В. М. Гацака) // Фольклор. Поэтическая система. — М., 1977. — С. 311–323.

Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Сост.: Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. — Л., 1979.

Шастина Е. И. Сказки, сказочники, современность. — Иркутск, 1981.

Вавилова М. А. Русская бытовая сказка: Учеб. пособие к спецкурсу. — Вологда, 1984.

Соболева Н. В. Типология и локальная специфика русских сатирических сказок Сибири. — Новосибирск, 1984.

Крук И. И. Восточнославянские сказки о животных: Образы. Композиция. — Минск, 1989.

Мелетинский Е. М. Новеллистическая сказка и сказка-анекдот как фольклорные жанры // Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. — М., 1990. — С. 8–29.

Разумова И. А. Стилистическая обрядность русской волшебной сказки. — Петрозаводск, 1991.

Новикова А. М. Творческий портрет сказочницы А. К. Барышниковой (Куприянихи) / Публикацию подготовила Т. В. Зуева // Сказки и несказочная проза: Сб. науч. трудов. — М., 1992. — С. 136–150.

Зуева Т. В. Волшебная сказка / Под ред. Б. П. Кирдана. — М., 1993.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Охарактеризуйте сказки как вид народной прозы.
2. В чем выразилась педагогическая направленность сказок о животных?
3. Раскройте значение "основного сюжета" для жанра волшебных сказок.
4. Что общего в анекдотических и новеллистических сказках?

ЗАДАНИЕ

Обратитесь к текстам сборника "Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах" и приведите примеры сюжетов одномотивных, кумулятивных (разного типа) и сюжетов, состоящих из цепочки мотивов разного содержания.

НЕСКАЗОЧНАЯ ПРОЗА

1. ОБЩИЕ ПРИЗНАКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НЕСКАЗОЧНОЙ ПРОЗЫ

Произведения фольклорной несказочной прозы, с точки зрения народа, важны как источник информации, а в отдельных случаях еще и как предостережение, назидание. Следовательно, в несказочной прозе познавательная и дидактическая функции преобладают над художественной. Несказочная проза имеет иную, нежели сказки, модальность: ее произведения приурочены к реальному времени, реальной местности, реальным лицам. Для несказочной прозы характерна невыделенность из потока обыденной речи, отсутствие специальных жанровых и стилевых канонов. В самом общем смысле можно сказать, что ее произведениям свойственна стилистическая форма эпического повествования о достоверном: *Старики говорили...; Старичок выксунский рассказывал мне...; Видел я чудеса, представлялись мне...; Говорят, что будто...; Моя мама рассказывала...; Вот у нас в нашей деревне у одной женщины...; Вот я была сама в переделе.*

Наиболее устойчивым компонентом является персонаж, вокруг которого объединяется весь остальной материал. Важный признак несказочной прозы — сюжет (содержание). Обычно сюжеты имеют эмбриональную форму (одномотивные), но могут передаваться как сжато, так и подробно. Произведения несказочной прозы способны к контаминациям. Иногда образуются сюжетные циклы — вокруг персонажа или события. Многие сюжеты народной несказочной прозы — типологического характера, они закономерно возникали в мировом фольклоре. Встречаются также "бродячие сюжеты", зафиксированные у разных народов в разные периоды их истории.

Жанры несказочной прозы не обладают той устойчивостью поэтической формы, которая присуща сказкам, поэтому обычно они определяются по характеру содержания произведений. Для раннетрадиционного фольклора были характерны мифы. В классическом фольклоре известны предания, легенды, демонологические рассказы.

Тематическим и сюжетным фондом несказочной прозы являются устные народные рассказы — произведения, обычно не содержащие элементов фантастики и оформленные как рассказ о современности или о недавнем прошлом. Устные народные рассказы нельзя назвать собственно фольклором, они — своего

рода "сырье" для легенд, преданий и проч., которое по необходимости могло быть востребовано.

Проблема разграничения жанров несказочной прозы — сложная. Это вызвано нечеткостью самого материала, большой гибкостью произведений. Общая и характерная черта народных повествований несказочного характера — непостоянство, текучесть формы. Они легко приспосабливались к местным условиям. Размытость жанровых границ часто приводила ко взаимодействиям жанров несказочной прозы как между собой, так и со сказками. Один и тот же сюжет мог принимать разные формы, периодически выступая в виде былички, легенды, предания или сказки. Не случайно легенды, предания и особенно былички в XIX в. публиковались в сказочных сборниках вперемежку со сказками.

2. ПРЕДАНИЯ

2.1. Характеристика жанра преданий

Предание — это рассказ о прошлом, иногда очень отдаленном. Предание изображает действительность в обыденных формах, хотя при этом обязательно используется вымысел, а иногда даже фантастика. Основное назначение преданий — сохранять память о национальной истории. Предания стали записываться раньше многих фольклорных жанров, так как были важным источником для летописцев. В большом количестве предания бытуют в устной традиции и в наши дни.

Предания — это "устная летопись", жанр несказочной прозы с установкой на историческую достоверность. Само слово "предание" означает 'передавать, сохранять'. Для преданий характерны ссылки на старых людей, предков. События преданий концентрируются вокруг исторических деятелей, которые независимо от своего социального положения (будь то царь или предводитель крестьянского восстания) предстают чаще всего в идеальном свете.

Любое предание исторично в своей основе, потому что толчком к его созданию всегда служит подлинный факт: война с иноземными захватчиками, крестьянский бунт, крупное строительство, венчание на царство и проч. Вместе с тем предание не тождественно реальности. Как фольклорный жанр оно имеет право на художественный вымысел, предлагает собственную интерпретацию истории. Сюжетный вымысел возникает на основе исторического факта (например, после пребывания в данном пункте героя предания). Вымысел не противоречит исторической правде, а, напротив, способствует ее выявлению.

В июле 1983 г. во время фольклорной практики студенты МПГУ в подмосковном Подольске записали от А. А. Воронцова, 78 лет, предание о происхождении названия этого города. Исторически достоверно, что Петр I посещал Подольск. Предание выражает негативное отношение народа к его жене-иноземке (Екатерине I), ради которой законная царица была сослана в монастырь (см. в Хрестоматии).

Известны два основных пути создания преданий: 1) обобщение воспоминаний; 2) обобщение воспоминаний и их оформление с использованием уже готовых сюжетных схем. Второй путь характерен для многих преданий. Общие мотивы и сюжеты переходят из века в век (иногда как мифы или легенды), будучи связываемы с разными событиями и лицами. Существуют повторяющиеся топонимические сюжеты (например, о провалившихся церквах, городах). Обычно такие сюжеты окрашивают повествование в сказочно-легендарные тона, однако они способны передавать что-то важное для своей эпохи.

Одним из международных является сюжет о том, как царь усмирил разбушевавшуюся водную стихию. (Его, например, относили к персидскому царю Ксерксу.) В русской устной традиции сюжет стал фигурировать в преданиях об Иване Грозном и о Петре I (см. в Хрестоматии).

Сюжеты о Степане Разине также впоследствии прикреплялись к другим персонажам. Например, В. И. Чапаева, подобно Разину, не берет никакая пуля; он фантастически освобождается из плена (нырнув в ковшик с водой или уплыв в нарисованной на стене лодке) и проч.

И все же событие предания изображается как единичное, законченное, неповторимое.

Предание повествует об общезначимом, важном для всех. Это влияет на отбор материала: тема предания всегда общенародного значения или важна для жителей данной местности. Характер конфликта — национальный либо социальный. Соответственно персонажи — это представители государства, нации, конкретных классов или сословий.

В преданиях выработались особые приемы изображения исторического прошлого. Проявляется внимание к частностям большого события. Общее, типическое изображается посредством частного, конкретного. Преданиям свойственна локализация — географическая приуроченность к селу, озеру, горе, дому и т. п. Достоверность сюжета подкрепляется разнообразными материальными свидетельствами — так называемыми "следами" героя (им построена церковь, проложена дорога, подарена вещь).

В Олонецкой губ. показывали серебряные чарки и полтинники, якобы подаренные Петром I; в Жигулях все находимые в земле старинные вещи и человеческие кости приписывались разинцам.

Распространенность преданий неодинакова. Предания о царях бытовали на всей территории государства, а предания о других деятелях русской истории рассказывались преимущественно в той местности, где эти люди жили и действовали.

Так, летом 1982 г. фольклорная экспедиция МПГУ записала в д. Дорофеево Островского р-на Костромской обл. от крестьянина Д. И. Яровицына, 87 лет, предание "Об Иване Сусанине" (см. в Хрестоматии).

Сюжеты преданий, как правило, одномотивные. Вокруг персонажа могли развиваться сводные (контаминированные) предания; возникали сюжетные циклы.

В преданиях существуют свои способы изображения героев. Обычно персонаж только называется, а в эпизоде предания показывается какая-то одна его черта. В начале или в конце повествования допускаются прямые характеристики и оценки, необходимые для того, чтобы образ был правильно понят. Они выступают не как личное суждение, а как общее мнение (о Петре I: *Вот оно царь — так царь, даром хлеба не ел; лучше бурлака работал*; об Иване Сусанине: *...ведь он спасал не царя, а Россию!*).

Портрет (наружность) героя изображался редко. Если портрет появлялся, то был лаконичен (например: разбойники — силачи, красавцы, статные молодцы в красных рубахах). Портретная деталь (например, костюм) могла быть связана с развитием сюжета: неузнанный царь ходит переодетым в простое платье; разбойник является на пир в генеральском мундире.

Ученые выделяют разные жанровые разновидности преданий. Среди них называются предания исторические, топонимические, этногенетические, о заселении и освоении края, о кладах, этиологические, культурологические — и многие другие. Приходится признать, что все известные классификации условны, так как универсального критерия предложить невозможно. Часто предания подразделяются на две группы: исторические и топонимические. Однако историческими являются все предания (уже по их жанровой сущности); следовательно, любое топонимическое предание также исторично.

По признаку воздействия формы или содержания других жанров среди преданий выделяются группы переходных, периферийных произведений. Легендарные предания — это предания с

мотивом чуда, в которых исторические события осмыслены с религиозной точки зрения. Иное явление — сказочные сюжеты, приуроченные к историческим лицам (см. в Хрестоматии сюжет о Петре I и кузнеце — известного сказочника Ф. П. Господарева).

2.2. Основные циклы преданий

В репертуаре русских преданий можно выделить следующие основные циклы: древнейшие предания, предания о "справедливом царе", предания о предводителях народных движений, предания о разбойниках и кладах.

Древнейшие предания появились в то время, когда сверхъестественные персонажи родоплеменных мифов были заменены обычными людьми (А. Н. Афанасьев назвал этот процесс "низведением богов с неба на землю"). Предания повествуют о расселении славянских племен и об их родоначальниках, с именами которых связывалось название самих племен: Чех, Лех, Рус, Радим, Вятка. В преданиях о первых русских князьях фиксируется их близость к народу (перевозчики Кий, Ольга; сын князя и рабыни Владимир I). Рассказывается о важных событиях их жизни, о смерти князей (смерть Олега от любимого коня; убийство древлянами Игоря и месть его жены Ольги). Сообщается о построении и укреплении первых русских городов (Киева, Переяславля и других); об обороне этих городов и военных хитростях осажденных жителей (например, предание "О Белгородском киселе" — см. в Хрестоматии). Большое количество преданий посвящено борьбе Древней Руси с внешними врагами, а также междуусобным войнам. Прославляются подвиги отдельных людей, не покорившихся врагам — мужчин, женщин и даже детей. Это подвиг киевского отрока, жившего в X в., который пробрался через лагерь печенегов к русскому войску за подмогой; поединок молодого силача Кожемяки с громадным печенегом (см. в Хрестоматии); подвиг рязанцев в XIII в.: Евпатия Коловрата и княгини Евпраксии — и другие.

Предания о справедливом царе связаны с именами Ивана IV (Грозного) и Петра I.

Предания об Иване Грозном отразили борьбу царя с феодальной верхушкой, боярами. Ряд преданий связан с Казанским походом (в их числе и фантастический сюжет о наказании Волги). Иван Грозный становится кумом приютившего его крестьянина, и даже известно предание об избрании Ивана Грозного в цари *из мужиков* (см. в Хрестоматии). Особую группу составляют предания новгородцев о разгроме Новгорода в 1571 г. В них выражено резко отрицательное отношение к царю и опричнине

(о Марфе Посаднице; о потоплении новгородцев в Волхове; о чуде, заставившем Ивана Грозного раскаяться: убитый митрополит Корнилий взял в руки свою отрубленную голову и шел за царем по пятам; о происхождении валдайских колокольчиков из разбитого вечевого колокола; о юродивом Миколке, обличавшем царя при его въезде во Псков: *"Ивашка, Ивашка, ешь хлеб-соль, а не человечью кровь!"*).

Предания о Петре I сформировались позднее, поэтому образ царя в них более конкретен. Группа сюжетов сохраняет память об исторических фактах: русско-шведской войне, строительстве Ладожского канала (*канавы*), строительстве корабельных верфей. Самая многочисленная группа преданий — о взаимоотношениях Петра I с представителями разных социальных групп и профессий. Царь ест у бедной крестьянки *мурзовку* (хлеб в квасу); ценит полезные советы солдата; крестит солдатских детей; заставляет бояр работать в кузнице; псковским монахам велит строить оборонительные укрепления — и проч. Известны предания на тему "Петр I—мастер". Царь учился за границей лить пушки, строить корабли; инкогнито работал на заводах и верфях. Он перенимал ремесло и у русских мастеровых. Вместе с тем Петр I так и не смог сплести лаптя.

С образами Ивана Грозного и Петра I связаны многие топонимические предания; к этим персонажам прикреплены сказочные сюжеты ("Гуси с Руси", "Беспечальный монастырь", "Горшеня", "Грозный и вор", "Петр I и солдат").

Предания о предводителях народных движений дополняли утопическую мечту народа о *справедливом царе*.

В фольклоре самый ранний исторический образ народного предводителя — атаман сибирских казаков Ермак Тимофеевич, победивший сибирского хана Кучума. Цикл преданий о Ермаке складывался одновременно с циклом об Иване Грозном (в конце XVI — начале XVIII в.). Образ Ермака впитал эпические черты былинных богатырей и окрашен народными представлениями о "благородном разбойнике". Основная группа сюжетов о Ермаке связана с его Сибирским походом (кто был Ермак; цель похода; с кем шел Ермак; победа Ермака; гибель Ермака).

Предания о Степане Разине соединяли историческую достоверность с фольклорным типом *удалого разбойника*, не случайно А. С. Пушкин назвал Разина "единственным поэтическим лицом в нашей истории". Предания рассказывают о том, как Разин стал атаманом, о его походе на Астрахань и казни астраханского архиерея, о действиях разинцев, грабивших на Волге и на Дону купеческие и царские суда. Известны предания о том, что Разин помогал бедноте и наказывал жестоких помещиков. Вместе с тем Разин изображается как чародей, колдун: его не берут пули, он останавливает суда волшебной силой, плавает и летает на кошме — и проч. В преданиях о поражении восстания и конце жизни Разина существует несколько версий: он умер своей смертью; его выдала коварная женщина (жена, любовница); наконец, Разин бессмертен (согласно одной версии — потому, что он *великий грешник* и его *земля не брала*; согласно другой — он явится как "возвращающийся избавитель"). Много преданий о кладах, заклятых Разиным.

Предания о Емельяне Пугачеве рисуют более реалистический образ, хотя и обнаруживается их связь с преданиями о Разине (иногда даже утверждается, что Пугачев — это Разин, объявившийся в положенный срок). Предания создавались и распространялись в местах восстания. Предания Поволжья выразили антикрепостнический пафос восстания. В них говорится не об изгнанном Петре III, а именно о Емельяне Пугачеве, который жестоко расправлялся с помещиками (*"он тут ходил и душил господ"*). Предания горнозаводских рабочих Урала повествуют об участии того или иного завода в восстании: рабочие переходили на сторону пугачевцев, отливали для них пушки, делали снаряды; когда пугачевцы вынуждены были отступать — с ними уходило все население, а завод взрывали. Особенно много преданий яицких (уральских) казаков. В них выражено убеждение, что Пугачев — это Петр III. Казаки ждали от "законного царя" возвращения своих прежних порядков и передачи казачеству Яика со всеми угодьями. Предания окрашены социально-утопическими представлениями о "возвращающемся избавителе".

Осенью 1833 г. в Поволжье и Оренбургском крае (станицах Татищевой, Берде, Нижне-Озерной) народные рассказы о пугачевщине записывал А. С. Пушкин. В Берде ему показали "золотые палаты" Пугачева — избу, обитую медной латунью. Материалы экспедиции были использованы в "Истории Пугачева" и в "Капитанской дочке".

Предания о разбойниках и кладах рассказывались повсюду в России, так как повсеместно были известны места, связанные с разбойниками, и места, где они будто бы зарыли клады. Типологический образ "благородного разбойника" (герой грабит богатых и заступается за бедных) представал во многочисленных локальных вариациях (Чуркин, Рощин, Сорока). При этом использовались общие сюжеты, воссоздающие типическую биографию разбойника. В ней обязательно разъяснялось, что именно побудило героя сделаться разбойником; изображалась чисто русская картина речных разбоев, разбойная удаль и ловкость. Трагический конец судьбы разбойника обязателен.

Широко распространены предания о разбойнике Кудеяре, которые отразили генетическую связь сюжетов о кладах с мифологией.

Древний пласт образа Кудеяра восходит к таинственному и могущественному существу, хозяину земных недр и скрытых в них ценностей. Само слово "Кудеяр" означает буйного мятежника, волшебника, близкого к темным силам ('куд' — злой дух, 'яр' — пылкость, буйство). Отсюда и появился поздний смысл образа — "разбойник".

3. ЛЕГЕНДЫ

3.1. Жанровые признаки легенд

Легенды — это прозаические произведения, в которых фантастически осмыслены события, связываемые с явлениями неживой природы, с миром растений, животных, а также людей (племена, народы, отдельные личности); со сверхъестественными существами (Бог, святые, ангелы, *нечистые духи*). Основные функции легенд — объяснительная и нравоучительная. Легенды связаны с христианскими представлениями, но в них ощущается и языческая основа. В легендах человек оказывается неизмеримо выше *нечистой силы*.

В качестве примера можно привести легенду о том, как новгородский архиепископ Иоанн "закрестил" черта в медном чайнике, а потом заставил его свозить себя в Иерусалим. Источником этого устного произведения является "Сказание о великом святителе, о Иоанне, архиепископе Великого Новаграда, како был единой нощи из Новаграда в Иерусалим-граде и паки возвратися". Сказание было занесено в Четьи-Минеи и во многие старинные житийные сборники. (А чайник, в котором якобы был *закрещен* черт, и сейчас хранится в Новгороде, в музее).

Легенды бытовали как в устной, так и в письменной форме. Сам термин "легенда" пришел из средневековой письменности и в переводе с латинского языка означает "то, что должно быть прочитано" (legenda). Церковные книги способствовали международной распространенности многих сюжетов. Вместе с тем народные письменные легенды церковь относила к "отреченным книгам", так как их содержание не вполне совпадало с официальным вероучением. Такие книги назывались апокрифами (от греч. apokryphos — "тайный").

Е. В. Аничков отметил, что апокриф, придя на Русь с греко-славянского юга, "дал нам все эти представления о премудром царе Соломоне и его борьбе с Китоврасом-Асмодеем, о создании мира Богом при помощи Сатанаила, о Крестном Древе, выросшем из главы Адамовой, о победителях мистического дракона, святых Феодоре, Никите и Георгии Храбром, о Николе Угоднике и громовержце Илии и проч."[1].

В апокрифических легендах была важна не догматическая верность христианскому учению, а, как справедливо подчеркивал А. Н. Афанасьев, "правда гуманного христианского одушевления, проникающая собой все поэтическое создание"[2].

3.2. Основные разновидности легенд

Природа фантастического вымысла в легендах была разной. Некоторые легенды восходят к мифам о сотворении мира (космогоническим), о начале человеческого рода (этнологическим), о "конце света" (эсхатологическим) и др. Их выделяют в общую группу этиологических легенд (от греч. aitia — "причина" + logos — "слово, понятие"). Большинство легенд определяется религиозными верованиями людей (их сюжеты заимствованы из христианской литературы или связаны с нею), они образуют группу религиозно-назидательных легенд. Наконец, фантастический вымысел мог быть вызван социально-утопическими идеями народа: по этому признаку выделяется группа социально-утопических легенд.

Этиологические легенды имеют познавательный характер. В них фантастически объясняется происхождение окружающего мира, человека, а также предметов и явлений. В восточнославянской традиции часто разъясняется происхождение разных представителей фауны, и тогда сюжеты легенд сливаются со сказками о животных.

А. Н. Афанасьев в предисловии к сборнику "Народные русские легенды" привел ряд подобных примеров: собака первоначально была создана голою, но черт, желая ее соблазнить, дал ей шубу, т. е. шерсть; когда архангел Гавриил возвестил Пресвятой Деве, что от нее родится божественный Искупитель, она сказала, что готова поверить истине его

[1] *Аничков Е. В.* Христианские легенды в народной передаче // История русской литературы. — Т. I: Народная словесность / Под ред. Е. В. Аничкова. — М., 1908. — С. 108.

[2] Народные русские легенды, собранные А. Н. Афанасьевым. — М., 1859. — С. XIV.

слов, если рыба, одна сторона которой была уже съедена, снова оживет. И в ту же минуту рыба ожила и была пущена в воду: это однобокая камбала — и т. д.

К **религиозно-назидательным легендам** относится большое количество произведений, разнообразных по содержанию и форме. Это рассказы о Боге-отце, о Христе, об ангелах и святых; сюжетные толкования церковного календаря, имен святых; рассказы, предостерегающие от нарушения церковных запретов. Известны также легенды о *святых старцах* и легенды о *юродивых* (они нашли отражение в творчестве А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и других русских писателей).

Во время экспедиций кафедры русской литературы МПГУ (в то время МГПИ им. В. И. Ленина) в 1982 и 1983 гг. в Островский р-н Костромской обл. было выявлено три цикла местных легенд о *юродивых*: о прядильщике на фабрике *Максимке Прозо́рливом* (д. Дорофеево); о *Васеньке — прозо́рливом человеке* (с. Покровское; см. в Хрестоматии); о художнике Ефиме Честнякове (*Ефимке*), жившем в д. Шаблово Кологривского р-на[1].

В устной традиции христианские легенды могли принимать форму сказок. Отчасти это способствовало расширению сказочного репертуара, даже обозначилась тенденция оформления нового жанра — легендарной сказки. С христианской письменной культурой связано обогащение русского сказочного репертуара такими сюжетами, как "Марко Богатый", "Безручка", "Соломон Премудрой" (см. в Хрестоматии), "Поп в козлиной шкуре" и рядом других. Традиционный нравственный мир русских сказок, их глубокое сочувствие к невинно гонимым могло естественно приобретать христианскую окраску. Вместе с тем фантастика, связанная с образами Бога, Христа, святых, ангелов, чертей, часто служила в сказке осмыслению социально-бытовых отношений и противоречий, поэтому сказки легендарного происхождения нередко приближались к бытовым.

Например, в сборнике А. Н. Афанасьева "Народные русские легенды" опубликована сказка легендарного происхождения "Илья-пророк и Никола". В ее сюжете, построенном на взаимоотношениях хитреца и простака, эта классическая пара продублирована: с одной стороны — мужик и поп, с другой — Никола и Илья.

[1] См. о нем: *Игнатьев В., Трофимов Е.* Мир Ефима Честнякова. — М., 1988.

Мужик почитал Николу, *а про Илью-пророка и думать забыл*. Илья решил погубить мужиково поле, но Никола посоветовал мужику, каким образом переслать эту беду на попа (*ильинского батюшку*). Поп купил у мужика хлеб на корню — Илья наслал тучу, и град уничтожил посев. Узнав, что наказал не мужика, а попа, Илья собрался поправить поле — однако Никола велел мужику купить поле назад за полцены... и т. д. В конце концов Никола посоветовал мужику купить для Ильи рублевую свечу, а для него (Николы) — копеечную. После этого Илья перестал грозить мужику бедой, а мужик стал одинаково почитать и Ильин день, и Николин день[1].

Социально-утопические легенды выразили страстную, но несбыточную мечту угнетенного крестьянства о справедливом общественном устройстве. Подобные идеи и иллюзии нашли воплощение в Библии — возможно, поэтому они известны у многих народов. Русская социальная утопия также была связана с мировоззрением средневекового человека, т. е. христианина. В фольклоре социально-утопические легенды — сравнительно поздние произведения, датируемые от начала XVII до середины XIX в. Они дошли до нас в виде слухов, фрагментарных записей, печатных или рукописных свидетельств. Источниками, позволяющими составить представление о народных социально-утопических легендах, являются также официальные документы, расспросные речи, протоколы допросов, доносы и изветы, воспоминания современников, "манифесты" и "указы" руководителей народных движений.

В сюжетах легенд вымышленные факты переплетались с реальными, причем вымысел имел особый характер: он не обобщал и не объяснял действительность, а дополнял ее. Этот не повторяющийся в других фольклорных повествованиях признак проявлялся следующим образом: рассказывалось о событиях, которые происходили в прошлом, продолжали развиваться или существовать в настоящем и должны произойти в будущем. Следовательно, сюжеты социально-утопических легенд развивались в трех хронологических измерениях. Социально-утопические легенды не только предсказывали будущее, но и призывали к действию. Они обладали особой, активной связью с действительностью, выполняли социальную функцию. Сюжеты легенд то ярко вспыхивали в народном сознании, то затухали. Исследователь этого материала К. В. Чистов связал такую особенность с одним из важнейших условий бытования социально-

[1] Народные русские легенды, собранные А. Н. Афанасьевым... — № 10.

утопических легенд — верой народа в их достоверность, которая "предопределила своеобразную их судьбу: социально-утопические легенды с падением этой веры переставали бытовать, не сохранялись в позднейшей устной традиции, либо трансформировались в исторические предания..."[1].

К. В. Чистов выделил три тематические группы легенд: о "золотом веке"; о "далеких землях"; о "возвращающемся избавителе".

Легенды первой группы получили свое название в соответствии с традиционными культурными представлениями о том, что "золотой век" — это "сказочное райское время, когда всем было хорошо, когда все благодушествовали"[2]. Устные легенды подобного содержания могли связываться с воспоминаниями о вольном древнем Новгороде. Следы таких представлений обнаруживаются и в описании былинного города Галича.

В былине "Дюк Степанович" изображается ласковый князь, блестящий двор — счастливая земля с невиданно высоким уровнем жизни:

Как у нас-то во городе во Галиче <...>
Да мощены были мосты все дубовые,
Сверху стланы да сукна багрецовые.
Наперед-де пойдут у нас лопатники,
За лопатниками пойдут и метельщики,
Очищают дорогу сукна стлатого[3].

Широко известна легенда "О граде Китеже" (см. в Хрестоматии ее литературный пересказ П. И. Мельниковым-Печерским).

Вера в "далекую землю" породила вторую группу легенд: о реке Дарье, о городе Игната (у казаков-некрасовцев), об Ореховой земле. Среди них одной из самых распространенных была легенда о Беловодье (см. в Хрестоматии). Она имела общерусский характер, но особенно популярна была среди старообрядцев-беспоповцев. Вера в эту легенду привела к появлению среди них даже особой секты — *бегунов*. Считалось, что в Беловодье нет никакой светской власти, государственной организации, суда. Там есть только "духовные власти", которые представали в идеализированных и демократических формах.

[1] *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. — М., 1967. — С. 335.

[2] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: Репринт. воспроизведение изд. 1903–1909 гг. под ред. И. А. Бодуэна де Куртенэ. — М., 1994. — Т. 1. — С. 1724.

[3] Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года: В 3-х т. –4-е изд. — М.; Л., 1949–1951. — Т. III. — С. 194.

В 1903 г. среди уральских казаков распространился ложный слух о том, что в Беловодье побывал Л. Н. Толстой, который якобы присоединился там к старообрядчеству и даже принял какой-то сан. В этой связи к Толстому была послана специальная делегация — проверить, так ли это.

Третья группа — легенды о "возвращающихся царях (или царевичах)-избавителях". На протяжении нескольких веков они выступали "содержательной формой идеологии народных движений"[1].

В основе этих легенд лежала общая схема сюжета:

Природный царь (царевич) намерен осуществить социальные преобразования в пользу крестьян (освободить их от крепостной зависимости и проч.). Однако боярское окружение добивается отстранения *избавителя* (он подменен кем-то другим; заточен в тюрьму; объявлен умершим и проч.). Происходит чудесное спасение *избавителя* (вместо него хоронят куклу; добровольно гибнет верный слуга; *избавитель* совершает побег из заточения). Какое-то время он вынужден скрываться (*на острове, в горах, на чужбине* и т.п.) или анонимно странствовать *по Руси*. Однако народ получает *вести* (от его посланников; по его указам *с золотой строчкой*) или же благодаря случайным встречам узнает его самого. Правящий царь пытается помешать *избавителю* осуществить задуманное (преследует; предлагает компромисс) — но безуспешно. Происходит возвращение *избавителя* (в предсказанный час; по другой версии — раньше времени, так как страдания народа очень тяжелы) и *узнавание* его народом (по *царским отметинам* на теле и проч.). *Избавитель* воцаряется в столице (Москве, Петербурге), осуществляет задуманные социальные преобразования: освобождает крестьян, наделяет их землей, отменяет все повинности; или же — по месту бытования легенды — дарует свободу казакам и проч. Он жалует своих ближайших сподвижников, наказывает изменников, *незаконного* царя, придворных, дворян[2].

Легенда демонстрирует очень высокую степень царистских иллюзий. Мы видим, что социальное сознание крестьян было монархическим. Исторический оптимизм народа соединялся с образом *истинного царя*, который выступал своеобразной, утопической, "надклассовой" силой, способной противостоять царям реальным. При этом конфликт избавителя с правящим царем мог иметь под собой действительное жизненное обоснова-

[1] *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды... — С. 236.

[2] Там же. — С. 30–32.

ние (Екатерина II и Петр III; Екатерина II и Павел), а мог быть вымышленным либо проблематичным (царевич Димитрий и Борис Годунов). Как известно, легендой воспользовались многие самозванные престолонаследники, объявлявшие себя то убитым во младенчестве царевичем Димитрием, то цесаревичем Петром Федоровичем (Петром III). Только одних самозванных Петров III (наряду с самым значительным среди них — Е. И. Пугачевым) во второй половине XVIII в. было более двух с половиной десятков! Использовались также имена царевича Алексея, Павла, Константина и др. Последняя модификация легенды, всплывшая в современной периодике, — об Александре I как о *старце Федоре Кузьмиче*.

4. ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ

4.1. Жанровые признаки демонологических рассказов

Народные демонологические рассказы — это суеверные повествования, связанные с персонажами из разряда низшей мифологиии.

Языческое мироощущение крестьян середины XIX в. запечатлел И. А. Гончаров. Он писал: "В Обломовке верили всему: и оборотням, и мертвецам. Расскажут ли им, что копна сена разгуливала по полю, — они не задумаются и поверят; пропустит ли кто-нибудь слух, что вот это не баран, а что-то другое, или что такая-то Марфа или Степанида — ведьма, они будут бояться и барана и Марфы: им и в голову не придет спросить, отчего баран стал не бараном, а Марфа сделалась ведьмой, да еще накинутся и на того, кто бы вздумал усомниться в этом, — так сильна вера в чудесное в Обломовке!"[1]

В науке демонологические рассказы впервые были названы *быличками* — словом, непосредственно заимствованным из речи крестьян Белозерского края Новгородской губ. В качестве термина его предложили братья Б. М. и Ю. М. Соколовы. Они писали, что в народе это слово обычно прилагают "к небольшим рассказам о леших, домовых, чертях и чертовках, полуверицах, колдунах, — одним словом, о представителях темной, нечистой силы"[1]. Впоследствии Э. В. Померанцева, уточняя термин "быличка", разделила демонологические рассказы на две группы: былички и бывальщины. Быличка — это меморат (воспоминание), бывальщина — фабулат (повествование, утратившее особенности воспоминания действующего лица-очевидца).

[1] *Гончаров И. А.* Обломов // Гончаров И. А. Собр. соч. — Т. IV. — М., 1979. — С. 122.

Бывальщина содержит больше обобщений и передается от третьего лица. Это дает ей возможность сравнительно легко обрастать фантастическими деталями, переходить в сказку (например, рассказы о мертвецах). По нашим наблюдениям, в бывальщинах преобладает трагический исход, тогда как в быличках человек оказывается спасенным. Спасение приходит неожиданно, вследствие жеста (крестного знамения) или слова (упоминания Бога, например: *"О Господи!"*). Вместе с тем быличка и бывальщина имеют много общего. Они с большой полнотой и цельностью сохраняют древние языческие представления восточных славян.

Демонологические рассказы обращены к настоящему, случившееся в них — невероятно, рассказчик испытывает чувство страха. Главная цель, преследуемая быличкой или бывальщиной, — убедить слушателей в истинности сообщаемого, эмоционально воздействовать на них, внушить страх перед демоническим существом. Сюжеты быличек и бывальщин обычно небольшого размера, одномотивные. Персонажи — человек и демоническое существо. Большой популярностью пользовался *черт* (дьявол) — универсальный образ, обозначающий любую "нечистую силу". Разные персонажи быличек могли именоваться *чертями*.

Характерны время, место события, образ демонического существа (его портрет и поведение). Демоны появляются в "нечистое", пограничное время года и суток: на святки, в купальскую ночь, в полдень, в полночь, перед рассветом, после заката солнца. Все происходит в сумерках, беспросветной ночью, в тумане, при свете месяца... Человек встречается с ними там, где они пребывают: как правило, в пустынных и опасных местах. Это пустоши, лесные дебри, болота; перекрестки и росстани безлюдных дорог; пещеры, ямы, водоемы, особенно омуты (например, у мельниц), водовороты; колодцы, даже сосуды с водой. Демоны обитают на деревьях (березах и вербах, в орешнике); в подпольях и на чердаках, в заброшенных домах, в банях, овинах, хлевах; и даже в избе — под печью или за нею.

[1] Сказки и песни Белозерского края. Записали Борис и Юрий Соколовы. — М., 1915. — С. LVIII.

Встреча с демоном всегда неожиданна. И столь же неожиданно он исчезает из глаз. Как правило, сюжет строится на стремлении демонического существа причинить человеку вред: *леший* сбивает с пути, *домовой* пугает стуком или прикосновением, *водяной* топит, *русалка* щекочет до смерти. Вместе с тем некоторые демоны могут быть нейтральными к человеку и даже помогают ему: например, *домовой* ухаживает за скотиной; *леший* качает колыбель забытого в поле ребенка. Промежуточное положение между миром демонов и миром людей занимают колдуны, ведьмы, знахари — люди, умеющие по собственной воле вступать в контакт с *нечистой силой* (нередко эти свойства приписывались также и мельнику).

Поражает уже сам внешний вид фантастического персонажа. Это оборотень, способный принимать разные формы и любые размеры (то выше леса, то ниже травы). Демоническое существо может предстать в облике человека, однако обычно это человек с какими-то аномальными признаками: с рогами, хвостом, шерстью; вместо ног — с конечностями животного; или по внешнему виду он в точности похож на кого-то уже умершего из людей. *Леший* часто является стариком со взлохмаченными волосами и длинной седой бородой; он может быть также с рогами и козлиными ногами. *Водяной* — огромный голый старик с большим животом, зелеными волосами и бородой из водорослей. Демон может иметь или принимать зооморфный облик: ласки, кошки, свиньи, барана. Наконец, это существо может иметь вид неодушевленных предметов и природных явлений: огненный (водяной, пыльный) столб, вихрь, копна сена, клубок, колесо. Потустороннюю природу мифологического образа выдает его поведение: сиплый и громкий голос, леденящий душу смех, а также шум, грохот, треск, гул, вой, стремительное вращение, падение или движение — и т. п. С отдельными персонажами связывался якобы присущий им "образ жизни". Например, *домовой* по ночам ухаживает за лошадьми, расчесывает им хвосты и гривы; по другим представлениям, *домовой* — маленький старичок, мирно ковыряющий за печкой свой лапоть. *Черти* пируют вокруг костров, играют в карты, устраивают свадьбы. *Русалки* танцуют и поют, раскачиваются на березе, греются в бледных лучах месяца, расчесывают свои длинные волосы.

4.2. Тематическая классификация быличек и бывальщин

Согласно известным в науке классификациям, можно выделить следующие тематические группы народных демонологических рассказов: о духах природы; о домашних духах; о черте, змее, проклятых; о колдунах и вампирах; о кладах; о предзнаменованиях; о неопознанных летающих объектах (НЛО). Не исключена возможность выделения и других групп, поскольку быличка продолжает продуктивно функционировать (например, в современной детской мифологии).

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Тексты.

Народные русские легенды, собранные А. Н. Афанасьевым. — М., 1859 <на обложке: 1860>. (См. также: Казань, 1914; М., 1916; Новосибирск, 1990).

Прозаические жанры русского фольклора. Сказки, предания, легенды, былички, сказы, устные рассказы: Хрестоматия / Сост. В. Н. Морохин. — М., 1977. — С. 156–294.

Северные предания (Беломорско-Обонежский регион) / Изд. подгот. Н. А. Криничная. — Л., 1978.

Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В. П. Зиновьева; коммент., науч. аппарат В. П. Зиновьева и др. — Новосибирск, 1987.

Байкальские легенды и предания. Фольклорные записи Л. Е. Элиасова. — 2-е изд. — Улан-Удэ, 1989.

Легенды. Предания. Бывальщины / Сост., подгот. текста, вступ. ст. Н. А. Криничной. — М., 1989.

Криничная Н. А. Предания Русского Севера. — СПб., 1991.

Былички и бывальщины: старозаветные рассказы, записанные в Прикамье / Сост. К. Шумов. — Пермь, 1991.

Петр I. Предания, легенды, сказки и анекдоты: Сб. / Сост. И. Райкова. — М., 1993.

Мифология Пинежья / Вступ. ст., подгот. текстов, коммент. А. А. Ивановой. — Карпогоры, 1995.

Мифологические рассказы и легенды Русского Севера / Сост., коммент. О. А. Черепановой. — СПб., 1996.

Исследования.

Веселовский А. Н. Опыты по истории развития христианской легенды // Журнал Министерства народного просвещения. — 1875. — № 4,5; 1876. — № 2,3; 1877. — № 2,5.

Азбелев С. Н. Отношение предания, легенды и сказки к действительности (с точки зрения разграничения жанров) // Славянский фольклор и историческая действительность. — М.; Л., 1965. — С. 5–25.

Азбелев С. Н. Проблемы международной систематизации преданий и легенд //Русский фольклор: Специфика фольклорных жанров. — Т. 10. — М.; Л., 1966. — С. 176–195.

Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. — М., 1967.

Соколова В. К. Русские исторические предания. — М., 1970.

Савушкина Н. И. Легенда о граде Китеже в старых и новых записях // Русский фольклор: Русская народная проза. — Т. 13. — Л., 1972. — С. 58–76.

Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. — М., 1975.

Померанцева Э. В. Русская устная проза / Сост. В. Г. Смолицкий. — М., 1985.

Криничная Н. А. Русская народная историческая проза: Вопросы генезиса и структуры. — Л., 1987.

Криничная Н. А. Персонажи преданий: становление и эволюция образа. — Л., 1988.

Разумова И. А. Сказка и быличка. (Мифологический персонаж в системе жанра). — Петрозаводск, 1993.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Охарактеризуйте общие признаки произведений несказочной прозы.
2. Как соотносятся историческая достоверность и художественный вымысел в преданиях?
3. Раскройте содержание социально-утопических легенд.

ЗАДАНИЕ

Приведите примеры использования сюжетов и образов народной демонологии в русской романтической литературе (у В. А. Жуковского, М. Ю. Лермонтова или других писателей).

БЫЛИНЫ

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ БЫЛИН. ОСОБЕННОСТИ ОТОБРАЖЕНИЯ ИСТОРИИ В БЫЛИНАХ

Былины — это эпические песни, в которых воспеты героические события или отдельные эпизоды древней русской истории. В своем первоначальном виде былины оформились и развились в период ранней русской государственности (в Киевской Руси), выразив национальное сознание восточных славян.

Былины художественно обобщили историческую действительность XI–XVI вв., однако выросли они из архаичной эпической традиции, унаследовав от нее многие черты. Монументальные образы богатырей, их необыкновенные подвиги поэтически соединили реальную жизненную основу с фантастическим вымыслом. Как и в волшебных сказках, в былинах фигурируют мифологические образы врагов, происходит перевоплощение персонажей, героям помогают животные. Тем не менее фантастика в эпосе оказалась подчиненной историзму видения и отображения действительности. "Когда человек усомнится, чтобы богатырь мог носить палицу в сорок пуд или один положить на месте целое войско, — писал А. Ф. Гильфердинг, — эпическая поэзия в нем убита. А множество признаков убедили меня, что севернорусский крестьянин, поющий былины, и огромное большинство тех, которые его слушают, — безусловно верят в истину чудес, какие в былине изображаются"[1]. С точки зрения народа значение былин заключалось в сохранении исторической памяти, поэтому их достоверность не подвергалась сомнению.

Записывали былины преимущественно в XIX и XX вв. на Русском Севере — их главном хранителе: в бывшей Архангельской губ., в Карелии (бывшей Олонецкой губ.), на реках Мезень, Печора, Пинега, на побережье Белого моря, в Вологодской обл. Кроме того, начиная с XVIII в. былины записывали среди старожилов Сибири, на Урале, на Волге (Нижегородская, Саратовская, Симбирская, Самарская губ.) и в центральных русских губерниях (Новгородской, Владимирской, Московской, Петербургской, Смоленской, Калужской, Тульской, Орловской, Воронежской). Отголоски былин сохранили казачьи песни на Дону, Тереке, Нижней Волге, Урале.

Содержание былин разнообразно. Науке известно около 100 сюжетов (всего с вариантами и версиями записано более 3000 текстов, значительная часть которых опубликована). Обычно былины имеют героический или новеллистический характер. Идея героических былин — прославление единства и независимости Русской земли; в новеллистических былинах прославлялись супружеская верность, истинная дружба, осуждались личные пороки (хвастовство, заносчивость). Былины осуждали социальную несправедливость, произвол княжеской власти. Цель былин состояла в том, чтобы возвеличить национальные, социальные и нравственно-этические идеалы народа.

В народе былины называли "ста́ринами", "стари́нками", "стари́нушками" — то есть песнями о действительных событиях далекого прошлого. Термин "былина" — чисто научный, он был

[1] *Гильфердинг А. Ф.* Олонецкая губерния и ее народные рапсоды // Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г. — Т. 1. — М.; Л., 1949. — С. 35–36. (См. также в Хрестоматии исследований).

предложен в первой половине XIX в. И. П. Сахаровым. Слово "былина" было им взято из "Слова о полку Игореве" ("Начати же ся тъй пѣсни по былинамь сего времени...") и искусственно применено для обозначения фольклорного жанра, чтобы подчеркнуть его историзм.

Напевы былин торжественны и величавы. Предполагается, что в древности былины пели под аккомпанемент гуслей — струнного музыкального инструмента. Позже их исполняли без музыкального сопровождения.

Ритм былинного стиха связан с напевом. В былинной строке четыре главных ударения, четвертое падает на последний слог, третье — на третий от конца. Например: *Говори́т Владимир кня́зь да таковы́ слова́*. Число слогов в стихе и место первых двух ударений неустойчиво. Закрепленность третьего и четвертого ударений приводила к тому, что в последнем слове мог произойти перенос ударения (*Пошёл Илья в раздо́льицо чисто́ поле́*). Если последнее слово имело три слога или более, то при пении последним ударением строки оказывалось ее третье главное ударение — обычно на третьем слоге от конца (*Выводи́л добра коня с конюшенки стоялыи*). Во время пения конечные слоги могли протягиваться, а недостающие в стихе — восполняться дополнительными предлогами или частицами (*А по всем по улицам широкиим, Да по всем-то переулкам княженецкиим*).

А. Ф. Гильфердинг писал: "...Правильное тоническое стопосложение составляет коренное, нормальное свойство русской народной былины <...> Преобладающий размер, который я назову *обыкновенным эпическим размером*, есть чистый хорей с дактилическим окончанием <...> Число стоп неопределенно, так что стих является *растяжимым*. Растяжимость при правильном тоническом размере составляет отличительное свойство русского эпического стиха. Но при этом следует иметь в виду, что у хороших певцов растяжимость стиха бывает весьма умеренная. Решительное преобладание принадлежит стиху 5- и 6-стопному, который затем может расширяться до 7-ми и суживаться до 4-х стоп; стихи же длиннее или короче того допускаются лишь разве как самая редкая аномалия"[1].

Былины отразили многие исторические реалии. Как отмечал А. Ф. Гильфердинг, северные певцы передавали незнакомую им географию и пейзаж Киевской Руси (*раздольное чисто поле*), изображали реальную борьбу древнерусского государства против степняков-кочевников. С удивительной точностью были сохранены отдельные детали быта.

[1] *Гильфердинг А. Ф.* Олонецкая губерния и ее народные рапсоды... — С. 65–66.

В 1928 г. в Пудожском р-не Карельской АССР от Ф. А. Конашкова был записан вариант былины "Дюк Степанович". О несметных богатствах этого галицкого боярина говорилось с помощью гипербол:

"Нам продать Киев со Черниговым,
А накупити бумаги со чернилами,
Так ведь и то не описать Дюкова именьица,
А ободрати по Руси вси бирёзаньки, содрать,
Так можно ли нет на бересте повыписать!"

[Соколов-Чичеров. — С. 395][1].

Новгородские берестяные грамоты, о которых упоминает былина, были открыты археологами лишь спустя два с половиной десятилетия, в начале 1950-х гг.

Воспевая в былинах те или иные события, сказители никогда не уподоблялись летописцам. Они не стремились передавать хроникальной последовательности истории, а изображали только ее центральные моменты, которые находили воплощение в центральных эпизодах былин. Певцов привлекало не точное фиксирование истории, а выражение ее народных оценок, отображение народных идеалов.

Былины донесли имена реально существовавших лиц: Владимира Святославовича и Владимира Мономаха, Добрыни, Саддко, Александра Поповича, Ильи Муромца, половецких и татарских ханов (Тугоркана, Батыя). Однако художественный вымысел позволял певцам относить их к более раннему или более позднему историческому времени, допускал совмещения имен. В народной памяти происходило искажение географических расстояний, названий древних стран и городов. Исторически сложившееся представление о татарах как главном враге Руси вытеснило упоминание половцев и печенегов; даже литовские князья, от которых оборонялась Русь, смешивались в былинах с ордынскими ханами, а Литва — с Ордой.

Эпический князь Владимир Красное Солнышко совместил двух великих князей: Владимира I — Святославовича (годы княжения: 980–1015) и Владимира II — Мономаха (годы княжения: 1113–1125). В. Ф. Миллер, рассматривая былину "Ставр Годинович", склонялся к предположе-

[1] Названия сборников, по которым цитируются былинные тексты, даны в сокращении. Список сокращений см. в конце главы.

нию, что она была сложена в новгородской земле. Ставр был новгородским боярином и сотским, жил в первой четверти XII в. и однажды был заточен разгневавшимся на него Владимиром Мономахом. Сюжет былины также строится на том, что князь Владимир заточил Ставра *в погреба глубокие*. В. Ф. Миллер писал: "...это новгородское произведение с именем Владимира Мономаха впоследствии вошло в эпический цикл "ласкового" князя стольнокиевского Владимира Сеславича. Вообще былина о Ставре представляет среди других наших былин наиболее яркий пример ассимиляции Владимира Мономаха с Владимиром Святым"[1].

Добрыня Никитич, дядя Владимира I по матери, жил в X—начале XI в. О нем есть летописные упоминания, аналогичные былинным сюжетам. Например, былинный Добрыня — сват князя Владимира. В этой роли исторический Добрыня выступил в 980 г., когда Владимир I решил жениться на полоцкой княжне Рогнеде. По поводу былины "Добрыня и змей" В. Ф. Миллер писал: "Исходя из древней, внесенной в летопись, пословицы — Добрыня крести огнем, а Путята мечом и из сообщаемого отрывком Якимовской летописи рассказа о насильственном крещении новгородцев воеводами Владимира Добрыней и Путятой, я предположил, что предание о борьбе Добрыни с язычеством приняло впоследствии шаблонные черты боя героя с змием, являющимся олицетворением диавола, язычества и всего нечистого. Подтверждение такого толкования былины я находил как в новгородском местном предании о змияке и перюнском ските, так и в отдельных деталях былины: купание Добрыни (— крещение), в Пучайной (т. е. р. Почайне, при устье которой в Днепре совершилось крещение киевлян), в отчестве *Забавы Путятичны*, последнем следе летописного воеводы Путяты, избавленного Добрыней от нападения новгородских язычников, в приемах борьбы Добрыни (шляпа земли греческой) и проч."[2].

В XII в. в Новгороде жил купец по имени Сотко (летописи упоминают о построенной им в 1167 г. каменной церкви св. мучеников Бориса и Глеба). Садко — герой новгородских былин.

Историческим прототипом богатыря Алеши Поповича предположительно является Александр Попович — ростовский воин начала XIII в., участник сражения между ростово-суздальскими и новгородскими войсками на р. Липице (1216 г.). Он погиб в 1223 г. на р. Калке. Былинный Алеша Попович отнесен в более раннее время. Он — богатырь в годы правления Владимира Мономаха, воюет с половцами (конец XI—начало XII в.). И еще раньше — действует против печенегов при Владимире Святославовиче (конец X — начало XI в.).

Илья Муромец в русских письменных источниках упоминается в XVI в., а в немецкой устной традиции он известен с XIII в. (в немецкой поэме этого времени "Ортнид" среди других персонажей действует наделенный необычайной физической силой русский Илья — Ilias von Riuzen; Ilias Konig von Riuzen). С именем Ильи Муромца связаны топонимические предания (он завалил Оку — сдвинул гору; из следа от копыта его коня вытекает целебный источник). Согласно некоторым свидетельствам, в Киево-Печерской лавре находилась гробница с богатырскими мощами Ильи Муромца. Возвышению Ильи над другими богатырями способствовало то, что он — выходец из Северо-Восточной Руси, которая с XII в. среди древнерусских земель стала играть ведущую роль.

Исторический прототип Тугарина Змеевича — половецкий хан Тугоркан, погибший под Киевом в 1096 г. Он был в родственных отношениях с киевскими князьями. При Владимире Мономахе Тугоркан разорил окрестности Киева, был разгромлен и убит.

Сохранили былины и имя татарского хана Батыя (в 1239 г. было отражено нашествие его войска на Киев, а год спустя Киев пал).

Исследователи отмечают многослойность былин. Подобно тому, как земные пласты разных периодов, с застывшими в них окаменелостями, позволяют судить о геологических процессах, тексты былин сохраняют свои наслоения и "окаменелости", образовавшиеся вследствие исторического развития сюжетов и образов. С. Н. Азбелев, рассмотревший цикл былин о разгроме вражеского нашествия, сделал следующий вывод: "Постоянный процесс актуализации былин патриотической тематики протекал особенно энергично, очевидно, в те отрезки времени, когда устная традиция интенсивно перерабатывала впечатления от наиболее сильно потрясших народное сознание исторических событий (сражение при Калке, нашествие Батыя, бой на Воже, Куликовская битва и т. п.). Именно с подобного рода событиями и связано в конечном счете появление новых былин, возникавших как результат переработки былин более древних и тематически близких, но по-иному конкретизировавших данную схему эпического сюжетного типа"[1].

Наконец, необходимо отметить, что многие важные события и значительные лица русской истории вообще не нашли отображения в эпосе.

---

[1] *Миллер В. Ф.* Очерк истории русского былинного эпоса // Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности. — Т. 3. Былины и исторические песни. — М.; Л., 1924. — С. 37. (См. также в Хрестоматии исследований).

[2] Там же. — С. 24.

[1] *Азбелев С. Н.* Историзм былин и специфика фольклора. — Л., 1982. — С. 194.

Б. А. Рыбаков писал: "Почему нет былин о молодом герое, победившем Волжскую Болгарию, Хазарию и вступившем в бой с самой Византийской империей, — Святославе? Летопись приводит отрывки восторженной придворной поэзии о князе-рыцаре, но в народном былинном эпосе нет ни блестящих дел полководца, ни его имени. Народ упрекал его в том, что он искал "чюжея земля... а своея ся охабив". В итоге — молчание былин о Святославе. Далеким от интересов русского народа был Ярослав Мудрый, тоже прославленный летописцами. Он окружил себя наемными варягами, не мог противостоять ляхам, бежал с поля боя. Народ не отвел этому князю места в своей поэтической сокровищнице. Летописи прекрасно объясняют, почему былины в особом, сильно нарушенном в XVI–XVII веках цикле воспели Всеслава Полоцкого, избранного киевлянами князем после восстания 1068 года, и почему образовался еще один цикл былин вокруг имени второго князя Владимира — Мономаха, твердо и успешно оборонявшегося от половцев. Из тех князей, которых воспевал *придворный* княжеский поэт Боян (Мстислав Тмутараканский, Ярослав Мудрый, Олег и Роман Святославичи), ни один не попал в *народный* былинный эпос"[1].

2. ПРОБЛЕМА ПРОИСХОЖДЕНИЯ И ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРИОДИЗАЦИИ БЫЛИН

Вопрос происхождения и исторической периодизации былин очень дискуссионный. Как было показано в историографической главе ("Собирание и исследование русского фольклора"), основные научные направления (академические школы) решали его по-разному. Не менее сложно решается этот вопрос и в современном эпосоведении[2]. Необходимое условие изучения эпоса, его истории и теории — сопоставление былин с летописями и хрониками. "Наш эпос в основе своей был искони историческим, — подчеркивал В. Ф. Миллер, — <...> и никакие позднейшие внесения в него сюжетов фантастических и романических не могут затушевать его главный фон"[3].

В. Ф. Миллер пришел к следующему предположению о времени и среде возникновения былин. Он писал: "Итак, мы предполагаем, что к XI веку, периоду сложившегося русского национального сознания, о котором свидетельствуют летопись и другие письменные памятники, относится создание Владимирова цикла героических сказаний, первообраза позднейших былин. В создании песен этого круга могли участвовать и княжеские певцы и дружинные, так как объектом воспевания могли быть популярные в дружине и народе князья и такие же дружинники, воеводы или "храбры", вроде Добрыни и Путяты. <...> Воспевая князей и дружинников, эта поэзия носила аристократический характер, была, так сказать, изящной литературой высшего, наиболее просвещенного класса, более других слоев населения проникнувшегося национальным самосознанием, чувством единства Русской земли и вообще политическими интересами"[1]. Несмотря на многолетнюю критику этой теории за "аристократизм", она не утратила своего объективного научного значения.

Даже в период разгара вульгарно-социологического подхода к фольклору некоторые ученые находили возможность выразить ей поддержку. Например, Ю. М. Соколов писал: "Утверждать, однако, что создателями-исполнителями былин в Древней Руси были непременно только крестьяне-землепахари, что былина была от начала до конца продуктом лишь крестьянского творчества, было бы неверно, так как огромное большинство былин говорит о событиях, совершавшихся в городах (Киеве, Великом Новгороде, Галиче-Волынском и т. д.), и в них содержатся исторически очень верные детали городского (военного, княжеско-боярского, купеческого) быта. Во всяком случае слагатели былин были люди бывалые, люди, хорошо знавшие страну и бытовую и общественную жизнь различных слоев народа"[2].

Эпос был усвоен и скоморохами. Эта среда оказала на него влияние: на первый план выступила занимательность. В самих былинах ряд сцен представляет скоморохов-певцов на пирах у князя Владимира. Скоморохом наряжается Добрыня Никитич. Есть и собственно скоморошьи былины ("Вавило и скоморохи" и др.)[3].

В "Очерке истории русского былинного эпоса" В. Ф. Миллер охарактеризовал общий процесс развития эпических песен Владимирова цикла. Их становление и расцвет происходили в Киеве XI–XII вв., а со второй половины XII в. (после ослабления Киева) эти песни переместились на запад и на север, в Новгородский край.

[1] *Рыбаков Б. А.* Русский эпос и исторический нигилизм // Русская литература. — 1985. — № 1. — С. 159. (См. также в Хрестоматии исследований).

[2] См. дискуссию 1983–1986 гг. на страницах журнала "Русская литература": 1983, №№ 2–4; 1984, №№ 1–4; 1985, №№ 1, 2; 1986, № 3.

[3] *Миллер В. Ф.* Лекции по народной словесности. — М., 1909. — С. 276.

[1] *Миллер В. Ф.* Очерк истории русского былинного эпоса... — С. 26–28.

[2] *Соколов Ю. М.* Русский фольклор. — М., 1941. — С. 247.

[3] См.: Новгородские былины / Изд. подготовили Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. — М., 1978. — С. 301–312.

Исследователь писал: "Эти сказания, прототипы позднейших былин, окружили имя "старого" Владимира в XI веке. В этом веке выработался уже определенный тип этих поэтических сказаний, выработался их стиль, образный язык, стихотворный склад. Героический элемент определился политическими условиями южнорусской жизни — постоянной войной с восточными кочевниками, сначала печенегами, затем половцами. Песни <...> прославляли выдающихся дружинников, идеализируя их подвиги, и прикрепляли их к Киеву и кн. Владимиру. К этому центру тянули и сказания местные — черниговские, переяславские, ростовские, которых следы находим иногда в летописных известиях, иногда в современных былинах. В XII в. эпос Владимира пережил свой период расцвета вместе с расцветом культуры, литературы и искусства. Самый выдающийся князь этого времени Владимир Мономах, прославляемый удачными войнами с половцами, наложил свою печать на эпического Владимира по крайней мере отдельными чертами, а имена некоторых его современников сохранились в былинах.

Вместе с падением экономическим и политическим Киева, передвижением южнорусского населения на запад и северо-восток с крайней необеспеченностью жизни в Приднепровье со второй половины XII в., начинается оскудение эпической поэзии в этих местах. Ее традиция продолжает жить на западе в Галицко-Волынском княжестве вследствие вышеуказанных благоприятных условий. Эта традиция продолжает жить и на севере в Новгородском крае, который в X и XI и частью XII веках еще тесно связан был своими политическими и экономическими интересами с Киевом и сам участвовал в создании и хранении сказаний, связанных с Владимиром и с новгородскими личностями"[1].

Современные ученые решают проблему происхождения и развития былин в плане их исторической поэтики, что существенно углубляет основные положения старого эпосоведения.

Приведем мнение С. Н. Азбелева[2]. В духе идей А. Н. Веселовского исследователь полагает, что новая былина — всегда итог соединения двух источников. Один из них обладает конкретным историзмом, "дает фактическое содержание, связывающее былину с историческим событием" (это историческая песня или исторический рассказ о недавнем прошлом). Второй источник — эпическое наследие. "Оно включает произведение в традицию, вводит в круг былинного эпоса".

[1] *Миллер В. Ф.* Очерк истории русского былинного эпоса... — С. 55.

[2] *Азбелев С. Н.* Народный эпос и история (к изучению национального своеобразия) // Русская литература. — 1983. — № 2. — С. 104–117.

Азбелев рисует следующую картину эволюции. Сначала — славянский "родовой" (догосударственный) эпос, пронизанный мифическим миропониманием и прошедший свой долгий путь развития. Затем — конкретно-исторический эпос Южной Руси — древнерусские лироэпические песни. Естественный путь их эволюции был оборван золотоордынским нашествием. Собственно былины бытовали почти исключительно на пространстве древней Новгородской земли и там, где осели переселенцы из этой местности.

Эпическая традиция новгородского Севера отличалась от эпической традиции Южной Руси, поэтому в Новгородской земле произошло переоформление древних южнорусских песен. Исследователь отметил: "Эволюция тех произведений Южной Руси, которые оказались занесены в Новгород, протекала в условиях, отличных от естественных. Отсюда — более интенсивное нарастание стихийного вымысла и более широкое использование "постороннего" эпического материала". Азбелев считает, что дошедший до нас народный эпос позволяет судить только "о *содержании* исторических песен Киевской Руси, но не о *форме* их". Представление о том, "насколько высока была степень конкретного историзма в эпическом творчестве Древней Руси и насколько высок был его поэтический уровень", дают "Слово о полку Игореве" и такое сравнительно позднее явление, как украинские народные думы[1].

Состав русского эпоса формировался постепенно. Современные исследователи, обобщая накопленные наукой знания о былинах, предлагают конкретную историческую периодизацию их сюжетов.

В. П. Аникин выделяет четыре периода, каждый из которых дал эпосу своих героев.

Первый — мифологический: он завершается к IX в. ("время возникновения и первоначального развития эпических песен").

Второй — киевский: IX — середина XII в. ("Эпические песни предшествующего времени в этот новый период истории сосредоточили свое действие вокруг Киева и стольного киевского князя").

Третий — владимиро-суздальский: с середины XII до второй половины XIV в. ("В это время произошло оформление цикла былин с Ильей Муромцем во главе", а также "сложилась специфическая группа новгородских былин"). Это был период государственного и этнического развития Северо-Восточной Руси.

[1] О них см. в двух монографиях Б. П. Кирдана: Украинские народные думы (XV — нач. XVII в.). — М., 1962; Украинский народный эпос. — М., 1965.

Четвертый — период творческой обработки прежде созданных былин применительно к историческим условиям Московской Руси: со второй половины XIV в. по начало XVII в.[1].

Классификация историка Б. А. Рыбакова более дробная. Он выделяет: "начальную стадию эпоса" — до княжения Владимира I; былины эпохи Владимира I (конец X в.); Мономахов цикл (конец XI — начало XII в.); новгородский цикл XII в.; былины о монголо-татарском нашествии; былины о Василии Буслаеве (XIV в.) и некоторые другие. Внутри этих периодов исследователь строит историю создания отдельных былин и их циклов[2].

3. СКАЗИТЕЛИ

Сказителями на Русском Севере называли исполнителей былин и других эпических произведений.

Интерес к личности сказителя возник в начале 1860-х гг. после того, как стали выходить из печати "Песни, собранные П. Н. Рыбниковым"[3]. В 1861 г. была опубликована их первая часть. В ней было напечатано 88 былин и других эпических песен (включая варианты), которые были собраны в Олонецкой губ., т. е. недалеко от Петербурга. В томе было указано, где и от кого произведены записи. Однако приведенные сведения не удовлетворили любителей народной поэзии: некоторые сомневались в подлинности опубликованных произведений. В 1864 г. в третьей части "Песен..." была помещена "Заметка собирателя", в которой Рыбников кратко обрисовал состояние эпической традиции Прионежья, рассказал о своих встречах со сказителями, условиях их жизни, роде занятий, репертуаре. Иногда со слов современников он приводил сведения о талантливых певцах прошлого. В ряде случаев собиратель отметил, от кого сказитель перенял ту или иную былину, кто был его учителем.

Ценны наблюдения Рыбникова над напевами былин. Он писал: "Напевы былин довольно однообразны: например, у Рябинина их, собственно, два; но перехваты и колена голоса дают каждой былине особый характер. Один и тот же быстрый голос очень весел в "Ставре", в "Потыке" как-то заунывнее, а в "Вольге и Микулушке" выходит торжественным. Протяжный напев звучит мужественно в "Двух королевичах из Крякова" и "Илье Муромце" и делается грозным в "Илье и паленице". У Козьмы Иванова Романова тоже три или два напева, и все его пение на каких-нибудь трех нотах, но вибрации голоса удивительно помогают ему разнообразить напевы. По-видимому ни с того ни с сего старик вдруг ускорит пение и точно расколет голос, а выйдет отлично и совершенно под лад содержанию. <...> У Бутылки напев один для всех былин. <...> Вообще теперь я пришел к убеждению, что напев для былин почти один и тот же в настоящее время; чем искуснее певец, тем больше он умеет его разнообразить; усвоить же голос какой-нибудь старины со всеми оттенками очень трудно, потому что пение ее составляет постоянную *импровизацию на один лад*"[1].

Всего в собрании Рыбникова опубликовано 224 произведения, которые были записаны от 33 сказителей (включая также несколько безымянных записей).

В 1871 г. в ту же Олонецкую губ. поехал А. Ф. Гильфердинг. Он писал: "Мне давно хотелось побывать на нашем Севере, чтобы составить себе понятие о его населении, которое до сих пор живет в эпохе первобытной борьбы с невзгодами враждебной природы. В особенности манило меня в Олонецкую губернию желание послушать хоть одного из тех замечательных рапсодов, каких здесь нашел П. Н. Рыбников. <...> Я расположил свою поездку так, чтобы посетить местности, которые были мне указаны г. Рыбниковым как пребывание лучших "сказителей"..."[2] В течение двух месяцев Гильфердинг встретился с 70 сказителями и записал от них 318 былин и других эпических песен.

Гильфердинг впервые составил сборник по репертуару сказителей, предпослав краткие биографические справки. Этим он положил начало изучению творческой личности в фольклоре.

А. Е. Грузинский, готовя второе издание "Песен, собранных П. Н. Рыбниковым" (1909–1910), также расположил былины по певцам, с биографическими справками. При их составлении Грузинский использовал сведения, которые были в "Заметке собирателя" Рыбникова и в издании Гильфердинга[3].

---

[1] *Аникин В. П.* Русский богатырский эпос: Пособие для учителя. — М., 1964. — С. 22–23.

[2] *Рыбаков Б. А.* Былины // Рыбаков Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. — М., 1982. — С. 158–172. См. также в Хрестоматии исследований: *Рыбаков Б. А.* Русский эпос и исторический нигилизм.

[3] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. — Ч. 1: М., 1861; Ч. 2: М., 1862; Ч. 3: Петрозаводск, 1864; Ч. 4: СПб., 1867.

[1] *Рыбников П. Н.* Заметка собирателя // Песни, собранные П. Н. Рыбниковым.— Изд. 2-е / Под ред. А. Е. Грузинского. — Т. 1. — М., 1909. — С. XCIII–XCIV.

[2] *Гильфердинг А. Ф.* Олонецкая губерния и ее народные рапсоды... — С. 29.

[3] См. также последнее уточненное издание: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: В трех томах / Изд. подготовили А. П. Разумова, И. А. Разумова, Т. С. Курец; Под ред. Б. Н. Путилова. — Петрозаводск, 1989–1991.

Изучение сказителей было продолжено другими исследователями. В конце XIX и в XX в. на Север выезжали новые фольклорные экспедиции.

Талантливые сказители пользовались большим уважением и любовью слушателей. Сохранились воспоминания пожилых людей, которые свидетельствуют о том, что в конце XVIII — первой половине XIX в. крестьяне с огромным вниманием слушали исполнение былин. Так, например, один из сказителей — крестьянин лет 80, говорил П. Н. Рыбникову, что в прежнее время бывали сказители не такие, как он: "...Еще он помнит, как, бывало, целая волость в несколько тысяч душ призывала к себе такого, древнего летами, сказителя и заставляла его сказывать старины, былины и побывальщины, и заслушивалась вся от мала до велика, по нескольку дней сряду, забыв и работы в поле, и хозяйство в дому"[1].

Еще один пример. В праздничные дни на Ладожском озере рыболовы собирались в один круг слушать Трофима Григорьевича Рябинина. Когда наступала его очередь дежурить у лодки, то кто-нибудь заменял его, а Трофим Григорьевич исполнял былины. "Если б ты к нам пошел, Трофим Григорьевич, — говаривали рыболовы, — мы бы на тебя работали: лишь бы ты нам сказывал, а мы тебя все бы слушали"[2].

Сказители исполняли былины не только в свободное время, но и за работой. "В старину соберутся, бывало, старики и бабы вязать сети, и тут сказители, а особенно Илья Елустафьевич, станут петь былины. Начнут они перед сумерками, а пропоют до глубокой ночи" (из рассказа Козьмы Романова). Сказители — крестьянские портные также исполняли былины во время работы. Например, Абрам Евтихиев (по прозвищу Бутылка, из Пудожского погоста) ходил по деревням Заонежья, занимался портняжеством и во время работы постоянно пел былины. За работой, в избе кижанина, распевал былины и другой бродячий крестьянский портной — Щеголенок[3].

Трофим Григорьевич Рябинин (1791–1885) был родоначальником целого поколения сказителей. Из его детей лучше всех выучился петь младший сын Иван — впоследствии известный сказитель (он выступал в аудиториях Петрозаводска, Петербурга, Москвы и других городов, выезжал за границу). От Ивана Трофимовича Рябинина перенял былины его пасынок Иван Герасимович Рябинин-Андреев. От Ивана Герасимовича былины выучил его сын Петр Иванович Рябинин-Андреев, а также внук Ивана Трофимовича — Петр Васильевич Рябинин и внук Трофима Григорьевича — Кирик Гаврилович Рябинин.

[1] *Рыбников П. Н.* Заметка собирателя... С. LXXVIII. — Сноска № 1. — Цитата из публикации Ив. Аксакова, 1863 г.
[2] Там же. — С. LXXVIII.
[3] Там же. — С. соотв. LXXX, LXVI–LXVII, LXXXI–LXXXII.

От отцов переняли былины сказители Андрей Сорокин и Абрам Евтихиев. Отец последнего был великим сказителем[1].

Наличие семейной традиции в XIX в. было зафиксировано и в Сибири. В окрестностях Барнаула краевед С. И. Гуляев встретил крестьянина Леонтия Гавриловича Тупицына, исполнявшего значительное количество былин[2]. Он унаследовал свой репертуар от отца, который в свою очередь перенял его от деда. Прадед Леонтия Гавриловича был выходцем "откуда-то из России". Следовательно, в семье Тупицыных былины хранились в течение четырех поколений, переходя от отца к сыну. У Леонтия Гавриловича было семь сыновей, но ни один из них не перенял от отца былин, и традиция прекратилась.

Былины исполняли также женщины. Известная в XX в. сказительница Марфа Семеновна Крюкова (1876–1954) переняла былины от своей матери Аграфены Матвеевны Крюковой.

На Севере существовали целые школы сказителей. Впервые на них обратил внимание А. Ф. Гильфердинг. "Между Кижами и Толвуей, — писал он, — нет ни природной, ни административной границ, а манера у певцов былин в том и в другом крае совершенно особенная. <...> Потому думаю, что можно прионежских рапсодов разделить на две, так сказать, школы — кижскую и толвуй-повенецкую..." Это заключение Гильфердинг подтвердил свидетельством самих крестьян.

В деревне Горки Пудожгорского погоста стоят рядом, бок о бок, избы двух замечательных сказителей: Абрама Евтихиева (Бутылки) и Петра Калинина. Калинин спел былину о Добрыне не так, как пел Абрам Евтихиев, что и отметили слушатели: "Как странно, два такие близкие соседа, а сказывают былины совершенно разно!" Абрам Евтихиев тотчас объяснил, чем это вызвано. "Петр Лукич, — говорил он, — понял былины от своего отца, а я от своего; батюшка же мой не тутошний, он родом из Киж, с Космозера, и переселился со мною на Пудожскую гору, когда мне уже было лет 20; оттого я и пою былины как кижане, а не как здешние". Дальше Гильфердинг объяснил, в чем состоит различие двух названных школ[3].

[1] *Рыбников П. Н.* Заметка собирателя... — С. соотв. LXXXVII, XCII.
[2] Былины и исторические песни из Южной Сибири. Записи С. И. Гуляева / Ред., вступ. статья и коммент. М. К. Азадовского. — Новосибирск, 1939.
[3] *Гильфердинг А. Ф.* Олонецкая губерния и ее народные рапсоды... — С. 61.

В дальнейшем о школах сказителей упоминали многие авторы, обстоятельно же их рассмотрел В. И. Чичеров[1]. Чичеров выделил и охарактеризовал три школы сказителей Заонежья (главы: "Елустафьевско-рябининская школа", "Школа Конона с Зяблых Нив", "Сказители Толвуя и Повенца и космозерская традиция былин").

Собирательница и исследовательница былин Севера А. М. Астахова разделила сказителей на три типа. К первому она отнесла тех, которые перенимали тексты совершенно точно (или почти точно) и в таком виде их исполняли. Ко второму типу были отнесены сказители, которые усваивали лишь общую схему сюжета, отбирали типические места и вырабатывали собственный постоянный текст, который старательно сохраняли, варьируя лишь детали. Третий тип — импровизаторы. Запомнив сюжетную схему, они не вырабатывали, не создавали постоянного текста, а каждый раз изменяли его, пользуясь всем арсеналом сюжетов, мотивов, образов, формул, которыми владели. Эти три типа сказителей Астахова определила путем анализа творчества большого количества народных певцов, живших в XIX — 30-х гг. XX в. В первом типе она выделила Ивана Трофимовича Рябинина, во втором — Трофима Григорьевича Рябинина, в третьем — Василия Петровича Щеголенка[2].

4. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РУССКОГО ЭПОСА

Эпические песни известны в фольклоре многих народов. Иногда они были объединены в циклы, составлявшие большие поэмы-эпопеи: греческие "Илиада" и "Одиссея", немецкая "Песнь о Нибелунгах", французская "Песнь о Роланде". У некоторых народов эпические поэмы содержали несколько десятков тысяч стихотворных строк. Самый большой в мире киргизский эпос "Манас", записанный от исполнителя Каралаева, имеет 500 000 строк, что в 18 раз больше "Илиады" и "Одиссеи" вместе взятых. Обширные эпические памятники — якутское олонхо (т. е. эпическая поэма) "Строптивый Кулун Куллустуур", калмыцкий эпос "Джангар", азербайджанский "Кёр-оглы".

Некоторые эпические поэмы были составлены филологами или поэтами в позднее время из сравнительно небольших народных эпических песен и преданий. Так, бурятский "Гэсэр" был составлен из улигеров (бурятских эпических песен) писателем Намжилом Балдано (первая публ. — 1959 г.). Армянский "Давид Сасунский" составлен группой писателей из песен о Давиде из Сасунчи. "Калевалу" составил финский фольклорист Э. Лённрот из собранных им карело-финских рун (эпических песен) о Калеви (первая редакция — 1835 г., вторая — 1849 г.). "Лачплесис" — национальный эпос латышского народа — был создан по народным преданиям поэтом А.Пумпуром (в 1888 г.). "Калевипоэг" — эстонский национальный эпос — был составлен основоположником эстонской литературы Ф. Р. Крейцвальдом на основе отдельных народных произведений о богатыре Калевипоэге (впервые опубл. в 1857–1861 гг.).

В 1843 г. в Киеве была издана поэма "Украина. Зложив П. Кулиш. Од початку Вкраины до батька Хмельницького". Составитель писал М. Погодину, что хочет создать "другую 'Одиссею'". Поэма состояла из стихов самого П. Кулиша, украинских народных дум и фальсифицированных под думы произведений. Не получилось ни второй "Одиссеи", ни сколько-нибудь значительного художественного произведения[1].

Составлялся сводный текст и из русских былин. Через сто лет после поэмы П. Кулиша вышла книга: Русский народный эпос: Сводный текст / Сост. Н. В. Водовозов, послесл. С. К. Шамбинаго. — М., 1947. Книга имела две части: "Слово о стольном князе и русских богатырях" и "Господин Великий Новгород". Но национальной эпопеи не получилось.

Русский эпос не сложился в цельную эпопею. Как писал А. Н. Веселовский, это эпос, "состоящий из рядов песен, группирующихся вокруг чисто внешнего центра... Но почему же эти ряды песен не связаны внутренним единством? — спрашивал исследователь. И отвечал: — Потому что борьба с татарами <...> кончилась в то время, когда условия жизни уже не могли способствовать созданию цельного эпоса"[2].

В силу объективных исторических причин русские эпические песни оказались разрозненными, но в них содержится тенденция к циклизации — как по месту действия (Киев, Новгород), так и по героям.

Представители мифологической теории выделяли две группы былин соответственно двум типам богатырей: о старших богатырях, в образах которых сильно отразились мифологические элементы (Волх, Святогор, Сухман, Дунай, Потык), и о младших богатырях, в образах которых

[1] *Чичеров В. И.* Школы сказителей Заонежья / Отв. ред. В. П. Аникин. — М., 1982.

[2] *Астахова А. М.* Былинное творчество северных крестьян // Былины Севера. — Т. 1: Мезень и Печора / Записи, вступ. ст. и коммент. А. М. Астаховой; Под ред. М. К. Азадовского. — М.; Л., 1938. — С. 71–85.

[1] См.: *Кирдан Б. П.* Собиратели народной поэзии. — М., 1974. — С. 207–209.

[2] Из лекций А. Н. Веселовского по истории эпоса. (Публикация В. М. Гацака) // Типология народного эпоса / Отв. ред. В. М. Гацак. — М., 1975. — С. 293.

мифологические следы незначительны, а сильны исторические черты (Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович, Василий Буслаев).

Глава исторической школы В. Ф. Миллер делил былины на два типа: богатырские и новеллы. Для первых он считал характерной героическую борьбу богатырей и ее государственные цели, для вторых — внутренние столкновения, социальные или бытовые.

В фольклористике выделялись два цикла былин по месту действия: киевские и новгородские (впервые в 1841 г. их назвал и охарактеризовал В. Г. Белинский).

Мы рассмотрим былины мифологического содержания, киевские былины (героические и новеллистические) и новгородские былины.

4.1. Былины мифологического содержания

Эпос мифологического периода оставил след во многих былинах. Некоторые из них особенно отчетливо сохранили черты мифологического мировосприятия.

Былины о Святогоре изображают богатыря-великана: в его кармане умещается Илья Муромец вместе с конем. Святогор наделен такой непомерной силой, что его не может носить *мать сыра земля*, поэтому он живет в горах. Здесь Святогор находит свою мистическую смерть. С Ильей Муромцем они наезжают на огромный гроб. Святогор предлагает Илье лечь в него: будет ли впору? *А этот гроб-то Ильи Муромцу да долог есть.* Тогда ложится сам Святогор — *Та же площаница да по нем пришла.* Святогор хочет подняться, но не может. Когда Илья ударяет палицей, чтобы освободить Святогора, то от каждого удара на гробу появляются *обручи железные.* Святогор понимает, что к нему пришла смерть. [Гильф. Т. 1. — С. 97–100]. Иногда Святогор, умирая, передает свою силу Илье Муромцу: *Припал Илья к гробнице, и дунул Святогор духом богатырским.* [Рыбн. — Т. 2. — С. 291, прозаический пересказ].

Согласно другому сюжету, Святогор отправился *в чисто поле гуляти* и, чувствуя свою непомерную силу, стал похваляться: *"Как бы я тяги нашел, так я бы всю землю поднял!"* Он наехал на *маленькую сумочку переметную* — тягу земли, попытался ее поднять. *Ухватил он сумочку обема рукама, поднял сумочку повыше колен: и по колена Святогор в землю угряз, а по белу лицу не слезы, а кровь течет. Где Святогор увяз, тут и встать не мог, тут ему было и кончение.* [Рыбн. — Т. 1. — С. 453–454, прозаический пересказ].

Былевой эпос знает также монументальные женские образы. Например, в былине "Добрыня и змей" иногда появляется такой заключительный эпизод.

Добрыня нагоняет *паленицу, женщину великую.*

Ударил своей палицей булатноей
Тую паленицу в буйну голову:
Паленица назад не оглянется,
Добрыня на кони приужахнется.

Богатырь увидел дуб толщиною *шести сажен*, ударил по нему своей палицей — и расшиб. Убедившись, что сила у него *все по-старому*, он снова догнал паленицу и *ударил своей палицей булатноей.* Паленица *назад не оглянется.* Тогда он пробует силу на дубе толщиною *сажен двенадцати.* Добрыня расшиб и его. Он в третий раз догнал паленицу и ударил ее.

Паленица назад приоглянется,
Сама говорит таково слово:
"Я думала, что комарики покусывают,
Ажно русскии могучии богатыри пощелкивают!"

Затем, схватив Добрыню *за желты кудри*, она посадила его *во глубок карман* и возила трое суток. Не выдержал ее конь — проговорил, что не может везти двух богатырей. В ответ паленица произнесла:

"Ежели богатырь он старой,
Я богатырю голову срублю;
А ежели богатырь он младой,
Я богатыря в полон возьму;
А ежели богатырь мне в любовь придет,
Я теперича за богатыря замуж пойду".

Повыкинула Добрыню *из карманчика* — он ей понравился. Они поехали в Киев и обвенчались. [Рыбн. — Т. 1. — С. 161–162].

В другой былине ("Дунай", вариант записан от К. Романова) Дунай Иванович догнал в поле *татарина.*

Так с татарином промолвился:
— Стой ты, татарин, во чистом поле,
Рыкни, татарин, по-звериному,
Свисни, татарин, по-змеиному!
Рыкнул татарин по-звериному,
Свиснул татарин по-змеиному:
Темные лесы роспадались,
В чистом поле камешки раскатывались,
Траванька в чистом поле повянула,
Цветочки на землю повысыпали,
Упал Дунаюшка с добра коня.

Правда,

Скоро Дунаюшка ставал на резвы ноги
И сшиб татарина с добра коня...

Дальше оказалось, что это был не татарин, а Настасья-королевична. [Гильф. — Т. 2. — С. 188].

Иным качеством наделен волшебный Волх Всеславьевич. Это оборотень, чудесное, сверхъестественное существо, рожденное матерью от *лютого змея*. Былина изображает Волха охотником и воином. Набрав дружину из семи тысяч, Волх повел ее на *индейского царя* — за то, что тот похвалялся разорить Киев. В походе, обернувшись *серым волком*, Волх побивал диких зверей; обернувшись *ясным соколом*, побивал диких птиц. Этим он сытно кормил свою дружину, а также богато одевал ее: в *шубы соболиные, переменные шубы-то барсовые*. Далее — новая череда перевоплощений. Волх — *гнедой тур — золотые рога; ясный сокол; горносталь*. Это помогло ему достичь вражеского царства, перелететь через городскую стену и, подслушав разговор царя с царицею, побежать по вражеским *подвалам и погребам*, изгрызть *тугие луки, каленые стрелы*, испортить *ружья огненные*. Волх вернулся к своей дружине и привел ее к *крепкой стене белокаменной*. Но как проникнуть в город, ведь ворота — железные, караулы при них *денны-нощны*? Оказывается, есть *подворотня дорог рыбей зуб, Мудрены вырезы повырезано, А и только в вырезу мурашу пройти*. Догадливый Волх обернул себя и дружину *мурашками*, а когда они прошли сквозь ворота — снова сделал *добрыми молодцами*. Вражеское царство было разбито. [К. Д. — С. 32–36].

Герои ряда былин являются змееборцами. В былине "Михайло Потык" эта тема оригинально разработана. Михайло женился на чудесной деве-лебеди. По уговору после ее смерти он должен за ней *живой в гроб идти*. Жена умирает, и Михайло опускается в ее могилу — *с конем и сбруею ратною*. В полночь в могиле появился огненный змей. Потык вынул *саблю вострую* и отсек змею голову: *И тою головою змеиною Учал тело Авдотьино мазати. Втапоры она, еретница, из мертвых пробужалася*. [К. Д. — С. 116–120]. В другом варианте поверженная Потыком *змея подземельная* принесла ему *живую воду*, которой он оживил жену. [Гильф. — Т. 1. — С. 461–492].

Две былины — "Сухмантий" и "Дунай Иванович — сват" — имеют трагическую развязку: герои гибнут и превращаются в реки.

Богатырь Сухмантий поехал *ко матушке Непры-реке*, чтобы поймать для князя Владимира *лебедь белую*. Но он видит: в реке

вода с песком помутилася. Река рассказала богатырю, что к ее берегам подступила несметная вражеская сила: *сорок тысячей татаровей*. Днем они мостят *мосты калиновы*, а ночью река их разрушает. Сухмантий решился *отведать силы татарския*. Он выдернул из земли девяностопудовый *дуб со кореньями* и этим оружием побил врагов. Но его ранили три стрелы. Богатырь *стрелочки каленые выдергивал, Совал в раны кровавыя листочки маковы* — и поехал в Киев. Владимир не поверил рассказу Сухмантия о происшедшем. Сухмантий был посажен *в глубок погреб*, а на место боя послан Добрыня Никитич. Добрыня привез расщепленную дубину и подтвердил, что Сухмантий рассказал правду. Раскаявшийся Владимир предложил Сухмантию щедрую награду, но обиженный богатырь вышел в *чисто поле*, выдернул из своих ран *листочки маковые* — и от его крови потекла Сухман-река. [Рыбн. — Т. 2. — С. 338–344].

В былине "Дунай Иванович — сват" как заключительный эпизод изображается состязание богатыря Дуная и его жены богатырши Настасьи-королевичны. Стреляя из лука, жена оказалась более меткой. Дунай убил ее. Настасья была беременна чудесным сыном:

По коленочкам-то ножки в серебри,
По локоточкам-то ручки в красном золоти,
По косицам у него как звезды частыя,
Назаду-то него да как светёл месяц,
От очей-тых от него как быдто луч пекет.

[Гильф. — Т. 2. — С. 109].

Дунай в отчаянии закололся копьем.

Протекла тут от них Дунай-река,
А другая протекла — Настасьина...

[Рыбн. — Т. 1. — С. 442].

Рассмотренные былины сохранили мифологический взгляд на действительность, который не смогли заглушить более поздние исторические наслоения.

4.2. Киевские былины

Эпический Киев — символ единства и государственной самостоятельности русской земли. Здесь, при дворе князя Владимира, происходят события многих былин.

Воинскую мощь Древней Руси олицетворяли богатыри. Среди богатырских былин на первое место выдвигаются те, в которых действуют Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович. Эти основные защитники Руси — выходцы из трех сословий: крестьянского, княжеского и поповского. Былины стремились представить Русь единой в борьбе с врагами.

Несмотря на то, что разные богатыри появились в русском эпосе в разное время, в сюжетах былин они нередко действуют вместе. И всегда главный среди них — Илья Муромец: самый старший, самый сильный, самый мудрый и справедливый. Это поэтически подчеркивается в былинах, например:

Да едино солнышко на нéбеси,
Един богáтырь на святой Руси,
Един Илья да Илья Муромец!
[Гильф. — Т. 3. — С. 242].

Илья — крестьянский сын, он родом из села Карачарова возле города Мурома. До тридцати лет он был болен — не владел *ни руками, ни ногами*. Нищие странники (калики) дали Илье испить *чарочку питьеца медвяного*, от чего он не только выздоровел, но и обрел богатырскую силу. Первым делом Илья помог своим родителям расчистить *пал от дубья-колодья* (т. е. подготовил место в выжженом лесу под пашню). Однако сила была ему дана не для крестьянских дел. Илья воспитал себе коня, получил родительское благословение и отправился *в раздольице чисто поле*. [Рыбн. — Т. 1. — С. 318–319].

Огромная сила Ильи Муромца должна принести пользу всей Руси, поэтому богатырь устремился в Киев. По пути он совершил свои первые подвиги: разбил вражеские войска под Черниговом, а затем освободил *прямоезжую дорожку* от фантастического Соловья-разбойника ("Илья и Соловей"). С плененным Соловьем Илья явился в Киев и представился князю Владимиру. [Гильф. — Т. 2. — С. 10–17].

К образу Ильи Муромца был прикреплен международный "бродячий" сюжет о поединке отца с неузнанным сыном. В былине "Илья Муромец и Сокольник" (по другим вариантам: Подсокольник) сын Ильи изображен врагом Руси, *татарином*. Побежденный Ильей в честном поединке, Сокольник попытался убить своего отца в то время, когда тот спал в *белом шатре*. От смертельного удара Илью защитил нагрудный золотой крест. Былина завершается тем, что Илья убил своего сына. [Гильф. — Т. 2. — С. 280–283].

Былины об Илье Муромце наиболее полно разработали в русском эпосе героическую тему. Они оказали влияние и на былины о других богатырях. Одно из самых значительных произведений о трагической эпохе нашествия кочевников — былина "Илья Муромец и Калин-царь".

Над Русью нависла смертельная опасность: вражеские войска во главе с царем Калином подступили к Киеву. Татарской силы нагнано *много-множество:*

Как от покрику от человечьяго,
Как от ржанья лошадинаго
Унывает сердце человеческо.

Ситуацию трагически осложняет внутренняя вражда, раздирающая Русь. Русские силы разобщены. Былина с осуждением изображает князя Владимира, который *поит да жалует* только приближенных к нему бояр, но не думает о богатырях-воинах. Двенадцать *святорусских богатырей* обижены князем, они уехали из Киева. Единственный, кто мог бы постоять *за веру, за отечество* — Илья Муромец. Однако Владимир еще до нашествия врагов за что-то на него *поразгневался* и засадил богатыря в холодный глубокий погреб на верную гибель.

Калин-царь направил Владимиру *грамоту посыльную*, где в ультимативной форме предложил Киеву сдаться. Тут князь Владимир понял: *есть это дело не малое, А не малое дело-то, великое*. В ответ он пишет *грамоту повинную*: просит у Калина отсрочки на три года, три месяца и три дня — якобы для того, чтобы оказать татарам пышный прием, подготовиться к нему. Отсрочка получена, но она не спасает. Калин-царь снова подступил к Киеву *со своими со войсками со великими*. Положение Владимира безвыходное. Он ходит *по горенке*, роняет *слезы горючие* и сокрушается о том, что нет в живых Ильи Муромца.

Однако богатырь жив — его спасла дочь князя Владимира, которая посылала в погреб еду, питье, теплую одежду. Узнав об этом, Владимир *скорешенько* спускается к Илье в погреб, берет его *за ручушки за белые*, приводит в свою *палату белокаменну*, сажает *подли себя*, кормит, поит, а потом просит:

"А постой-ко ты за веру за отечество,
И постой-ко ты за славный Киев град,
Да постой за матушки Божьи церкви,
Да постой-ко ты за князя за Владымира,
Да постой-ко за Опраксу королевичну!"

Ни слова не сказав, Илья покинул княжеские палаты, направился *на свой широкий двор*, зашел *во конюшенку в стоялую* и начал седлать коня. Затем богатырь выехал из Киева и осмотрел вражеское войско: *Конца краю силы насмотреть не мог.* На восточной стороне Илья заметил белые шатры русских богатырей и поехал к ним, чтобы уговорить богатырей выступить против Калина-царя. Но глубока была их обида на князя Владимира: несмотря на то, что свой призыв Илья повторил три раза, богатыри ему отказали.

Илья Муромец поехал один *ко войскам ко татарскиим* и начал побивать вражескую силу, словно ясный сокол гусей-лебедей. Враги вырыли в поле *подкопы глубокие* — об этом Илью предупредил его конь. Конь вынес Илью из первого и из второго подкопа, а из третьего богатырь не смог выбраться и был взят в плен. Калин-царь стал уговаривать Илью Муромца перейти к нему на службу. Он соблазнял богатыря роскошной и сытой жизнью — однако безуспешно. Забыв свою личную обиду, Илья Муромец грудью встал за Русь и за русского князя. Он снова вступил в бой. Сокрушая врагов, Илья прошел через их войско. Затем в *чистом поле* заговорил стрелу и пустил ее в лагерь богатырей. Старший из них, Самсон Самойлович, пробудился *от крепка сна* и привел, наконец, своих молодцев на подмогу Илье Муромцу. Вместе они разбили вражескую силу, доставили князю Владимиру плененного Калина. [Гильф. — Т. 2. — С. 18–35; см. также в Хрестоматии].

Основная мысль этой былины состоит в том, что перед угрозой гибели русской земли теряют значение все личные обиды. Былина учит еще одной истине: сила — в единстве.

Об Илье Муромце сложены и другие былины, например: "Илья Муромец и Идолище", "Три поездки Ильи Муромца", "Илья на Соколе-корабле".

После Ильи Муромца наиболее любим народом Добрыня Никитич. Этот богатырь княжеского происхождения, он живет в Киеве. Добрыня Никитич обладает многими достоинствами: образован, тактичен, обходителен, умеет *во послах ходить*, мастерски играет на гуслях. Главное дело его жизни — воинское служение Руси.

Богатырский подвиг Добрыни Никитича изображает былина "Добрыня и змей". Добрыня отправился *ко синю морю* поохотиться, но не нашел *ни гуся, ни лебедя, А й не сераго-то малого утеныша.* Раздосадованный, он решился поехать в опасное место: *ко Пучай-реки.* Матушка стала его отговаривать:

"Молодой Добрыня сын Никитинич!
А не дам я ти прощенья благословленьица
Ехать ти Добрыни ко Пучай-реки.
Кто к Пучай-реки на сем свети́ да езживал,
А счастлив-то оттуль да не приезживал".

Добрыня ответил:

"Ай же ты родитель моя матушка!
А даешь мне-ка́ прощение — поеду я,
Не даешь мне-ка прощения — поеду я".

Делать нечего: мать благословила Добрыню, но велела ему не купаться во Пучай-реке.

Когда Добрыня приехал к реке, его *одолили ты жары да непомерныи*, он разделся и стал купаться. Вдруг небо потемнело — налетела *люта змея.* Молодой слуга Добрыни, испугавшись, угнал его коня, увез всю одежду и снаряжение — оставил только *шляпу земли греческой.* Этой шляпой Добрыня и отбился от змеи, отшиб у нее *три хобота.* Змея взмолилась, предложила заключить мир и пообещала:

"А не буду я летать да по святой Руси,
А не буду я пленить больше богатырей,
А не буду я давить да молодыих жон,
А не буду сиротать да малых детушек..."

Добрыня *на ты лясы... приукинулся*, отпустил змею. Однако впоследствии он увидел, как змея летит по воздуху и несет *дочку царскую, Царскую-то дочку княженецкую, Молоду Марфиду Всеславьевну*[1]. По велению князя Владимира Добрыня отправился *во Тугí-горы, ко лютóй змеи* — выручать царевну. Мать дала ему с собой шелковый платок — утирать лицо во время боя и шелковую плеть — хлестать змею.

На этот раз бой Добрыни со змеей был долгим: он продолжался один, затем другой день до вечера.

А й проклятая змея да побивать стала.
А й напомнил он наказаньё родительско,
Вынимал-то плетку из карманчика,

[1] По другим вариантам — племянницу князя Владимира Забаву Путятичну. [Гильф. — Т. 2. — С. 59].

Бьет змею да своей плеточкой, —
Укротил змею аки скотинину,
А й аки скотинину да крестиянскую.
Отрубил змеи да он вси хоботы,
Розрубил змею да на мелки части,
Роспинал змею да по чисту полю...

Затем Добрыня в пещерах *прибил... всех змиенышов*, освободил княжескую дочку и привез ее Владимиру. [Гильф. — Т. 1. — С. 538–548; см. также в Хрестоматии].

В отличие от сказочной трактовки "основного сюжета", Добрыня боролся не за свою невесту, а за русскую полонянку. Он убил врага, наводившего ужас на всю Русь.

Алеша Попович, как и Добрыня Никитич, — змееборец, однако его индивидуальные качества вызвали своеобразную интерпретацию змееборческой темы. Этот богатырь родом из города Ростова, сын *старого попа соборного*. В былинах обычно подчеркивается, что Алеша молод. Он склонен к иронии, шуткам, насмешкам. Не обладая такой могучей силой, как Илья или Добрыня, Алеша использует хитрость и изворотливость. Ему свойственны удальство и отвага. *"Алеша силой не силен, да напу́ском смел"*, — говорит о нем Илья Муромец.

Богатырский подвиг Алеши Поповича состоит в том, что он победил иноземного врага Тугарина Змеевича. Сюжет об этом представлен в двух версиях (в сборнике Кирши Данилова приведен их сводный контаминированный текст).

По одной версии, Алеша выехал из *славнова Ростова, красна города* и избрал, подобно Илье Муромцу, дорогу *ко Киеву, Ко ласкову князю Владимеру*. С ним едет товарищ — Еким Иванович. Недалеко от Киева они повстречали богато одетого странника, *калику перехожего*:

Ла́патки на нем семи шелков,
Подковырены чистым серебром,
Личико унизано красным золотом,
Шуба соболиная долгополая,
Шляпа сорочинская земли греческой в тридцать пуд,
Шелепуга подорожная в пятьдесят пуд,
Налита свинцу чебурацкова...

Калика рассказал, что видел страшное чудовище — огромного Тугарина Змеевича. У Алеши возник план действий. Он поменялся с каликой одеждой и поехал за Сафат-реку.

Тугарин решил, что едет калика; стал расспрашивать: не видал ли тот Алеши Поповича (*"А и я бы Алешу копьем заколол, Копьем заколол и огнем спалил"*). Алеша притворился, что не слышит, подозвал Тугарина поближе, а затем *росшиб ему буйну голову* и довершил дело уже на земле: не поддаваясь на уговоры врага, *отрезал ему голову прочь*.

Войдя в задор, Алеша решил подшутить над Екимом Ивановичем и каликой. Он переоделся в платье Тугарина, сел на его коня и в таком виде явился *к своим белым шатрам*. Напуганные товарищи кинулись прочь, Алеша — за ними. Тогда Еким Иванович бросил назад *палицу боевую в тридцать пуд*, и она угодила *в груди белые* Алеши Поповича. Алешу едва оживили.

Согласно другой версии, Тугарин — иноземец, нагло хозяйничающий в Киеве. На пиру у князя Владимира он сидит на почетном месте — рядом с княгиней Апраксевной, с жадностью пожирает *ества сахарные и питья медяные* <медвяные>, княгине *руки в пазуху кладет*. Княгине это нравится, она не может оторвать глаз от Тугарина, даже обрезала себе руку. Князь Владимир молча терпит позор. За его честь вступается Алеша Попович. Алеша отпускает едкие шутки в адрес Тугарина. Он рассказывает, как погибла от обжорства *собачишша старая*, затем — *коровишша старая*:

"...Взял ее за хвост, под гору махнул;
От меня Тугарину то же будет!"

Взбешенный Тугарин кинул в Алешу *чингалишша булатное* <кинжал>, но тот увернулся.

Затем они съехались на поединок — у Сафат-реки. Перед битвой Алеша всю ночь не спал, молился Богу со слезами. Он просил послать тучу с дождем и градом, чтобы у Тугарина размокли его *бумажные крылья*. Бог послал тучу. Тугарин пал на землю, *как собака*. Алеша выехал в поле, взяв *одну сабельку вострую*. Увидав его, Тугарин заревел:

"Гой еси ты, Алеша Попович млад!
Хошь ли, я тебе огнем спалю?
Хошь ли, Алеша, конем стопчу
Али тебе, Алешу, копьем заколю?"

В ответ говорил ему Алеша Попович:

"Гой ты еси, Тугарин Змеевич млад!
Бился ты со мною о велик заклад —

Биться-драться един на един,
А за тобою ноне силы сметы нет
На меня, Алешу Поповича".

Изумленный Тугарин оглянулся *назад себя* — Алеше только того и надо было. Он подскочил и срубил Тугарину голову. *И пала глава на сыру землю, как пивной котел.*

Далее былина передает древний обычай:

Алеша скочил со добра коня,
Отвезал чембур от добра коня,
И проколол уши у головы Тугарина Змеевича,
И привезал к добру коню,
И привез в Киев на княженецкий двор,
Бросил середи двора княженецкова.

Алеша Попович отстался жить в Киеве, стал служить князю Владимиру *верою и правдою*. [К. Д. — С. 98–106; см. также в Хрестоматии].

В былине об Алеше и Тугарине негативно представлена княгиня Апраксевна. Она остается безнаказанной, хотя Алеша и выразил свое к ней презрение (*"...Чуть не назвал я тебе сукою, Сукою-ту — волочайкаю!"*). В других былинах измена жены каралась самым жестоким, даже варварским способом. Например, в былине "Три года Добрынюшка стольничел":

А и стал Добрыня жену свою учить,
Он молоду Марину Игнатьевну,
Еретницу-.....-безбожницу:
Он первое ученье — ей руку отсек,
Сам приговаривает:
"Эта мне рука не надобна,
Трепала она, рука, Змея Горынчишша!"
А второе ученье — ноги ей отсек:
"А и эта-де нога мне не надобна,
Оплеталася со Змеем Горынчишшем!"
А третье ученье — губы ей обрезал
И с носом прочь:
"А и эти-де мне губы не надобны,
Целовали оне Змея Горынчишша!"
Четвертое ученье — голову ей отсек
И с языком прочь:

"А и эта голова не надобна мне,
И этот язык не надобен,
Знал он дела еретическия!" [К. Д. — С. 47].

Точно так же казнил свою жену Иван Годинович [К. Д. — С. 82–83].

В русском эпосе известны образы и других, менее выдающихся богатырей. Среди них Михайла Данильевич, победивший татар, которые подступили к Киеву; Василий-пьяница, освободивший Киев от Батыги; богатырь Суровец из города Суздаля, который разбил войско Курбана-царя; Михайло Казарин — выходец из Галицко-Волынской земли.

В историческом развитии эпоса образ Алеши Поповича претерпел сложную эволюцию. Переместившись из героических былин в позднейшие новеллистические, Алеша стал изображаться как *бабий пересмешник*, человек коварный и лживый ("Добрыня и Алеша", "Алеша Попович и сестра Збродовичей"). Отрицательная характеристика этого героя стала связываться с его происхождением, образ начал соответствовать пословице *"У попа глаза завидущие, руки загребущие"*. Вместе с тем Алеша и здесь не совсем лишен народной симпатии: его озорство воспринималось как необузданная молодая сила, которая ищет себе выхода.

В русский эпос был занесен международный новеллистический сюжет "Муж на свадьбе своей жены" и прикреплен к образам Добрыни Никитича и Алеши Поповича (былина "Добрыня и Алеша").

Добрыня Никитич вынужден уехать из дому, чтобы нести воинскую службу на богатырской заставе. Оставляя свою молодую жену Катерину Микуличну, Добрыня наказывает ждать его *ровно девять лет*, после чего она может снова идти замуж за того, кто ей *по разуму*, но только не за Алешу Поповича — ведь Алеша Добрыне *крестовый брат*. Катерина Микулична верно ждет Добрыню. Прошло шесть лет. Явился Алеша Попович с ложным известием о том, что Добрыня убит:

"Я видел Добрыню бита ранена,
Головою лежит да в част ракитов куст,
Ногами лежит да во кувыль траву,
Да ружья лука́ исприломаны,
По сто́ронам лука́ исприме́таны,
А конь-от ходит в широки́х степях.
А летают вороны-ты черные,
А трынькают тело Добрынино,
Нося суставы все Добрынины".

Алеша просит князя Владимира благословить его брак с Катериной Микуличной. Она отказывается. Тогда Владимир позволил Алеше взять ее *силой да богатырскою, грозою княженецкою.*

Добрыня узнает о том, что делается в Киеве, и является на свадьбу своей жены неузнанным, в скоморошьем платье. Он скромно садится *на ошесточек* и начинает играть на гуслях. За хорошую игру Владимир предложил скомороху выбрать любое почетное место за столом, Добрыня сел напротив Катерины Микуличны. В чаре *зелена вина* он подал ей свое обручальное кольцо, говоря:

"Ты пей до дна — дак увидишь добра,
Не выпьешь до дна — дак не видать добра".

Она выпила до дна и увидала кольцо мужа. Обратившись к Владимиру, Катерина Микулична во всеуслышанье объявила, кто ее истинный муж. После этого Добрыня Никитич крепко побил Алешу Поповича — *Да только Олеша женат бывал.* [Гильф. — Т. 3. — С. 217–226].

Тема нерушимости семьи отчетливо проходит через большинство былин новеллистического типа. В былине "Данила Ловчанин" она получила трагическое преломление.

Князю Владимиру известно, что у черниговского боярина Данилы Ловчанина есть молодая жена Василиса Никулична:

И лицом она красна, и умом сверстна,
И русскую умеет больно грамоту,
И четью-петью гораздa церковному.

Поддавшись на уговоры одного из своих приближенных, Владимир вознамерился *от живого мужа жену отнять.* Его попытался остановить *старой казак* Илья Муромец:

"Уж ты батюшка, Володимир князь!
Изведёшь ты ясново сокола:
Не пымать тее белой лебеди!"

Владимир не внял голосу разума, засадил Илью Муромца *во погреб.* Но богатырь оказался прав. В безвыходной ситуации покончил с собой Данила Ловчанин. По дороге в Киев у тела мужа бросилась грудью на *булатный нож* Василиса Никулична. [Киреевский. — Вып. 3. — С. 32–38].

Сюжет, разработанный былиной "Данила Ловчанин", известен также в волшебных сказках о красавице-жене (СУС 465 А, "Пойди туда, не знаю куда"; СУС 465 В, "Гусли-самогуды"; СУС 465 С, "Поручение на тот свет"). Сказка, в соответствии с ее жанровым каноном, дала справедливое разрешение конфликта.

Можно предположить, что устойчивый интерес фольклора к этому сюжету был обоснован. О женолюбии Владимира I (Святославовича) повествует "Повесть временных лет": "Был же Владимир побежден вожделением, и вот какие были у него жены: Рогнеда, которую поселил на Лыбеди, где ныне находится сельцо Предславино, от нее имел он четырех сыновей: Изяслава, Мстислава, Ярослава, Всеволода, и двух дочерей; от гречанки имел он Святополка, от чехини — Вышеслава, а еще от одной жены — Святослава и Мстислава, а от болгарыни — Бориса и Глеба, а наложниц было у него триста в Вышгороде, триста в Белгороде и двести на Берестове, в сельце, которое называют сейчас Берестовое. И был он ненасытен в блуде, приводя к себе замужних женщин и растляя девиц"[1].

Другой сказочный сюжет (СУС 880, "Жена выручает мужа") разработан былиной "Ставр Годинович".

В былине "Дюк" отчетливо выражено противопоставление двору стольного киевского князя и всему городу Киеву богатства и самостоятельности другого княжества.

Молодой боярин Дюк Степанович приехал в Киев из Галицко-Волынской земли. Все ему в Киеве не нравится, в Галиче все лучше: мостовая, корм для коня, пиво, калачики... Дюк с восхищением говорит о Галиче и уничижительно — о Киеве. Например:

"Как у нас во городе во Галиче,
У моей государыни у матушки,
Да то печки были всё муравленки,
А поды-ты были всё серебряны,
Да помяла были всё шелковые,
Колачики да все крупичаты.
Колачик съешь, другаго хочется,
По третьём-то дак ведь душа горит.
А у вас во городи во Киеви

[1] Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI — начало XII века / Вступ. ст. Д. С. Лихачева; Сост. и общая ред. Д. С. Лихачева и Л. А. Дмитриева. — М., 1978. — С. 95.

А то печки были все кирпичные,
Поды-ты были ведь все гни́ляны <глиняны>,
Помяла были всё сосновые.
Колачики да ведь круписчаты,
А колачики да пахнут на́ фою <т. е. хвоей>,
Не могу колачика я в рот-от взять".

Дюк доходит до того, что похваляется *весь столен Киев-град* продать и снова выкупить. За свои слова он попадает *во глубок погрёб*, а в Галич послан Добрыня Никитич, чтобы проверить правдивость заявлений Дюка. Былина подробно изображает роскошь, поразившую Добрыню в Галиче. Дюк выпущен из погреба.

Далее показана череда состязаний Дюка Степановича с первым киевским богачом и *щапом* (т. е. щеголем) Чурилой Пленковичем. Разумеется, Дюк его *перещапил*. [Гильф. — Т. 3. — С. 236–253].

Самой поэтичной можно назвать былину "Про Саловья Будимеровича" [К. Д. — С. 9–15]. В ней воспето сватовство заморского гостя Соловья Будимировича к племяннице князя Владимира Забаве Путятичне. Брак заключается по взаимной любви, поэтому былина пронизана торжественно-мажорной интонацией (ее не омрачило даже неудачное притязание на Забаву *голого щапа* Давыда Попова).

В духе свадебной поэзии былина фантастически идеализирует богатство жениха и ту обстановку, в которой он добился любви девушки. Соловей приплыл в Киев на тридцати кораблях:

Хорошо карабли изукрашены,
Один корабль полутче всех:
У того было сокола у ка́рабля
Вместо очей было вставлено
По дорогу каменю по яхонту;
Вместо бровей было прибивано
По черному соболю якутскому,
И якутскому ведь сибирскому;
Вместо уса было воткнуто
Два острыя ножика булатныя;
Вместо ушей было воткнуто
Два востра́ копья мурзамецкия,
И два горносталя повешены,
И два горносталя, два зимния.

У того было сокола у ка́рабля
Вместо гривы прибивано
Две лисицы бурнастыя;
Вместо хвоста повешено
На том было соколе-ко́рабле
Два медведя белыя заморския.
Нос, корма — по-туриному,
Бока взведены по-звериному.

На корабле сделан *муравлен чердак*, в чердаке — *беседа-дорог рыбей зуб*, подернутая *рытым бархотом*, а там сидел сам Соловей Будимирович.

Он поднес драгоценные подарки киевскому князю и его жене: меха, золото, серебро, белохрущатую камку с цареградскими узорами. Затем в зеленом саду Забавы Путятичны, *в вишенье, в орешенье* слуги Соловья возвели за ночь *три терема златове́рховаты*. Терема были изукрашены небесными светилами *и всей красотой поднебесной*.

Забава обходит терема и видит: в первом лежит *золота казна*; во втором матушка Соловья *с честными многоразумными вдовами* молитву творит; в третьем звучит музыка — там сидит сам Соловей и играет *в звончаты гусли*.

Тут оне и помолвили,
Целовалися оне, миловалися,
Золотыми перстнями поменялися.

Основанием для этой былины послужили браки русских княжон, выдаваемых за знатных иноземцев. Это повышало престиж и укрепляло международные связи древнерусского государства.

Таким образом, новеллистические былины киевского цикла, как и героические, отразили историческую реальность Древней Руси.

4.3. Новгородские былины

Новгородские былины не разрабатывали воинской тематики. Они выразили иное: купеческий идеал богатства и роскоши, дух смелых путешествий, предприимчивость, размашистую удаль, отвагу. В этих былинах возвеличен Новгород, их герои — купцы.

Чисто новгородским богатырем является Василий Буслаев. По В. И. Далю, "буслай" — "разгульный мот, гуляка, разбитной

малый"[1]. Таким и предстает герой. Ему посвящены две былины: "Про Василья Буслаева" (или "Василий Буслаев и новгородцы") и "Поездка Василия Буслаева".

Первая былина отразила внутреннюю жизнь независимого Новгорода в XIII–XIV вв. Предполагается, что в ней воспроизведена борьба новгородских политических партий.

Рожденный от пожилых и благочестивых родителей, рано оставшийся без отца, Василий легко овладел грамотой и прославился в церковном пении. Однако у него проявилось еще одно качество: необузданное буйство натуры. Вместе с пьяницами он начал допьяна напиваться и уродовать людей. Богатые посадские мужики пожаловались его матери — *матерой вдове Амелфе Тимофеевне*. Мать стала Василия *журить-бранить*, но ему это не понравилось. Буслаев набрал себе дружину из таких же молодцов, как и он. Далее изображается побоище, которое в праздник устроила в Новгороде перепившаяся дружина Буслаева. В этой обстановке Василий предложил ударить *о велик заклад*: если Новгород побьет его с дружиною, то он всякий год будет платить дани-выходы по три тысячи; если же он побьет — то мужики новгородские будут ему платить такую же дань. Договор был подписан, после чего Василий с дружиной *прибили... многих до смерте*. Богатые мужики новгородские кинулись с дорогими подарками к Амелфе Тимофеевне и стали ее просить унять Василия. С помощью девушки-чернавушки Васька был доставлен *на широкий двор*, посажен *в погребы глубокие* и крепко заперт. Между тем дружина продолжала начатый бой, но не могла устоять против целого города и стала слабеть. Тогда девушка-чернавушка взялась помогать дружине Василия — коромыслом *прибила уж много до смерте*. Затем она освободила Буслаева. Тот схватил ось тележную и побежал по широким новгородским улицам. По пути он натолкнулся на старца-пилигримища:

Стоит тут старец-пилигримишша,
На могучих плечах держит колокол,
А весом тот колокол во триста пуд...

Но и он не смог остановить Василия, который, войдя в задор, ударил старца и убил. Затем Буслаев присоединился к своей дружине: *Он дерется-бьется день до вечера*. Буслаев победил новгородцев. Посадские мужики *покорилися и помирилися*, принесли его матери дорогие подарки и обязались платить *на всякой год по три тысячи*. [К. Д. — С. 48–54]. Василий выиграл пари у Новгорода, как и Садко-купец в одной из былин.

[1] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. — Т. 1. — М., 1955. — С. 145.

Былина "Поездка Василия Буслаева" повествует о путешествии героя *в Ерусалим-град* с целью замолить грехи. Однако и здесь проявилась его неукротимость (*"А не верую я, Васюнька, ни в сон, ни в чох, А и верую в свой червленой вяз"*). На горе Сорочинской Василий кощунственно пнул прочь с дороги человеческий череп. В Иерусалиме, несмотря на предостережение *бабы залесной*, купался *во Ердане-реке* со всей своей дружиной. На обратном пути снова пнул человеческий череп, а также пренебрег надписью на некоем мистическом камне:

"А и кто-де у камня станет тешиться,
А и тешиться-забавлятися,
Вдоль скакать по каменю, —
Сломить будет буйну голову".

Василий прыгнул *вдоль по каменю* — и погиб. [К. Д. — С. 91–98]. Таким образом, он не смог выполнить благочестивых намерений, остался верен себе, умер грешником.

Иной тип героя представляет Садко. В. Г. Белинский писал о нем: "Это уже не богатырь, даже не силач и не удалец в смысле забияки и человека, который никому и ничему не дает спуску...; это и не боярин, не дворянин: нет, это сила, удаль и богатырство денежное, это аристократия богатства, приобретенного торговлею, — это купец, это апофеоза купеческого сословия. <...> Садко выражает собою бесконечную удаль; но эта сила и удаль основаны на бесконечных денежных средствах, приобретение которых возможно только в торговой общине"[1].

О Садко известны три сюжета: чудесное обретение богатства, спор с Новгородом и пребывание на дне у морского царя. Обычно два или все три сюжета исполнялись в контаминированном виде, как одна былина (например: "Садко" [Гильф. — Т. 1. — С. 640–657]).

Первый сюжет имеет две версии. По одной купец Садко пришел с Волги и передал от нее привет *славному озеру Ильменю*. Ильмень одарил Садко: превратил три погреба выловленной им рыбы в монеты. По другой версии, Садко — бедный гусляр. Его перестали звать на пиры. С горя он играет *во гусли яровчаты* на берегу Ильмень-озера. Из озера вышел *царь водяной* и в благо-

[1] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13-ти т. — М.; Л., 1953–1959. — Т. 5. — С. 417.

дарность за игру научил Садко, как разбогатеть: Садко должен ударить *о залог великии*, утверждая, что в Ильмень-озере есть рыба-золотые перья. Ильмень дал в сети три таких рыбины, и Садко сделался богатым купцом.

Второй сюжет также имеет две версии. Раззадорившись на пиру, Садко бьется с Новгородом об заклад, что на свою *несчетну золоту казну* может *повыкупить все товары новгородские*. По одной версии так и происходит: герой выкупает даже черепки от битых горшков. Согласно другой версии, в Новгород каждый день прибывают все новые товары: то московские, то заморские. Товаров *со всего да со бела́ свету́* не выкупить; как ни богат Садко, а Новгород богаче.

В третьем сюжете корабли Садко плывут по морю. Дует ветер, но корабли останавливаются. Садко догадывается, что морской царь требует дани. Царю не нужно ни *красного золота*, ни *чистого серебра*, ни *мелкого скатного жемчуга* — он требует *живой головы*. Трижды брошенный жребий убеждает, что выбор пал на Садко. Герой берет с собой *гуселки яровчаты* и, оказавшись на морском дне, потешает царя музыкой. От пляски морского царя *сколебалосе все сине море*, стали разбиваться корабли, начали тонуть люди. Утопающие вознесли мольбы Николе Можайскому — святому покровителю на водах. Он явился к Садко, научил изломать гусли, чтобы остановить пляску морского царя, а также подсказал, как Садко выбраться из синего моря. По некоторым вариантам спасенный Садко возводит соборную церковь в честь Николы.

В образе Садко трудно увидеть реальные исторические черты. Вместе с тем былина подчеркивает его удаль, что верно отражает колорит эпохи. Отважным купцам, преодолевающим водные просторы, покровительствовали божества рек и озер, симпатизировал фантастический морской царь.

Образ новгородского купца-корабельщика естественно вписывается в систему всего русского фольклора. На своих дорогих кораблях приплывает в Киев Соловей Будимирович. На Соколе-корабле плывут по синему морю Илья Муромец и Добрыня Никитич ("Илья Муромец на Соколе-корабле"). Сказка "Чудесные дети" (СУС 707) в ее самобытной восточнославянской версии также создала яркий образ *купцов-корабельщиков, торговых гостей*. Этот образ встречается и в других восточнославянских сказках[1].

Киевская Русь активно пользовалась водными торговыми путями. М. В. Левченко описал устройство судов древнерусского флота. "Ладьи досчатые", вмещавшие от 40 до 60 человек, изготавливали из долбленой колоды, обшивали досками (позже таким же способом строили свои суда запорожцы)[1]. Б. А. Рыбаков отметил, что в VIII–X вв. древнерусские флотилии насчитывали до двух тысяч судов[2].

[1] См.: Народные русские сказки А.Н.Афанасьева... — №№ 216, 217, 575.

В. Ф. Миллер отнес к новгородским — по ряду бытовых и географических признаков — былину "Вольга и Микула"[3]. Областная ориентация этого произведения сказалась в том, что новгородец Микула изображен более сильным, чем племянник киевского князя Вольга со своей дружиной.

Вольга отправился в пожалованные ему киевским князем три города за сбором дани. Выехав в поле, он услышал работу оратая: оратай понукивает, сошка поскрипывает, омешики по камешкам почиркивают. Но приблизиться к пахарю Вольге удалось только через два дня. Узнав, что в городах, куда он направляется, *живут мужики... разбойники*, князь пригласил оратая с собой. Тот согласился: выпряг кобылку, сел на нее и поехал. Однако вскоре он вспомнил, что оставил сошку в борозде — ее надо вытащить, отряхнуть от земельки и бросить за ракитов куст. Вольга трижды посылает дружинников убрать сошку, но ее не могут поднять ни пять, ни десять добрых молодцев, ни даже вся *дружинушка хоробрая*. Пахарь Микула вытаскивает сошку одной рукой. Противопоставление переходит и на коней: конь Вольги не может угнаться за кобылкой Микулы Селяниновича.

Образ Вольги испытал некоторое влияние образа мифического Волха: в зачине сообщается, что Вольга умеет оборачиваться *волком, птицей-соколом, щукой-рыбою*. [Гильф. — Т. 2. — С. 4–9]. Это давало основание возводить архаичную основу сюжета к конфликту между древним охотником и более цивилизованным земледельцем. Однако идея былины прежде всего состоит в том, что князю противопоставлен чудесный пахарь, наделенный могучей силой.

5. ПОЭТИКА БЫЛИН

Былины имеют особый художественный мир. Все, о чем в них поется, отличается от обычной жизни. Поэтический язык былин подчинен задаче изображения грандиозного и значитель-

[1] *Левченко М. В.* Очерки по истории русско-византийских отношений / Под ред. М. Н. Тихомирова. — М., 1956. — С. 143–146.

[2] *Рыбаков Б. А.* Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. ... — С. 320.

[3] *Миллер В. Ф.* К былинам о Вольге и Микуле // Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности. — Т. 1: Былины. — М., 1897. — С. 166–186.

ного. Певец-сказитель сливается душою с высотой небес, глубиной моря, раздольными просторами земли, соприкасается с таинственным миром "глубоких омутов днепровских":

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота акиян-море,
Широко раздолье по всей земли,
Глубоки омоты днепровския. [К. Д. — С. 9].

Поэтизация степной воли, молодецкой удали, всего облика богатыря и его коня переносила слушателей в воображаемый мир Древней Руси, величаво вознесенный над заурядной действительностью.

5.1. Композиция

Композиционную основу сюжетов многих былин составляет антитеза: герой резко противопоставлен своему противнику ("Илья Муромец и Калин-царь", "Добрыня Никитич и змей", "Алеша Попович и Тугарин"). Другим главным приемом изображения подвига героя и вообще эпических положений является, как и в сказках, утроение. В отличие от сказок, сюжеты былин могут разворачиваться не только вслед за действиями главного героя: сюжетная линия может последовательно переходить от одного персонажа к другому ("Илья Муромец в ссоре с князем Владимиром", "Василий Буслаев и новгородцы").

Былинные сюжеты строятся по обычному, универсальному принципу построения эпических произведений: они имеют зачин, завязку действия, его развитие, кульминацию и развязку.

В зачинах указывается, откуда выезжает богатырь, место действия; или рассказывается о рождении богатыря, об обретении им силы. Некоторые сказители начинали все былины своего репертуара не с запева, а прямо с зачина — например Т. Г. Рябинин.

Былину об Илье Муромце и Соловье-разбойнике он начал с описания выезда богатыря:

Из того ли-то из города из Муромля,
Из того села да с Карачирова,
Выезжал удаленькой дородний добрый молодец,
Он стоял заутрену во Муромли,
А й к обеденке поспеть хотел он в стольнёй Киев-град,
Да й подъехал он ко славному ко городу к Чернигову.
[Гильф. — Т. 2. — С. 10].

Зачин былины "Волх Всеславьевич", записанной в XVIII в., представляет собой соединение древних мифологических мотивов: необычное рождение героя от женщины и змея; приветствие его появления на свет живой и неживой природой; быстрый рост богатыря; его обучение грамоте и другой *премудрости* — оборотничеству; набор дружины. [К. Д. — С. 32–33].

В новгородских былинах зачины начинаются с упоминания Новгорода как места действия:

В славном великом Нове-граде
А и жил Буслай до девяноста лет... [К. Д. — С. 48].

В былине "Садко", записанной от А. Сорокина, зачин сообщает, что Садко — бедный *гусельщик*, который *спотешал* купцов и бояр *на честных пирах*. Далее — завязка: Садка не позвали *на почестен пир*, а также на второй и на третий... [Гильф. — Т. 1. — С. 640].

Завязка былинного сюжета часто происходит на княжеском пиру, где главный герой ведет себя не так, как все остальные гости, и этим обращает на себя внимание. Былины киевского цикла иногда начинались сразу с завязки — с описания пира:

Во стольном во городе во Киеве,
У ласкова князя у Владимира,
Заводился пир, право, почестен стол... [Азб. — С. 209];

У князя было у Владимира,
У киевскаго солнышка Сеславича
Было пированьицо почесное,
Чесно и хвально, больно радышно
На многи князья и бо́яря,
На сильных могучих бога́тырей.
[Киреевский. — Вып. 3. — С. 32].

В развязке былинного сюжета поверженный враг или вражеское войско заклинаются:

"Не дай Бог нам бывать ко Киеву,
Не дай Бог нам видать русских людей!
Неужто в Киеве все таковы:
Один человек всех татар прибил?"
("Калин-царь"). [К. Д. — С. 133];

Ах тут Салтан покаялся:
"Не подай, Боже, водиться с Ильей Муромцем,

Ни детям нашим, ни вну́чатам,
Ни внучатам, ни правну́чатам,
Ни правнучатам, ни пращу́рятам!"
("Илья Муромец на Соколе-корабле"). [Азб. — С. 30].

А й тот ли Батыга на уход пошол,
А й бежит-то Батыга запинается,
Запинается Батыга заклинается:
— Не дай Боже, не дай Бог, да не дай дитям моим,
Не дай дитям моим да моим внучатам
А во Киеви бывать да ведь Киева видать!
("Василий Игнатьевич"). [Гильф. — Т. 1. — С. 554].

Подобно сказкам, сюжеты былин имели свое художественное обрамление: запевы (в начале) и исходы (в конце). Это самостоятельные мелкие произведения, не связанные с основным содержанием былины.

Запевы имеются не во всех былинах. Иногда запевы получали развернутый вид. Например:

Высока ли высота поднебесная,
Глубока глубота акиян-море,
Широко раздолье по всей земли,
Глубоки омоты Непровския,
Чуден крест Леванидовской,
Долги плеса Чевылецкия,
Высокия горы Сорочинския,
Темны леса Брынския,
Черны грязи Смоленския,
А и быстрыя реки понизовския. [К. Д. — С. 201].

Вот другой пример развернутого запева. Былину "Добрыня и Алеша" сказитель В. Суханов начал так:

А еще шла подошла у нас повыка́тила́,
Еще славная матушка быстра Волга́-река́,
Ёна места шла ровно три тысящи вёрст,
А й широко а й далёко под Каза́нь под горо́д,
Ёна шире того дале под Вастракань.
Ёна устьё давала ровно семдесят вёрст,
А й во славное морюшко Каспи́цкоё.
Е широкой перевоз там под Невы́м под градо́м,
А й тёмныи лесушки Смоленьскии,

И там высоки были горы Сорочински,
Славны тихи плеса́ да Чере́вистый.

Дальше — переход к основному повествованию:

Теперь скажем про Добрынюшку мы сказочку,
А й теперь у нас Добрыни старина́ пойдет.

И только после этого — описание пира у князя Владимира. [Гильф. — Т. 3. — С. 118].

Пример короткого шутливого запева — в былине "Илья Муромец и Добрыня":

Старина, братцы, сказать, да старицька связать,
Старицька связать и да со старухою.
Ещо храбрые удалые Илья Муромец... и т. д.
[Астахова. — Т. 1. — С. 233].

О распространенности запева, в котором упоминались поднебесная высота, океанская глубина и раздольные земные просторы, можно судить по тому, что в пародийной былине "Агафонушка" на него также была создана пародия:

А и на Дону, Дону, в избе на дому
На крутых берегах, на печи на дровах,
Высока ли высота потолочная,
Глубока глубота подпольная,
А и широко раздолье — перед печью шесток,
Чистое поле — по подлавечью,
А и синее море — в лохани вода. [К. Д. — С. 141].

Исход имеет общий смысл окончания высказывания. Это — заключение, которое подводит итог, вносит элемент тишины и успокоения; или же веселая прибаутка-скоморошина. Типичны краткие исходы:

То старина, то и деянье. [К. Д. — С. 62, 106, 120, 129, 134, 142, 192];
Тем старина и кончилася. [К. Д. — С. 141].

Встречаются исходы в несколько стихотворных строк. Например, сказитель из Пудожского уезда былину "Василий Игнатьевич" закончил так:

Щилья-каменье в Северной стороны;
Самсон богатырь на Святых на горах;
Молодой Алеша в богомольной стороны;
Колокольные звоны в Новеграде,

Сладкие напитки в Петербурге городке,
Сладкие колачики Новоладожские,
Дешевы поцелуи Белозерские.
Дунай, Дунай, Дунай,
Вперед боле не знай! [Рыбн. — Т. 2. — С. 687].

В исходах можно встретить упоминание, что о богатыре *старину поют*: *Тут век про Илью старину поют* [Рыбн. — Т. 1. — С. 436]; *И век про Дуная старину поют* [Рыбн. — Т. 1. — С. 443]. Подобные выражения следует отличать от исходов типа: *Тут Соловью и славу поют; Тут Идолищу славу поют*. Ознакомление с основными публикациями былин убеждает в том, что выражение "славу поют" употреблялось только после гибели героя или его врага, т. е. было метафорическим упоминанием о песнях-"славах" на похоронных тризнах:

Тут Дунаюшку с Настасьюшкой славу́ поют,
Им славу поют да веки по веку. [Гильф. — Т. 2. — С. 109].

Г. Г. Рябинин былину "Илья Муромец и Идолище" закончил стихом: *Тут ему Идолищу славу поют*, — что соответствует данной традиции (Илья убил Идолище — *рассек* его *на полы* <надвое> *шляпкой земли греческой*). [Рыбн. — Т. 1. — С. 35].

Некоторые сказители все былины заканчивали одними и теми же словами, меняя только имя богатыря. Так, например, А. Е. Чуков былины "Илья и Идолище", "Добрыня и змей", "Добрыня в отъезде", "Алеша Попович и Тугарин", "Михайло Потык", "Дюк", "Ставер" и даже историческую песню "Грозный царь Иван Васильевич" закончил словами:

И тут век про <имя богатыря> *старину поют,*
Синему морю на тишину,
А вам, добрым людям, на послу́шанье.
[Рыбн. — Т. 1. — С. 147–218].

Запевы и исходы создавались скоморохами. Например, в сборнике Кирши Данилова, отражающем скомороший репертуар, встречается исход с явными следами профессионального сказительства:

Еще нам, веселым молодцам, на поте́шенье,
Сидючи в беседе смиренныя,
Испиваючи мед, зелена вина;
Где-ка пива пьем, тут и честь воздаем

Тому боярину великому
И хозяину своему ласкову. [К. Д. — С. 151].

Для былин, записанных от севернорусских крестьян, подобные исходы нехарактерны. В собраниях П. Н. Рыбникова, А. Ф. Гильфердинга, А. М. Астаховой они не встречаются ни разу. Условия исполнения былин в крестьянской среде не требовали развития стилистических формул внешней орнаментовки сюжета.

5.2. Общие места (loci communes)

Традиция эпического сказительства выработала формулы привычного изображения, которые принято называть иноязычным термином loci communes (лат. "общие места").

А. Ф. Гильфердинг писал: "Можно сказать, что в каждой былине есть две составные части: места *типические*, по большей части описательного содержания, либо заключающие в себе речи, влагаемые в уста героев, и места *переходные*, которые соединяют между собой типические места и в которых рассказывается ход действия. Первые из них сказитель знает наизусть и поет совершенно одинаково, сколько бы раз он ни повторял былину; переходные места, должно быть, не заучиваются наизусть, а в памяти хранится только общий остов, так что всякий раз, как сказитель поет былину, он ее тут же сочиняет, то прибавляя, то сокращая, то меняя порядок стихов и самые выражения"[1].

Общие места (loci communes) использовались сказителями при повторяющихся в разных сюжетах одних и тех же ситуациях: таких, как пир у князя Владимира, седлание коня, богатырская поездка на коне, расправа богатыря с врагами — и проч.

Так, устрашающий свист и крик врага, а также самих богатырей в разных былинах изображался одной и той же типической формулой.

В былине "Илья Муромец и Соловей-разбойник":

А то свищет Соловей да по-соло́вьему,
Он кричит, злодей-разбойник, по-звериному.

В былине "Бой Ильи Муромца с Подсокольником" Алеша Попович, завидев молодца в чистом поле,

А ревел-то Алешенька по-звериному,
Засвистел-то Алеша по-соловьиному,
Зашипел-то Алеша по-змеиному.

И Илья Муромец в той же былине, завидев молодца,

[1] *Гильфердинг А. Ф.* Олонецкая губерния и ее народные рапсоды... — С. 57.

Заревел-то стары казак по-звериному,
Засвистел-то стары казак по-соловьиному,
А зашипел-то стары казак по-змеиному.

В былине "Добрыня Никитич и Василий Казимирович":

И выходили молодцы на красно крыльцо,
Засвистали молодцы по-соловьиному,
Заревели молодцы по-звериному.

В былине "Юность Алеши Поповича" Ским-зверь:

Закричал же вор-собака по-звериному,
Засвистал же вор-собака по-змеиному.

[Азб. — С. соотв. 20, 36, 39, 94, 114].

Характерное для киевских былин описание пира в княжеской гридне и похвальбы на пиру переходило в былины новгородские.

В былине "Садко", записанной от А. П. Сорокина, пелось:

Потом Садке купец, богатый гость
Зазвал к себе на почестен пир
Тыих мужиков новогородскиих
И тыих настоятелей новогородскиих:
Фому Назарьева и Луку Зиновьева.
Все на пиру наедалися,
Все на пиру напивалися,
Похвальбамы все похвалялися.
Иный хвастает бессчетной золотой казной,
Другой хвастает силой-удачей молодецкою,
Который хвастает добрым конем,
Который хвастает славным отечеством,
Славным отечеством, молодым молодечеством,
Умный хвастает старым батюшком,
Безумный хвастает молодой женой.

[Рыбн. — Т. 2. — С. 246].

Исполнители былин выработали формулу течения времени, аналогичную сказочной *Долго ли, коротко ли, скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается*. Например, в былине "Добрыня Никитич и Алеша Попович":

Стали со́жидать Добрыню из чиста поля по три́ годы,
А й по три́ годы, еще и по́ три дни,
Сполнилось времени цело три́ годы,
Не бывал Добрыня из чиста́ поля.
Стали со́жидать Добрыню по друго́е три,
Тут как день за днём да будто дожь дожжит,
А неделя за неделей как трава растет,
Год тот за годо́м да как река бежит.
Прошло тому времени другое три,
Да как сполнилось времени да цело шесть годов,
Не бывал Добрыня из чиста поля.

И несколько дальше:

Опять день за днём да будто дожь дожжит,
А неделя за неделей как трава растет,
Год тот за годом да как река бежит.
А прошло тому времени двенадцать лет,
Не бывал Добрыня из чиста поля.

[Гильф. — Т. 2. — С. 475, 476].

5.3. Система повторений

Повествование в былине ведется неторопливо, величаво. В развертывании сюжета обязательно присутствуют разнообразные и многочисленные повторения, которые имеют как композиционное, так и стилистическое значение.

Замедленность действия, или ретардация (от лат. retardatio — "замедление, задержка"), достигается путем утроения эпизодов, повторения общих мест, речей героев (иногда с последовательным отрицанием сказанного). Так, в былине "Вольга и Микула" изображаются три попытки княжеской дружины *сошку с земельки повыдернути, Из омешиков земельки повытряхнути, Бросити сошку за ракитов куст*; в былине "Три поездки Ильи Муромца" показано испытание богатырем трех дорог.

Когда общие места начинали повторяться внутри одной былины, они включались в систему замедления действия.

Пример — былина "Бой Ильи Муромца с Подсокольником" [Григорьев. — № 308].

На бой с молодым богатырем Подсокольником последовательно выезжают Алеша Попович, Добрыня Никитич и Илья Муромец. И каждый раз сказитель почти дословно повторял общие места, меняя в них только имя богатыря.

Богатырь зовет коня и седлает его.

Как выходит Алешенька из бела шатра,
Засвистел он коня да из чиста́ поля́:

А бежит его конь, дак мать-земля дрожит.
Как крутешенько Алешенька седлал коня,
Он седлал де, уздал да коня доброго:
Он накладывал уздиченьку тесмяную,
Он накладывал седелышко черкасское;
Он двенадцать подпруг да шелку белого,
Еще белого шелку шемахинского;
Он тринадцату подпругу — через хребетну кость,
А не ради басы, дак ради крепости,
Еще ради окрепы да богатырское,
Еще ради поездки да молодецкое<...>

Алеша Попович не смог одолеть *супротивника*. Послали Добрынюшку Никитича:

А как выходит Добрынюшка из бела шатра,
Засвистел он коня да из чиста поля;
А бежит его конь, дак мать сыра земля дрожит.
Как крутешенько Добрынюшка седлал коня,
Он седлал-уздал себе коня доброго:
Он накладывал уздиченьку тесмяную;
Он накладывал седелышко черкасское;
А он вязал-де подпруги шелку белого,
Еще белого шелку шемахинского;
Он застегивал пряжечки серебряны,
Он серебряны пряжечки, позолочены:
Он двенадцать подпруг шелку белого,
А тринадцату подпругу — через хребетну кость;
"А нам не ради басы, ради крепости,
А еще ради окрепы да богатырское,
Еще ради поездки да молодецкое<...>"

Не одолел молодого неизвестного богатыря и *Добрынюшка Никитич млад*. Илья Муромец узнает, что неизвестный богатырь едет в Киев-град, хочет его в полон взять, князя Владимира *живком схватить*, а *княгинюшку Апраксию за себя взамуж взять*.

А загорело у стары казака ретиво́ сердцо́,
Закипела во старо́м кровь горючая,
Расходилися его да могучи́ плеча́.

А дальше, как и в двух предыдущих случаях:

Засвистел он коня да из чиста поля;
А бежит его конь, дак мать-земля дрожит.

Следует описание седлания коня — оно совпадает с описанием седлания коня Алешенькой Поповичем и Добрынюшкой Никитичем. Это типическое место можно назвать формулой седлания коня.

Описание богатырской поездки также приобрело устойчивый вид и воспроизводилось почти без изменений.

Об Алеше Поповиче:

Только видели, молодец на коня скочил;
А не видели поездки да богатырское;
Только видели, в поли курева́ стоит.

О Добрыне:

А как крутешенько Добрынюшка на коня вскочил;
А не видели поездки богатырское;
Только видели, во поле курева́ стоит,
Курева-де стоит, дак дым столбом валит.

Аналогично описана и поездка Ильи Муромца.

[Цит по: Азб. — С. 36–38].

Другой тип ретардации — повторение слов одного персонажа другим с последовательным отрицанием сказанного.

В записанной от Т. Г. Рябинина былине "Илья Муромец и Калин-царь" Калин-царь говорит:

— Ай же старыя казак да Илья Муромец!
Да садись-ко ты со мной а за единый стол,
Ешь-ко естувшку мою сахарнюю,
Да и пей-ко мои питьица медвяныи,
И одежь-ко ты мою одежу драгоценную,
И держи-тко мою золоту казну,
Золоту казну держи по надобью,
Не служи-тко ты князю Владымиру,
Да служи-тко ты собаке ца́рю Калину.

Илья отвечает, отвергая все предложения:

— А й не сяду я с тобой да за единый стол,
Не буду есть твоих естувшек сахарниих,
Не буду пить твоих питьиев медвяныих,
Не буду носить твоей одежи драгоценныи,
Не буду держать твоей бессчетной золотой казны,
Не буду служить тобе собаке царю Калину,
Еще буду служить я за веру за отечество,
А й буду стоять за стольний Киев град,
А буду стоять за церкви за Господнии,
А буду стоять за князя за Владымира
И со той Опраксой королевичной.

[Гильф. — Т. 2. — С. 31].

В поэтический стиль былины включались повторения слов, которые могли быть тавтологическими (*черным-черно, много-множество, крепко-накрепко, плотно-наплотно, скорым-скоро, чудным-чудно, дивным-дивно*) или синонимическими (*злодей-разбойник, путь-дорога, стерегли-берегли, драться-ратиться, дани-пошлины, краса-баса*).

Разнообразные повторы применял былинный стих, который вырабатывался веками.

Один из приемов соединения строк — повторение последних слов предыдущей строки в начале последующей (палилогия).

В былине "Алеша Попович и Еким Иванович" калика перехожая говорит Алеше Поповичу:

"Я ведь видел-то сегодня чудо чудное,
Чудо чудное сегодня, диво дивное <...>"

В былине "Добрыня Никитич и змей":

А летит ко Добрынюшке люта́ змея,
А лютая-то змея́ да печерская.

В былине "Михаил Данилович" нечестивый король

Владимира-князя хочет под меч склонить, —
Под меч склонить и голову́ срубить <...>

[Азб. — С. соотв. 127, 80, 152].

Нередко смежные строки былины повторяют одну и ту же синтаксическую конструкцию — такое явление называется синтаксическим параллелизмом. Например, в былине "Вольга и Микула" (сказитель Т. Г. Рябинин):

Уходили-то вси ры́бушки во глубо́ки моря́,
Улетали вси птички за о́болоки́,
Убегали вси звери за темны́ леса́.

[Гильф. — Т. 2. — С. 4].

В синтаксически параллельных строках могло появиться единоначатие (анафора).

В былине "Добрыня и Змей":

А й бере́т-то ведь Добрыня да свой тугой лук,
А й берет-то ведь Добрыня калены стрелы,
А й берет-то ведь Добрыня саблю вострую,
А й берет копьё да долгомерное,
А й берет-то он ведь палицу военную,
А й берет-то Добрыня слугу младого.

[Гильф. — Т. 1. — С. 540].

Созвучия однородных слов, напоминающие рифму, могли возникать на концах строк. В былинах появлялись аллитерации — повтор согласных и ассонансы — повтор гласных звуков.

5.4. Гипербола — основное средство создания образов

В народном эпосе широкая типизация персонажей не исключала элементов индивидуализации. А. Ф. Гильфердинг отметил: "...Облик каждой физиономии... везде сохраняет типические черты. Ни разу князь Владимир не выступит из роли благодушного, но не всегда справедливого правителя, который сам лично совершенно бессилен; ни разу Илья Муромец не изменит типу спокойной, уверенной в себе, скромной, чуждой всякой аффектации и хвастовства, но требующей себе уважения силы; везде Добрыня явится олицетворением вежливости и изящного благородства, Алеша Попович — нахальства и подлости, Чурила — франтовства и женолюбия, везде Михайло Потык будет разгульным, увлекающимся всякими страстями удальцом, Ставер — глупым мужем умнейшей и преданной женщины, Василий Игнатьевич — пьяницей, отрезвляющимся в минуту беды и который тогда становится героем, Дюк Степанович — хвастливым рыцарем, который пользуется преимуществами высшей цивилизации и т.д.; словом сказать, типичность лиц в нашем эпосе выработана до такой степени, что каждый из этих типов стал неизменным общенародным достоянием"[1].

Один из важных принципов эпической типизации — изображение множественного в обобщенном единичном (синекдоха). Былины переносили качество массы людей на одно лицо: изображали не всю древнерусскую дружину, а отдельных воинов-богатырей, побеждающих несметные полчища врагов.

Вражеская сила также могла изображаться в единичных фантастических образах (Тугарин Змеевич, Идолище). Иногда выделялся предводитель вражеского войска (Калин-царь).

Главный художественный прием народных эпических песен — гипербола. А. Ф. Гильфердинг и другие собиратели засвидетельствовали, что певцы воспринимали гиперболы не как поэтический вымысел, а как достоверное изображение реальных качеств в их максимальном проявлении.

С помощью гипербол рисовалось несметное вражеское войско, которое побеждает русский богатырь. В былине "Илья Муромец и Калин-царь", записанной от Т. Г. Рябинина:

[1] *Гильфердинг А. Ф.* Олонецкая губерния и ее народные рапсоды... — С. 50–51.

Выехал Илья да во чисто поле
И подъехал он ко войскам ко татарскиим
Посмотреть на войска на татарскии:
Нагнано-то силы много множество,
Как от покрику от человечьяго,
Как от ржанья лошадинаго
Унывает сердце человеческо.
Тут старыя казак да Илья Муромец
Он поехал по раздольицу чисту полю,
Не мог конца краю силушке наехати.
Он повыскочил на гору на высокую,
Посмотрел на все на три-четыре стороны,
Посмотрел на силушку татарскую,
Конца краю силы насмотреть не мог.
И повыскочил он на́ гору на другую,
Посмотрел на все на три-четыре стороны,
Конца краю силы насмотреть не мог.
[Гильф. — Т. 2. — С. 23–24].

В былине "Калин-царь", записанной в XVIII в.:

Сбиралося с ним <Калином-царем> силы на сто верст
Во все те четыре стороны.
Зачем мать сыра земля не погнется?
Зачем не расступится?
А от пару было от конинова
А и месяц, со(л)нцо померкнула,
Не видать луча света белова;
А от духу татарскова
Не можно крещеным нам живым быть. [К. Д. — С. 129].

Гиперболы применялись для развенчания врагов. Чудовищный облик врага передавали гиперболы, которые показывали его отвратительно безобразным. Они насмешливо изображали огромные размеры врага.

В былине "Илья Муромец и Идолище":

— Как есть у нас погано есть Идолищо
В долину две сажени печатных,
А в ширину сажень была печатная,
А головищо что ведь люто лохалищо,
А глазища что пивныи чашища,
А нос-от на роже он с локоть был.
[Гильф. — Т. 1. — С. 429].

Подобным образом был нарисован и Тугарин:

Вышина у собаки видь уж трёх сажон,
Ширина у собаки видь двух охват,
Промежу ему глаза да калена стрела,
Промежу ему ушей да пядь бумажная <...>
[Добр. Никитич и Ал. Попович. — С. 180].

Гиперболически и одновременно сатирически изображалось количество съедаемой врагом пищи. В былине "Алеша Попович":

Стали тут пить, есть, прохложатися,
А Тугарин Змеевич нечестно хлеба ест:
По целой ковриге за́ щеку ме́чит,
Те ковриги монастырския;
И нечестно Тугарин питья пьет:
По целой чаше охлестовает,
Котора чаша в полтретья ведра.
.....
Он взявши, Тугарин, лебедь белую,
Всю вдруг проглатил,
Еще тут же ковригу монастырскую.
[К. Д. — С. 102–103].

Русские богатыри на пиру у князя Владимира также выпивают *чарочку в полтора ведра*, и не одну. Но в данном случае гипербола передавала чувство восхищения героем:

Да сказал же тут Владимир стольно-киевский:
"Слуги верные, наливайте-тко-сь зелена вина,
А не малую чарочку — в полтора ведра;
Наливайте-тко-сь еще меду сладкого,
Наливайте-тко-сь еще пива пьяного,
А всего четыре ведра с половиною".
А принимает Алешенька одно́ю рукой
И отдает чело на все четыре стороны,
И выпивал Алешенька чары досуха;
А особенно поклонился старику Илье Муромцу.
[Азб. — С. 121].

Гиперболы усиливали общее место (locus communis), изображающее устрашающий крик врага. В былине "Илья и Соловей", записанной от Т. Г. Рябинина:

А то свищет Соловей да по-соло́вьему,
Ен крычит злодей разбойник по-звериному,

И от него ли-то от посвисту соловьяго,
И от него ли-то от покрику звериного,
То все травушки мура́вы уплетаются,
Все лазуревы цветочки отсыпаются.
Темны лесушки к земли вси приклоняются,
А что есть людей, то вси мертвы лежат.

В конце былины князь поднес Соловью чарочку зелена вина:

Выпил чарочку-ту Соловей одны́м духом,
Засвистал как Соловей тут по-соло́вьему,
Закрычал разбойник по-звериному,
Маковки на теремах покри́вились,
А око́ленки во теремах рассыпались
От него от посвисту соловьяго,
А что есть-то людюшок, так вси мертвы́ лежат;
А Владымир князь-от стольнё-киевской
Куньей шубонькой он укрывается.

[Гильф. — Т. 2. — С. 11; 17].

В былине "Иван Гостиной сын", записанной в XVIII в., устрашающий крик и гиперболическое изображение его невероятных последствий отнесены к чудесному коню Ивана. Иван, пировавший у князя Владимира, побился с ним за своего коня *о велик заклад: Не о сте рублях, не о тысячу — О своей буйной голове!* Чудесный конь *бурочко-косматочко, троелеточко* не подвел хозяина. Он привел в ужас не только соперничавших с ним жеребцов, но и весь княжеский двор, а также самого Владимира *со княгинею*:

Зрявкает бурко по-туриному,
Он шип пустил по-змеиному,
Три́ ста́ жеребцов испужалися,
С княженецкого двора разбежалися,
Сив жеребец две ноги изломил,
Кологрив жеребец тот и голову сломил,
Полонян Воронко в Золоту орду бежит,
Он, хвост подняв, сам всхрапывает.
А князи-та и бояра испужалися,
Все тут люди купецкия
Акарачь оне по́ двору наползалися.
А Владимер-князь со княгинею печален стал,
По подполью наползалися.
Кричит сам в окошечко косящетое:
"Той еси ты, Иван Гостиной сын,
Уведи ты уродья со двора долой <...>"

[К.Д. — С. 41–42].

В изображении русских богатырей гиперболы особенно значительны и многочисленны. Они идеализировали богатырей.

Гиперболы изображали тяжесть богатырского оружия.

У Ильи Муромца лук *в двенадцать пуд* [Азб. — С. 30], клюка *сорок пудов* [Азб. — С. 27], палица *три тысячи пуд* [К. Д. — С. 133]. У Добрыни Никитича *палица буёва — шестьдесят пудов* [Азб. — С. 102], Добрыня берет вяз *в девяносто пуд* [Азб. — С. 178]. Алеша Попович берет палицу булатную *в девяносто пуд* [Азб. — С. 178]; у Екима-парубка палица *в три тысячи пуд* [К.Д. — С. 57]; у калики перехожей *шепалыга подорожная... в тридцать пуд* [Азб. — С. 127]; у Василия Буслаева вяз *во двенадцать пуд* [К.Д. — С. 49].

Столь же весомо (в прямом и переносном смысле) все богатырское снаряжение.

У Михаила Казаринова в колчане *полтораста стрел* [К. Д. — С. 110]. У Святогора *шляпонька — сорок пуд* [Гильф. — Т. 2. — С. 307]; у Добрыни Никитича *шляпа — сорок пудов* [Азб. — С. 37]. Нательный крест у Самсона-богатыря *на вороте шести пудов* [Гильф. — Т. 2. — С. 33]; у Ильи Муромца — *полтора пуда* [Рыбн. — Т. 1. — С. 74].

Гиперболически подчеркивалась цена богатырского снаряжения.

У Михаила Казарина *кольчуги цена сорок тысячей, шелому цена — три тысячи*, куяку и панцырю цена *на сто тысячей*, цена луку — *три тысячи*, стрелы — *по пяти рублев*, коню — *цены-сметы нет* [К. Д. — С. 110]. Как видим, самое дорогое для богатыря — его конь.

Гиперболы, отлитые в поэтическую формулу, изображали необычайную скорость богатырской поездки на коне:

Только видели удала, как в стремена вступил,
А не видели поездки богатырские,
Только видели — в чистом поле курево́ стоит,
Курево стоит, да дым столбом вали́т. [Азб. — С. 115].

Столь же необычайны расстояния, которые с легкостью преодолевает богатырский конь.

О коне Ильи Муромца:

Его добрый конь да богатырский
С горы на гору стал перескакивать,

С холмы на́ холму стал перемахивать,
Мелки реченки, озерка промеж ног спущал.
[Гильф. — Т. 2. — С. 11].

О коне Михайлы Казаринова:

Он скачет, конь, с берегу на́ берег,
Котора река шириною пятнадцать верст. [К. Д. — С. 110].

Конь Настасьи королевичны:

По целой версты конь поскакивал,
По колен он в земелюшку угрязывал,
Он с земелюшки ножки выхватывал,
По сенной купны он земелики вывертывал,
За три вы́стрелы камешки откидывал.
[Гильф. — Т. 2. — С. 104].

Высшей степени гиперболы достигали в кульминации былинного сюжета — изображении боя. Здесь появлялась типическая формула (locus communis): богатырь хватает то, что подвернулось ему под руку (*шапку со буйной головы, палицу боевую, дубиночку* и даже *татарина*) и начинает этим *помахивать*.

Дак куды-де махнёт — туда улицы,
Да назадь отмахнёт — переулочки.
[Гильф. — Т. 3. — С. 162];

Где он ни пройдет, тут улица,
Где ни повернется, проулочек,
Где он ни станет, тут площадью.
[Киреевский. — Вып. 3. — С. 110].

В былине "Калин-царь", записанной в XVIII в., предводитель несметного вражеского войска велел татарам *сохватать Илью*. Приказание было исполнено: *Связали ему руки белыя Во крепки чембуры шелковыя*. Даже связанный, Илья добром предлагает Калину отойти *прочь с татарами от Киева*, или им не быть живыми.

И тут Калину за беду стало
И плюет Ильи во ясны очи:
"А русской люд всегды хвастлив,
Опутан весь, будто лысай бес,
Еще ли стоит передо мною, сам хвастает!"
И тут Ильи за беду стало,
За великую досаду показалося,
Что плюет Калин в ясны очи,

Скочил в полдрева стоячева,
Изарвал чембуры на могучих плечах.
Не допустят Илью до добра коня
И до ево-та до палицы тяжкия,
До медны литы в три тысячи.
Схватил Илья татарина за но́ги,
Которой ездил во Киев-град,
И зачал татарином помахивати,
Куда ли махнет — тут и улицы лежат,
Куды отвернет — с переулками,
А сам татарину приговаривает:
"А и крепок татарин — не ломится,
А жиловат собака — не изорвется!"
И только Илья слово выговорил,
Оторвется глава ево татарская,
Угодила та глава по силе вдоль,
И бьет их, ломит, вконец губит.
Достальныя татара на побег пошли,
В болотах, в реках притонули все,
Оставили свои возы и лагири.
Воротился Илья он ко Калину-царю,
Схватил он Калина во белы руки,
Сам Калину приговаривает:
"Вас-та, царей, не бьют—не казнят,
Не бьют—не казнят и не вешают!"
Согнет ево корчагою,
Воздымал выше буйны головы своей,
Ударил ево о горюч камень,
Росшиб он в крохи говенныя. [К. Д. — С. 132—133].

В отдельных случаях гиперболы подчеркивали необычайную продолжительность битвы. Так, в былине "Поединок Дуная Ивановича с Добрыней Никитичем", записанной А. Д. Григорьевым, богатыри бились *палочками буевыми, сабельками вострыми, копьями по семь сажен*, а дальше

Соскочили ребятушки со добрых коней
А схватилися плотным боем, рукопашкою.
А еще борются удаленьки добрые молодцы,
А еще борются ребятушки двои суточки,
А и борются ребятушки трои суточки;
По колен они в землю да утоптался,
Не которой один дру́га не пере́борет. [Азб. — С. 138].

В былинах с мирным содержанием появлялись свои гиперболы. Например, в былине "Дюк", записанной от П. А. Воинова, мать Дюка Степановича — *жена старо-матерна* — одета столь роскошно, что *не много шелку ведь, вся в золоте*. Она так была представлена Добрыне Никитичу:

"Да и ай ты, удалой доброй молодец!
Да ты в утри стань-ко ты ранёшенько,
А и стань в церквы нищею каликою.
Как перва́я толпа пройдё метельщиков,
Друга́ толпа пройдё лопатников,
Третья толпа пройдё подстельщиков,
Росстилают сукна багрецовые,
Идут как тутова три женщина,
Несут подзонтик-от подсолнечной,
Умей-ко ты тут с ней поздороваться".
[Гильф. — Т. 3. — С. 248].

В былине "Вольга", записанной от И. Касьянова, пахарь Микула Селянинович также имел необычайно прекрасный внешний вид: его кудри рассыпались как *скатный жемчуг*, глаза были *ясна сокола*, брови — *черна соболя*. Но особенно поразительна одежда Микулы Селяниновича, вовсе не предназначенная для пахоты:

У оратая сапожки зелен сафьян:
Вот шилом пяты, носы́ востры,
Вот под пяту пяту воробе́й пролети́т,
Около носа хоть яйцо прокати.
У оратая шляпа пуховая,
А кафтанчик у него черна бархата.

Столь же роскошна *сошка кленовая*: у нее *гужики шелковыи, омешики булатнии, присошечек серебряный, а рогачик — красна золота*. Прекрасна по своему виду и *кобылка соловая* — т. е. рыжая, с белым хвостом и белой гривой. За внешним великолепием пахаря, его сошки и кобылки скрыта их внутренняя мощь и сила, которая обнаруживается по мере развертывания сюжета. [Гильф. — Т. 2. — С. 537–542].

5.5. Тропы

Сказители воспринимали эпические песни в качестве достоверно исторических, и это влияло на их поэтический стиль.

В былинах отсутствуют метафоры как стилеобразующий прием — метафорические выражения возникали только в привычных оборотах речи (*Богатырская кровь раскипелася; Разгорелось его сердце богатырское*).

Важным художественно-изобразительным средством являлись эпитеты и сравнения[1].

Сравнения использовались при изображении богатыря, а также врага. Богатырь выезжает на своем коне *как ясен сокол*; *как бы белой кречет*. Конь под ним — *как бы лютой зверь*, а копье в его руках *как свеча горит*. [К. Д. — С. 110]. У Идолища *головищо что ведь люто лохалищо, А глазища что пивныи чашища* [Гильф. — Т. 1. — С. 429]. Сравнения подчеркивали конфликтную ситуацию:

Тугарин почернел, как осенняя ночь,
Алеша Попович стал как светел месяц. [К. Д. — С. 103].

Сравнения входят в состав loci communes: богатырь *бьет-то силу, как траву косит*; в формуле течения времени *Еще день за день ведь как и дождь дождит, А неделя за неделей как река бежит*.

Предметы, наполняющие поэтический мир русского эпоса, отличаются статичностью своих качеств. Это обусловило постоянство сопровождающих их кратких определений — эпитетов. В былине почти всегда поле — *чистое*, конь — *добрый*, море — *синее*, дуб — *сырой*, лебедь — *белая*, богатырь — *сильный, могучий*, вражья сила — *поганая, неверная*, палица — *булатная*, стрела — *каленая*, сабля — *вострая*, Русь — *святая*, Киев — *стольный*, палаты — *белокаменные*, пир — *почестен*, Владимир — *солнышко*, Соловей — *разбойник*, Калин-царь — *собака*... Эпитеты настолько крепко срослись с определяемыми словами, что, например, Калин-царь сам говорит Илье Муромцу: *"Да служи-тко ты собаке царю Калину"*.

Эпитеты бывают простыми и сложными. Простые эпитеты состоят из одного определения, сложные — из нескольких. В сложных эпитетах определения могут быть синонимическими, усиливающими выделяемое качество (*Сила могучая богатырская*) или характеризующими предмет с разных сторон (*Да на малых перелетных на серых утушек*). Иногда возникают разнообразные сочетания сложных и простых эпитетов, превращаясь в эпитеты развернутые. Например: *Тетивочка была шелковая, А белого шелку шемаханского*.

[1] См.: *Селиванов Ф. М.* Художественные сравнения русского песенного эпоса: Систематический указатель / Отв. ред. В.М.Гацак. — М., 1990.

По словам А. Н. Веселовского, за точностью эпитетов лежат "тысячелетия выработки и отбора"[1].

6. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ БЫЛИН С ДРУГИМИ ФОЛЬКЛОРНЫМИ ЖАНРАМИ [2]

Как песенный жанр былины взаимодействовали с другими эпическими песнями. Сюжет былины "Дунай" (с трагическим концом) сказитель Т. Иевлев закончил стихами, сходными с балладными.

Умерли Дунай и Настасья, превратились в реки. А далее:

Тут-то они в местечко стекалися,
Тут выростало два деревца кипарисных,
Два деревца вместе сплеталися,
Тут на листах было подписано:
"Таково дело случалосе,
Молодым людям на удивление,
А старым людям на утешеньицо".
[Рыбн. — Т. 1. — С. 391].

Былина "Садко" на Дону трансформировалась в духовный стих о кающемся грешнике. Стараясь спастись от гибели в морской пучине, Садко кается *в трех грехах великих: не почитал своево отца-матерю; с своей кумой родной жил; надругался над родом-племенем.* [Новгор. былины. — С. 230–231].

Испытывала былина и влияние лирических жанров. В подходящей сюжетной ситуации в ее текст могло быть введено причитание.

В былине "Михайла Казаринов" перед татарами-наездниками ходит красна девица,

Русская девица-полоняночка,
Молода Марфа Петровична,
Во слезах не может слово молвити,
Добре жалобна причитаючи:
"О злочастная моя буйна голова,
Горе-горькая моя русая коса!
А вечéр тебе матушка расчесовала,

[1] *Веселовский А. Н.* Собр. соч. — Т. 1: Поэтика. — СПб., 1913. — С. 67.

[2] Об упоминаемых здесь фольклорных жанрах и их поэтике см. в соответствующих главах.

Расчесала, матушка, заплетала,
Я сама, девица, знаю-ведаю:
Росплетать будет моя русая коса
Трем татарам-наездником". [К. Д. — С. 113].

С поэтикой лирических песен былину сближает часто в ней применяемый прием психологического параллелизма.

На этом художественном приеме построен зачин былины "Василий Буслаев молиться ездил":

Под славным великим Новым-городом,
По славному озеру по Ильменю
Плавает-поплавает сер селезень,
Как бы ярой гоголь поныривает,
А плавает-поплавает червлен корабль
Как бы молода Василья Буславьевича... [К. Д. — С. 91].

Особенно распространена форма многочленного отрицательного параллелизма. Например:

Да не бел кречетушко выпóрхивал,
Не бел горносталюшко проскакивал,
Не ясен соколик тут пролётывал,
Проезжал удалой доброй молодец,
Молодой боярской Дюк Степанович.
[Гильф. — Т. 3. — С. 236];

А не темные ли тéмени затéмнели,
А не черныя тут облаци попадали,
А летит ко Добрынюшки лютá змея...
[Гильф. — Т. 1. — С. 540].

Нередок в былинах композиционный прием ступенчатого сужения образов.

Приведем начало былины "Рахта Рагнозерский":

Как во той ли губерии во Олóнецкой,
А и во том уезде во Пúдожском,
В глухой деревне в Рагнóзере,
Во той ли семье у Прокина
Как родился удалый добрый молодец. [Азб. — С. 364].

В былине "Алеша Попович":

Князи кладут по сту рублев,
Бояра — по пятидесят,
Крестьяна — по пяти рублев. [К. Д. — С. 104].

Во многих былинах богатырь прежде, чем выстрелить из лука, заговаривает свою стрелу (обычно воспроизводится текст заговора). А в былине "Добрыня и Маринка", сверх того, подробно изображается колдовство:

А берёт-то ли Маринка булатний нож,
Она резала следочики Добрынюшкины,
Сама крепкий приговор да приговáривала:
— Как я режу эти следики Добрынюшкины,
Так бы резало Добрыни ретиво сердце
По мне ли по Маринке по Игнатьевной.
Она скоро затопляла печь кирпичную,
Как метала эти следики Добрынюшкины,
Сама крепкий приговор да приговаривала:
— Как горят-то эти следики Добрынюшкины,
Так горело бы Добрыни ретиво сердцё
По мне ли по Маринке по Игнатьевны.
Не мог-то бы Добрынюшка ни жúть, ни быть,
Ни дни бы не дневать, ни часу́ бы часовáть.
[Гильф. — Т. 3. — С. 398–399].

Можно отметить использование пословиц в былинах: *Здравствуй женимши, да не с кем спать!* [К. Д. — С. 15]; *Муж в лес по дрова, а жена замуж пошла!* [Рыбн. — Т. 1. — С. 68]; *Всякий молодец на веку женится, А не всякому женитьба удавается!* [Рыбн. — Т. 1. — С. 82; Рыбн. — Т. 2. — С. 410]; *Как ведь с у́тра солнышко не о́пекло, Под вечер со́лнышко не огреё. На приезде молодца ты не учоствовал, А теперь на поезде не учоствовать.* [Гильф. — Т. 3. — С. 253]; *Не хвались, Алёша Поповичев, От двора ли идучи, Похвались, Алёша Поповичев, Ко двору приезжаючи* [Гильф. — Т. 3. — С. 615]; *Да иной от беды дак откупается, А Чурило на беду и нарывается* [Гильф. — Т. 3. — С. 178–179]; *Всяк кладет заповедь, да не всяк исполняет.* (Эту пословицу сказитель проговорил, а не спел). [Астахова. — Т. 1. — С. 252].

Особенно значительна близость былин к волшебным сказкам богатырского содержания. По-видимому, они имели общий мифологический источник: богатырскую сказку-песню, генетически связанную с древнеславянскими мужскими обрядами посвящения (инициациями). Чудесный конь, которому так много внимания уделяют и былина, и волшебная сказка, безусловно связан с древнейшими обрядами и верованиями евразийцев.

"Ригведа" — книга гимнов древних ариев, восходящая к середине 2 тысячелетия до н. э. Она позволяет составить представление о том, что еще тогда конь служил символом нескольких богов и был наделен солнечной природой. Жертвоприношение коня совершалось в честь царей. В древнем гимне, посвященном восхвалению жертвенного коня, пели:

Его, подаренного Ямой, запряг Трита.
Индра впервые сел на него верхом.
Гандхарва схватил его поводья.
Из солнца вытесали вы коня, о боги[1].

В изображении коня былина иногда заимствовала сказочные формулы. У Тугарина:

У коня-та ведь из ноздрей да искры сыплются,
Еще и́з роту ведь у коня дак пламя пышет тут.
[Азб. — С. 128].

...Конь под ним как лютой зверь,
Из хайлиша пламень пышет,
Из ушей дым столбом стоит.
[Добр. Никитич и Ал. Попович. — С. 201].

В былине "Илья Муромец и Калин-царь", записанной от Т. Г. Рябинина, появился другой сказочный элемент, связанный с конем:

Его добрый конь да богатырский
Испровещился языком человеческим <...>

Конь предупреждает богатыря о том, что *у собаки царя Калина Сделаны-то трои ведь подкопы да глубокии Да во славноем раздольице чистóм поли.* [Гильф. — Т. 2. — С. 28].

Встречаются и другие сказочные вкрапления. Например, в былине о богатыре Потыке (запись XVIII в.) чудесная невеста предстает *белой лебедушкой*:

Она через перо была вся золота,
А головушка у ней увивана красным золотом
И скатным земчугом усажена. [К. Д. — С. 116].

[1] Ригведа: Мандалы I–IV / Изд. подгот. Т. Я. Елизаренкова (статья, примеч., словарь, перевод); Отв. ред. П. А. Гринцер. — М., 1989. — С. 199.

В период продуктивного функционирования былина могла усваивать целые сказочные сюжеты.

Еще В. Ф. Миллер обратил внимание на сказочный характер былины о Садко, побывавшем в подводном царстве. Миллер писал: "Связь морского царя с музыкой, совершенно отделяющая его от водяных, о музыкальных симпатиях которых ничего не известно, тесно сближает его с финским Ahti и служит — для нас по крайней мере — достаточным доказательством вторжения его в русскую былину из финских сказаний"[1]. Сюжет, известный в эстонском и финском фольклоре, перешел к новгородцам. Но поскольку у русских одной из самых популярных была собственная сказка о морском царе (СУС 313 A, B, C, "Чудесное бегство"), то заимствованная версия сюжета приняла форму былины.

В XIX — начале XX в. сюжеты былин сами становились достоянием сказки. Так, былина о Садко получила вторичное существование — уже в виде сказки.

Особенно сильно этот процесс затронул сюжеты богатырских былин. Как отметила А. М. Астахова, это происходило "то в результате разложения былины, разрушения ее классической стихотворной напевной формы, то под воздействием сказок, распространяемых в лубке и книжках для народа"[2].

Несколько лубочных изданий сюжетных сводов об Илье Муромце привели к значительному распространению устной сказки "Илья Муромец", в которой произошла контаминация былинных сюжетов "Исцеление Ильи", "Илья Муромец и Соловей-разбойник", "Три поездки Ильи Муромца", "Илья Муромец и Идолище поганое", "Святогор" и некоторых других. Сказка по-своему реализовала тенденцию эпоса сформировать сюжетный цикл вокруг образа главного героя. Однако вместе с тем сказка осуществила своего рода деисторизацию былинных сюжетов. Астахова писала: "Одной из характерных особенностей сказок об Илье Муромце является стирание в них специфической былинной историчности. Сравнительно немногие упоминают Киев как центр, вокруг которого развертывается оборонительная и освободительная деятельность героя, немногие говорят о князе Владимире, о нашествии татар, называют имена Батыя и Калина. В большинстве сказок всякое историческое приурочение исчезло"[3].

[1] *Миллер В. Ф.* К былинам о Садке // Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности. Былины. — I–XVI. — М., 1897. — С. 297.

[2] *Астахова А. М.* Народные сказки о богатырях русского эпоса. — М.: Л., 1962. — С. 66.

[3] Там же. — С. 24.

Переход былинных сюжетов в сказочную форму оказался столь заметным, что некоторые из них получили свои номера в Сравнительном указателе сказочных сюжетов (СУС): −650 C*, "Илья Муромец"; −650 D*, "Алеша Попович"; −650 E*, "Василий Буслаевич"; −650 F*, "Дунай Иванович и Добрыня Никитич"; −650 G*, "Дюк Степанович"; 677*, "Садко" и др.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Азб. — Былины / Подгот. текстов, вступ. ст. и примеч. С. Н. Азбелева. — Л., 1984.

Астахова — *Астахова А. М.* Былины Севера: В 2-х т. — М.; Л., 1938 (т. 1); 1951 (т. 2).

Гильф. — Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года: В 3-х т. — 4-е изд. — М.; Л., 1949–1951.

Григорьев — Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг.: В 3-х т. — М., 1904 (т. 1); Прага, 1939 (т. 2); СПб., 1910 (т. 3).

Добр. Никитич и Ал. Попович — Добрыня Никитич и Алеша Попович / Изд. подготовили Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. — М., 1974.

К. Д. — Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / 2-е доп. изд. подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. — М., 1977.

Киреевский — Песни, собранные П. В. Киреевским. Изданы Обществом любителей российской словесности. — Часть 1: Песни былевые. — М., 1861 (вып. 1–3); 1862 (вып. 4); 1863 (вып. 5).

Новгор. былины — Новгородские былины / Изд. подготовили Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. — М., 1978.

Рыбн. — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: В 3-х т. — 2-е изд. / Под ред. А. Е. Грузинского. — М., 1909–1910.

Соколов–Чичеров — Онежские былины / Подбор былин и научная ред. текстов Ю. М. Соколова; Подгот. текстов к печати, примеч. и словарь В. Чичерова. — М., 1948.

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Тексты.

Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / 2-е доп. изд. подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. — М., 1977. (1-е изд.: М., 1804; 2-е: М., 1818).

Песни, собранные П. В. Киреевским. Изданы Обществом любителей российской словесности. Часть 1: Песни былевые. — М., 1861 (вып. 1–3); 1862 (вып. 4); 1863 (вып. 5).

Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: В 3-х т. / Изд. подготовили А. П. Разумова, И. А. Разумова, Т.С.Курец. — Петрозаводск, 1989–1991. (1-е изд.: М., 1861–1867; 2-е: 1909–1910).

Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года: В 3-х т. — 4-е изд. / Подгот. текста и коммент. А. И. Никифорова и Г. С. Виноградова; Отв. ред. А. М. Астахова. — М.; Л., 1949–1951. (1-е изд.: СПб., 1873).

Беломорские былины, записанные А. Марковым. — М., 1901.

Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг.: В 3-х т. — М., 1904 (т. 1); Прага, 1939 (т. 2); СПб., 1910 (т. 3).

Печорские былины. Записал Н.Ончуков. — СПб., 1904.

Астахова А. М. Былины Севера: В 2-х т. — М.; Л., 1938 (т. 1); 1951 (т. 2).

Илья Муромец / Изд. подгот. П. Д. Ухов. — М.; Л., 1958.

Добрыня Никитич и Алеша Попович / Изд. подготовили Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. — М., 1974.

Новгородские былины / Изд. подготовили Ю. И. Смирнов и В. Г. Смолицкий. — М., 1978.

Русская народная поэзия. Эпическая поэзия: Сб. / Сост., подгот. текста, вступ. ст., предисл. к разделам, коммент. Б. Путилова. — Л., 1984.

Былины / Подгот. текстов, вступ. ст. и примеч. С. Н. Азбелева. — Л., 1984.

Былины / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. М. Селиванова. — М., 1988.

Исследования.

Гильфердинг А. Ф. Олонецкая губерния и ее народные рапсоды // Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года: В 3-х т. — Т. 1. — Л., 1949. — С. 29–84.

Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности. — Т. 3. Былины и исторические песни. — М.; Л., 1924.

Пропп В. Я. Русский героический эпос. — Изд. 2-е, испр. — М., 1958.

Аникин В. П. Русский богатырский эпос: Пособие для учителя. — М., 1964.

Астахова А. М. Былины: Итоги и проблемы изучения. — М.; Л., 1966.

Ухов П. Д. Атрибуция русских былин. — М., 1970.

Дмитриева С. И. Географическое распространение русских былин. — М., 1975.

Аникин В. П. Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин. — М., 1980.

Рыбаков Б. А. Былины // Рыбаков Б.А. Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. — М., 1982. — С. 142–172.

Азбелев С. Н. Историзм былин и специфика фольклора. — Л., 1982.

Чичеров В. И. Школы сказителей Заонежья. — М., 1982.

Аникин В. П. Былины: Метод выяснения исторической хронологии вариантов. — М., 1984.

Селиванов Ф. М. Русский эпос: Для пед. ин-тов. — М., 1988.

Гацак В. М. Устная эпическая традиция во времени: Историческое исследование поэтики. — М., 1989.

Астафьева Л. А. Сюжет и стиль русских былин. — М., 1993.

Фроянов И. Я., Юдин Ю. И. Русский былинный эпос: Учеб. пособие. — Курск, 1995.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Раскройте особенности отображения истории в былинах.
2. В чем своеобразие композиции былинных сюжетов?
3. Докажите, что гипербола — основное средство в создании образов героев русского эпоса.

ЗАДАНИЕ

Внимательно прочитайте тексты былин и подготовьте сообщение на одну из тем:
"Былины мифологического содержания",
"Круг былин об Илье Муромце",
"Былины о Добрыне Никитиче и Алеше Поповиче",
"Киевские былины новеллистического содержания",
"Новгородские былины".

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСЕН. ИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Исторические песни — это фольклорные эпические, лироэпические и лирические песни, содержание которых посвящено конкретным событиям и реальным лицам русской истории и выражает национальные интересы и идеалы народа. Они возникали по поводу важных явлений в истории народа — таких, которые производили глубокое впечатление на участников и со-

хранялись в памяти последующих поколений. В устной традиции исторические песни не имели специального обозначения и назывались просто "песнями" или, как былины, "старинами".

Известно более 600 сюжетов исторических песен. Период расцвета исторических песен — XVI, XVII и XVIII вв. В это время образовались их циклы вокруг исторических лиц или событий. В XVI и XVII вв. историческая песня существовала как крестьянская и казачья, а с XVIII в. также и как солдатская, которая постепенно сделалась основной.

В исторической поэзии большое место заняли военно-героическая тема и тема народных движений. Исторические песни повествуют о прошлом, но создавались они по свежим впечатлениям от подлинных фактов, известных также по письменным источникам. С течением времени, а иногда и изначально, в песнях возникала неточная трактовка событий, оценка исторических лиц и другие несоответствия.

Так, в песне "Авдотья Рязаночка" Рязань заменена Казанью. Песня о взятии Казани (Казань была взята в 1552 г.) кончается словами:

И в то время князь воцарился
И насел в Московское царство,
Что тогда-де Москва основалася,
И с тех пор великая слава.

Однако *Москва основалася* значительно раньше: в 1147 г.

В вариантах песни "Оборона Пскова от Стефана Батория" (1581—1582 гг.) среди защитников Пскова упоминаются М.В.Скопин-Шуйский (который родился в 1587 г., т. е. спустя 5 лет после обороны города), Б. П. Шереметев (родился в 1652 г., т. е. через 70 лет после обороны). Эти и некоторые другие исторические лица вошли в песню позднее. Кроме того, в осаде Пскова участвовало стотысячное войско Стефана Батория, а в песне названо сорок тысяч — эпическое число.

Количество примеров подобных неточностей в исторических песнях можно было бы умножить. Но и приведенных достаточно, чтобы убедиться в том, что упоминаемые в них конкретные лица, события, географические названия, время не всегда соответствуют действительности.

Особенности художественного историзма песен допускали вымысел. При этом песня воспроизводила главное — историческое время, что стало ее основным эстетическим фактором. В песнях прежде всего отображалось народное историческое сознание.

По сравнению с былинами историческим песням свойственна более строгая историческая точность. Их персонажи — конкретные, реально существовавшие деятели истории (Иван Грозный, Ермак, Разин, Петр I, Пугачев, Суворов, Кутузов), а рядом с ними — простой пушкарь, солдат или "народ". Для героев в целом нехарактерна фантастичность и гиперболизация, это обычные люди с их психологией и переживаниями.

Как и в былинах, в исторических песнях разрабатывались большие общенародные темы. Однако песни лаконичнее былин, их сюжет более динамичен, лишен развитых описаний, постоянных формул, системы ретардаций. Вместо развернутого повествования сюжет ограничивается одним эпизодом. В композиции исторических песен заметную роль играет монолог и диалог. Манера исполнения исторических песен также отличается от былинной: чаще всего их пели хором, причем каждая песня имела свою, особую мелодию. Стих исторических песен, как и былин, акцентный, но короче (обычно двухударный). С середины XVIII в. в городской и солдатской среде появились исторические песни с литературными признаками: с чередованием рифм и силлабо-тоническим стихосложением; а в XIX в. песни с историческим содержанием стали распеваться как походные, под шаг солдатского строя (чему соответствовали двусложный размер, рифмовка, четкое отделение строк друг от друга).

Распространялись исторические песни более всего в тех местах, где происходили описанные в них события: в центральной России, на Нижней Волге, у казаков Дона, на Русском Севере. Их начали записывать с XVII в. (записи для Р. Джемса) и записывали на протяжении последующих веков, однако впервые сюжеты исторических песен были выделены и систематизированы (вместе с былинами) в собрании П. В. Киреевского. В 1915 г. вышло в свет отдельное научное издание исторических песен, которое подготовил В. Ф. Миллер. С 1960 по 1973 г. было опубликовано наиболее полное многотомное академическое издание, снабженное нотными приложениями и подробным научным аппаратом[1].

Сборники свидетельствуют о том, что исторические песни — значительное явление в русском фольклоре. Тем не менее исследователи не пришли к единому мнению относительно времени их происхождения, а также об их жанровой природе. Ф. И. Буслаев, А. Н. Веселовский, В. Ф. Миллер и современный ученый С. Н. Азбелев рассматривали исторические песни как явление, существовавшее ранее XIII в. и сделавшееся источником героического эпоса.

[1] См. в списке литературы к теме.

Если разделять их точку зрения, то следует признать, что и в XX в. исторические песни не прекратили своего существования. Действительно, почему песни о русско-японской войне, о гражданской и Великой Отечественной войнах не являются историческими? Ведь они, как и песни предшествующих веков, создавались по горячим следам событий самими их участниками или очевидцами и были посвящены большим общенародным темам.

Иное, более распространенное мнение сводится к тому, что исторические песни — явление, зародившееся после золотоордынского нашествия, а в XIX в. уже угасшее. Они — новый этап в осмыслении народом своей истории, принципиально отличный от осмысления, отраженного былинами (Ю. М. Соколов, Б. Н. Путилов, В. И. Игнатов и др.).

Повод для разных точек зрения подают сами исторические песни, которые по своим поэтическим формам столь различны, что не соответствуют обычным представлениям о фольклорном жанре. Одни ученые считают, что исторические песни — это единый жанр, имеющий несколько стилевых разновидностей. Другие убеждены в том, что они — многожанровое явление (исторические песни рассказывают о событиях то в форме баллады, то в форме лирической песни или причитания).

И тем не менее исторические песни занимают в фольклоре вполне самостоятельное место. Главное, а иногда и единственное, что их объединяет — это их конкретное историческое содержание. Б. Н. Путилов писал: "Для этих песен историческое содержание — не просто тема, но определяющий идейно-эстетический принцип. Вне этого содержания такие песни просто не могут существовать. В них историчны сюжеты, герои, историчны конфликты и способы их разрешения"[1].

2. ОСНОВНЫЕ ЦИКЛЫ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСЕН

В своей совокупности исторические песни отражают историю в ее движении — так, как это осознавал народ. В сюжетах песен мы сталкиваемся с результатами отбора событий, а также с разными аспектами их освещения.

[1] *Путилов Б. Н.* Русская историческая песня // Народные исторические песни / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. Н. Путилова. — М.; Л., 1962. — С. 7.

2.1. Ранние исторические песни

Наиболее ранние из известных нам исторических песен отразили события середины XIII в., когда отдельные русские княжества пытались остановить полчища Батыя.

В песне "Авдотья Рязаночка" рассказывается о трагедии 1237 г.: старая Рязань была стерта завоевателями с лица земли, а ее жители убиты или угнаны в рабство. В песне настойчиво повторяется общее место — изображение этого бедствия:

Да й разорил Казань город подлесные[1],
Разорил Казань-де город на́-пусто.
Он в Казани князей бояр всех вырубил,
Да и княгинь боярынь —
Тех живых в полон побрал.
Полонил он народу многи тысячи.
Он повёл-де в свою землю турецкую <...>

Героиня песни — горожанка Авдотья — проявила мужество, терпение и мудрость. Согласно песне, она вывела из плена весь свой народ и *построила Казань город наново* (современная Рязань построена на другом месте).

Сюжет этой песни, а возможно, и образ Авдотьи — вымышленные. Художественный вымысел опирался на поэтические формы былины и ранней (мифологической) сказки. С этими жанрами связаны стилистические клише (общие места): гиперболическое изображение врага (*Напускал реки, озёра глубокие; Напустил зверьёв лютых*), сам сюжет о путешествии в иное царство (*в землю турецкую*) и те препятствия, которые оказались на пути Авдотьи, мотив разгадывания трудной загадки. В песне есть балладный элемент: "загадка" короля Бахмета прошла через сердце Авдотьи, всколыхнув ее чувства к мужу, свекру, свекрови, сыну, снохе, дочери, зятю и *милому братцу*. Следовательно, на первый план была выдвинута частная человеческая жизнь, а национальная трагедия показана через трагедию одной семьи.

Бытовое преломление исторической коллизии произошло и в песнях балладного типа о девушках-полонянках. Сюжетный мотив набега врага с целью увоза девушки восходит к глубокой древности, к тем архаичным брачным обычаям, когда женщина являлась главной добычей чужеземного похитителя. Связав этот мотив с золотоордынским нашествием, фольклор типизировал многие жизненные ситуации того времени.

[1] Как отмечалось выше, название города заменено на "Казань".

В песне "Татарский полон" пожилая женщина, захваченная татарами и отданная одному из них в рабство, оказывается матерью его русской жены, бабушкой его сына. Песня проникнута ярким гуманистическим пафосом: татарин-зять, узнав, что рабыня — его теща, относится к ней с должным почтением. В такой трактовке общечеловеческие идеалы оказались выше героико-патриотических. Однако в других сюжетах той же группы девушка бежит из татарского плена или даже убивает себя, чтобы не достаться врагу.

Эпичность повествования характерна для песни "Щелкан Дудентьевич", в основе которой лежит реальный факт: восстание в 1327 г. угнетенных жителей Твери против ханского управителя Шевкала (сына Дюдени). Содержание песни выразило глубокую ненависть народа к завоевателям, что проявилось прежде всего в обобщенном образе Щелкана. В его обрисовке были использованы разные художественные средства. Например, при изображении Щелкана как сборщика дани был применен прием ступенчатого сужения образов[1], что помогло убедительно показать трагическое, подневольное положение народа:

С князей брал по сту рублёв,
С бояр по пятидесят,
С крестьян по пяти рублёв;
У которова денег нет,
У тово дитя возьмёт;
У которова дитя нет,
У того жену возьмёт;
У котораго жены-та нет,
Тово самово головой возьмёт.

Был использован прием гиперболы. Так, чтобы заслужить расположение к себе хана Азвяка, Щелкан выполнил его изуверское требование: заколол собственного сына, нацедил чашу его крови и выпил ее. За это он и был сделан ханским управителем в Твери, жителей которой измучил своими бесчинствами. Однако, согласно песне, его самого постиг ужасный конец. К Щелкану от имени горожан явились с подарками для мирных переговоров некие братья Борисовичи. Подарки он принял, но повел себя так, что глубоко оскорбил просителей. Вновь используя гиперболу, песня изобразила смерть Щелкана: один брат ухватил его за волосы, а другой за ноги — *И тут ево разорвали.* При

[1] О нем см. в главе "Лирические внеобрядовые песни".

этом Борисовичи остались безнаказанными (*Ни на ком не сыскалося*), хотя в реальной истории восстание в Твери было жестоко подавлено.

Ранние исторические песни — это произведения о времени, когда Русь находилась под гнетом золотоордынского ига. Песни стали концентрированным выражением этого трагического периода в народной судьбе.

2.2. Исторические песни XVI в.

В XVI в. появились классические образцы исторических песен. **Цикл песен об Иване Грозном** разрабатывал тему борьбы с внешними и внутренними врагами за укрепление и объединение русской земли вокруг Москвы. Песни использовали старые эпические традиции: организация их сюжетов, приемы повествования, стилистика во многом были заимствованы из былин.

Так, например, "Песня о Кострюке" в некоторых вариантах имела характерный конец. Побежденный Кострюк говорит царю:

"Спасибо те, зятюшко,
Царь Иван Васильевич,
На твоёй каменно́й Москве!
Не дай Бог мне больше бывать
Во твоёй каменно́й Москве,
А не то бы мне, да и детям моим!"[1]

Это окончание перекликается с окончанием некоторых былин Киевского цикла:

Закажу я детям и внучатам
Ездить ко городу ко Киеву.

Оно также почти дословно воспроизведено в песне "Оборона Пскова от Стефана Батория":

<...>Насилу король сам-третей убежал.
Бегучи́ он, собака, заклинается:
"Не дай, Боже, мне во Руси бывать,
Ни детям моим и ни вну́чатам,
И ни вну́чатам, и ни пра́внучатам"[2].

Некоторые сказители былин почти полностью переносили описание пира из былин в историческую песню об Иване Грозном и сыне и т. д.

[1] Народные исторические песни / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. Н. Путилова. — М.; Л., 1962. — С. 88–89.

[2] Народные исторические песни... — С. 104.

Вместе с тем песенный образ Ивана Грозного, в отличие от героев былины, психологически сложен и противоречив. Осмысляя сущность царской власти, народ изобразил Грозного устроителем государства, мудрым правителем. Но, как это было на самом деле, царь вспыльчив, гневлив и в гневе безрассудно жесток. Ему противопоставляется какой-либо разумный человек, отважно усмиряющий гнев царя и предотвращающий его непоправимый поступок.

Песня "Взятье Казанского царства" довольно близко к действительности излагает события 1552 г. Народ верно осознал и отобразил общий политический и государственный смысл покорения Казани: эта крупная победа русского народа над татарами положила конец их господству. Поход организовал царь. Осадив Казань, русские сделали подкоп под городскую стену и заложили бочки с порохом. В предполагаемое время взрыва не последовало, и Грозный *воспалился,* заподозрил измену *и зачал канонёров тут казнити.* Но из их среды выступил молодой канонер, который разъяснил царю, почему задерживается взрыв крепостной стены: свеча, оставленная на пороховых бочках под землей, еще не догорела (*Что на ветре свеча горит скорее, А в земле-та свеча идет тишее*). Действительно, вскоре прогремел взрыв, который *поднял высокую гору* и *разбросал белокаменны палаты.* Следует заметить, что документы ничего не говорят о столкновении Грозного и пушкаря — возможно, это народный вымысел.

Борьба с изменой стала основной темой песни о гневе Грозного на сына (см. "Грозный царь Иван Васильевич"). Как известно, в 1581 г. царь в припадке гнева убил своего старшего сына Ивана. В песне гнев царя обрушивается на младшего сына, Федора, обвиненного его братом Иваном в измене.

Это произведение раскрывает драматическую эпоху правления Ивана IV. Говорится о его расправах с населением целых городов (тех, где он *повывел измену*), изображаются жестокие дела опричнины, жуткие картины массового преследования людей. Обвиняя своего младшего брата, царевич Иван говорит:

Ай прегрозный сударь царь Иван Васильевич,
Ай родитель наш же батюшко!
Ты-то ехал уличкой, —
Иных бил казнил да иных вешал ли,
Достальни́их по тюрьмам садил.
Я-то ехал уличкой, —
Иных бил казнил да иных вешал ли,
Достальни́их по тюрьмам садил.

А серёдочкой да ехал Федор да Иванович,
Бил казнил да иных вешал ли,
Достальни́их по тюрьмам садил,
Наперед же он указы да поро́ссылал,
Чтобы малыи да порозбегались,
Чтобы старыи да ростулялиси...

Через песню лейтмотивом проходит психологическая портретная зарисовка царя:

Мутно е́го око помутилоси,
Его царско сердце разгорелоси.

Царь приказывает казнить Федора, и палач Малюта Скуратов торопится исполнить приговор. Однако царевича спасает брат его матери (первой жены Ивана Грозного Анастасии Романовны) *старый Микитушка Романович.* На следующий день царь, думая, что сына уже нет в живых, глубоко страдает. В этой сцене перед нами не государственный деятель, а раскаявшийся отец:

Тяжелешенько тут царь да поросплакался:
— По ворах да по разбойничках
Е <есть>заступнички да заборонщички.
По моём рожоноём по дитятки
Не было нунь да заступушки,
Ни заступушки, ни заборонушки!

Но он узнает о спасении царевича. Благодарный царь-отец дарит Никите Романовичу по его просьбе вотчину, в которой мог бы укрыться и получить прощение всякий оступившийся человек.

По поводу женитьбы Грозного на черкесской княжне Марии Темрюковне была сложена пародийная "Песня о Кострюке". Кострюк, шурин царя, изображен гиперболически, в былинном стиле. Он хвастает своей силой, требует *поединщика.* Но на самом деле он — мнимый богатырь. Московские борцы не только побеждают Кострюка, но и, сняв с него платье, выставляют на посмешище. Песня сложена в стиле веселой скоморошины. Ее сюжет скорее всего вымышлен, так как исторических подтверждений о борьбе царского шурина с русскими кулачными бойцами нет.

Известен ряд других разнообразных по тематике исторических песен об Иване Грозном и о его времени: "Набег крымского хана", "Иван Грозный под Серпуховом", "Оборона Пскова от

Стефана Батория", "Иван Грозный и добрый молодец", "Терские казаки и Иван Грозный".

Цикл песен о Ермаке — второй большой цикл исторических песен XVI в.

Ермак Тимофеевич — донской казачий атаман — заслужил гнев Грозного. Спасаясь, он идет на Урал. Сначала Ермак охранял владения заводчиков Строгановых от нападений сибирского хана Кучума, затем начал поход в глубь Сибири. В 1582 г. Ермак разбил главные силы Кучума на берегу Иртыша.

"Песня о Ермаке" изображает трудный и долгий путь его отряда по неизвестным рекам, жестокую борьбу с ордой Кучума, смелость и находчивость русских людей. В другой песне — "Ермак Тимофеевич и Иван Грозный" — Ермак явился к царю с повинной. Однако царские *князья-бояры, думчие сенаторушки* уговаривают Грозного казнить Ермака. Царь их не послушал:

Во всех винах прощал его
И только Казань да Астрахань взять велел.

Ермак — подлинно народный герой, его образ глубоко вошел в фольклор. Нарушая хронологические рамки, более поздние исторические песни приписывают Ермаку походы на Казань и Астрахань, превращают его в современника и соучастника действий Разина и Пугачева.

Итак, главная идея исторических песен XVI в. — объединение, укрепление и расширение Московской Руси.

2.3. Исторические песни XVII в.

В XVII в. были сложены песенные циклы об эпохе Смуты и о Степане Разине.

Цикл песен о "Смутном времени" отразил острую социальную и национальную борьбу конца XVI — начала XVII в.

После смерти Ивана Грозного (1584 г.) его малолетний сын царевич Димитрий (род. в 1582 г.) вместе с матерью Марией Нагой и ее родственниками был выслан боярским советом из Москвы в Углич. В 1591 г. царевич погиб в Угличе. После смерти царя Федора Ивановича в 1598 г. царем стал Борис Годунов. Народная песня так отозвалась на это событие:

Ох, было у нас, братцы, в старые годы...
<...>Как преставился-то наш православный царь
Фёдор Иванович,
Так досталась-то Россеюшка злодейским рукам,

Злодейским рукам, боярам-господам.
Появилась-то из бояр одна буйна голова,
Одна буйна голова, Борис Годунов сын,
Уж и этот Годунов всех бояр-народ надул.
Уж и вздумал полоумный Россеюшкой управлять,
Завладел всею Русью, стал царствовать в Москве.
Уж и достал он царство смертию царя,
Смертию царя славного, святого Дмитрия царевича[1].

В 1605 г. Борис Годунов скончался. Летом того же года в Москву вступил Лжедмитрий I (Гришка Отрепьев). Фольклор сохранил два плача дочери царя Бориса Ксении Годуновой, которую самозванец постриг в монастырь: ее везли через всю Москву, и она причитала (см. "Плач Ксении Годуновой"). То, что Ксения — дочь ненавистного народу царя, не имело значения для идеи произведения; важным оказалось лишь то, что она жестоко и несправедливо обижена. Сочувствие горестной судьбе царевны одновременно было осуждением самозванца.

Образы Григория Отрепьева и его жены-иноземки Марины Мнишек в песнях всегда пародийные, карикатурные. В песне "Гришка Расстрига" (см. в Хрестоматии) оба они осуждаются за надругательство над русскими обычаями. Марина Мнишек называется *злой еретницей-безбожницей.* В 1606 г. самозванец был убит, Марина Мнишек бежала. В песне говорится, что она *Сорокою обвернулася И из полат вон она вылетела.*

Исторические песни этого периода положительно рисуют тех, кто выступал против чужеземных захватчиков. Таким был Михаил Васильевич Скопин-Шуйский — князь, талантливый полководец и дипломат, одержавший победу над поляками в 1610 г. Польские интервенты приобрели в исторической песне черты эпических врагов. Всенародное признание, торжественная встреча Скопина-Шуйского в Москве вызвали зависть и ненависть у князей и бояр. По свидетельству современников, в апреле 1610 г. на крестинах у князя И. М. Воротынского он внезапно заболел и в течение ночи скончался. Предполагается, что князь был отравлен дочерью Малюты Скуратова. Это событие так потрясло москвичей, что стало основанием для нескольких песен (см. песню "Михаил Скопин-Шуйский"). В Архангельской губ. одна из них была переработана в былину (записи в начале XX в. А. В. Маркова и Н. Е. Ончукова). Песни оплакивали смерть Скопина как тяжелую потерю для государства.

[1] Песни, собранные П. В. Киреевским. — Часть 2: Песни былевые, исторические. — Вып. VII. — М., 1868. — С. 2–3.

Цикл песен о Степане Разине — один из самых крупных. Эти песни были широко распространены в фольклоре — гораздо шире тех мест, где развертывалось движение 1667–1671 гг. Они жили в народной памяти в течение нескольких веков. Многие, утратив свою приуроченность к имени Разина, вошли в обширный круг разбойничьих песен.

Песни разинского цикла разнообразны по содержанию. Они проводят по всем этапам движения: разбойное плавание Разина с казаками по Каспийскому (*Хвалынскому*) морю; крестьянская война; песни о подавлении восстания и о казни Степана Разина; песни разинцев, скрывавшихся после разгрома в лесах. Вместе с тем почти все они по жанровому типу лирические, бессюжетные. Только две песни можно назвать лироэпическими: "'Сынок' Разина в Астрахани" и "Убит астраханский воевода (губернатор)".

В песне о "*сынке*" присутствует балагурный, анекдотический элемент. Ее герой — *разудалый молодец*, который, никому не кланяясь, гордо разгуливает по городу, пирует *во царевом кабаке*. "*Сынок*" — посланец Разина, появившийся в Астрахани для того, чтобы сообщить губернатору о предстоящем приезде самого атамана:

"Со реки, реки Камышки Сеньки Разина я сын.
Мой батюшка хотел во гости побывать,
Хотел во гости побывать, ты умей его принять,
Ты умей его принять, умей потчевати.
Если умеешь ты принять, кунью шубу подарю,
А не умеешь ты принять, во острог я посажу"[1].

Разгневанный губернатор сажает его самого *в белу каменну тюрьму*, однако Разин с разбойниками уже спешит на выручку.

Наиболее глубоко социальная тема раскрыта в песне об убийстве астраханского губернатора (см. в Хрестоматии). В развернутой экспозиции красочно изображены речные просторы, *красны-круты берега, луга зелёные...* По реке выплывают *стружечки есаульские*, на которых сидят разбойники — *всё бурлаки, всё молодчики заволжские*. Песня идеализирует их внешний вид:

Хорошо все удальцы были наряжены:
На них шапочки собольи, верхи бархатны;
На камке у них кафтаны однорядочны;
Канаватные бешметы в нитку строчены;
Галуном рубашки шёлковы обложены;

[1] Народные исторические песни... — С. 182.

Сапоги на всех на молодцах сафьяновы;
Они вёслами гребли да пели песенки.

Цель бурлаков — подкараулить судно, на котором плывет астраханский губернатор. Вот вдали *забелелися флаги губернаторски*. Видя неминуемую гибель, губернатор пытается откупиться от разбойников *золотой казной, цветным платьем, заморскими диковинками* — но не этого хотят *удалы люди вольные*. Они устраивают над губернатором расправу: срубают с него *буйну голову* и бросают ее *в Волгу-матушку*. Губернатор заслужил наказание, что разъясняется самой песней:

"Ты добре ведь, губернатор, к нам строгонек был,
Ты ведь бил нас, ты губил нас, в ссылку ссылывал,
На воротах жён, детей наших расстреливал!"

Песни разинского цикла создавались преимущественно в казачьей среде и во многом выразили присущие казачьему творчеству идеалы борьбы и свободы. Они глубоко поэтичны. Степан Разин изображается в них средствами народной лирики: это не индивидуализированный, а обобщенный герой, воплощающий традиционные представления о мужской силе и красоте. В песнях много образов из мира природы, что подчеркивает их общую поэтическую атмосферу и эмоциональную напряженность. Особенно это проявляется в песнях о разгроме восстания, наполненных лирическими повторами и обращениями к природе:

Ах, туманы вы мои, туманушки,
Вы туманы мои непроглядные,
Как печаль-тоска ненавистные! <...>

Ты возмой, возмой, туча грозная,
Ты пролей, пролей част-крупен дождик,
Ты размой, размой земляну тюрьму <...>

Образ помутившегося *тихого Дона — Со вершины до черна моря, До черна моря Азовскова* — передает печаль казачьего круга, потерявшего своего атамана:

Поимали добра молодца,
Завязали руки белыя,
Повезли во каменну Москву
И на славной Красной площади
Отрубили буйну голову.

Разинский фольклор, обладающий большими художественными достоинствами, привлек внимание многих поэтов. В XIX в. появились народные песни о Степане Разине литературного происхождения: "Из-за острова на стрежень..." Д. Н. Садовникова, "Утес Стеньки Разина" А. А. Навроцкого и др.

2.4. Исторические песни XVIII в.

Начиная с XVIII в. исторические песни создавались в основном в солдатской и казачьей среде.

Цикл песен о Петровском времени рассказывает о разнообразных событиях этого периода. На первый план выступают песни, связанные с войнами и военными победами русской армии. Были сложены песни о взятии крепости Азова, городов Орешка (Шлиссельбурга), Риги, Выборга и проч. В них выражалось чувство гордости за успехи, достигнутые Российской державой, прославлялось мужество русских воинов. В песнях этого периода появились новые образы — простые солдаты, непосредственные участники сражений. В песне "Под славным городом Орешком" Петр I советуется о предстоящих военных действиях со своими генералами — они уговаривают царя *от города отступити*. Тогда Петр I обращается к солдатам:

"Ах вы гой еси, мои детушки солдаты!
Вы придумайте мне думушку, пригадайте —
Еще брать ли нам иль нет Орех-город?"
Что не ярые пчёлушки во улье зашумели,
Да что взговорят российские солдаты:
"Ах ты гой еси, наш батюшка государь-царь!
Нам водою к нему плыти — не доплыти,
Нам сухим путем идти — не досягнути.
Мы не будем ли от города отступати,
А будем мы его белою грудью брати"[1].

Необходимо отметить, что в большинстве песен солдаты говорят о военачальниках с уважением и даже с восхищением. Особенно популярным среди солдат был фельдмаршал Б. П. Шереметев ("Шереметев и шведский майор" и др.). Героической романтикой овеян песенный образ атамана Донского казачьего войска И. М. Краснощекова ("Краснощеков в плену").

[1] Народные исторические песни... — С. 224.

В песнях Петровского времени важное место занимает тема Полтавского сражения. Народ понимал его значение для России, но вместе с тем осознавал, какой ценой досталась победа над войском Карла XII. Песня "Полтавское дело" (см. в Хрестоматии) завершается развернутой метафорой "битва–пашня":

Распáхана шведская пашня,
Распáхана солдатской белой грудью;
Орана шведская пашня
Солдатскими ногами;
Боронёна шведская пашня
Солдатскими руками;
Посеяна новая пашня
Солдатскими головами;
Полúвана новая пашня
Горячей солдатской кровью.

Идеализированный образ самого Петра I занимает в исторических песнях большое место. Здесь, как и в преданиях, подчеркивается его деятельная натура, близость к простым воинам, справедливость. Например, в песне "Петр I и молодой драгун" царь соглашается побороться с молодым драгуном *лет пятнадцати*. Оказавшись побежденным, царь говорит:

"Благодарю тебя, молодой драгун, за бороньице!
Чем тебя, молодой драгун, дарить-жаловать:
Селами ли те, дерéвнями,
Али те золотой казной?"

Молодой драгун отвечает, что ему надо только одно: *безденежно По царевым кабакам вино пить*[1].

В начале XVIII в. были сложены песни о казни стрельцов — участников стрелецкого мятежа, организованного в 1698 г. царевной Софьей. Они пелись от имени стрельцов и подчеркивали их смелость, хотя и не осуждали царя ("Стрелецкий атаманушка и царь Петр Первый" и др.).

Особую группу составили песни казаков-некрасовцев. В них рассказано об уходе в 1708 г. с Дона на Кубань нескольких тысяч казаков-старообрядцев во главе с атаманом Игнатом Некрасовым, а также об их вторичном уходе с Кубани за Дунай в 1740 г.

[1] Народные исторические песни... — С. 211.

Цикл песен о Пугачевском восстании составляет сравнительно небольшое количество текстов, записанных на Урале, в Оренбургских степях и в Заволжье от потомков участников или очевидцев событий 1773–1775 гг. Необходимо подчеркнуть его связь с разинским циклом (например, песня о "*сынке*" Степана Разина была полностью приурочена к имени Пугачева). Однако в целом отношение к Пугачеву в песнях противоречивое: он рассматривается то как царь, то как бунтовщик.

Во время Пугачевского восстания главнокомандующим войсками в Оренбургском и Поволжском крае был назначен генерал-аншеф граф П. И. Панин. 2 октября 1774 г. в Симбирске состоялась его встреча с захваченным и привезенным туда Пугачевым.

Вот как описывает это событие (по документам) в "Истории Пугачева" А. С. Пушкин: "Пугачева привезли прямо на двор к графу Панину, который встретил его на крыльце, окруженный своим штабом. "Кто ты таков?" — спросил он у самозванца. "Емельян Иванов Пугачев", — отвечал тот. "Как же смел ты, вор, назваться государем?" — продолжал Панин. "Я не ворон (возразил Пугачев, играя словами и изъясняясь, по своему обыкновению, иносказательно), я вороненок, а ворон-то еще летает". — Надобно знать, что яицкие бунтовщики в опровержение общей молвы распустили слух, что между ими действительно находился некто Пугачев, но что он с государем Петром III, ими предводительствующим, ничего общего не имеет. Панин, заметя, что дерзость Пугачева поразила народ, столпившийся около двора, ударил самозванца по лицу до крови и вырвал у него клок бороды. Пугачев стал на колени и просил помилования. Он посажен был под крепкий караул, скованный по рукам и по ногам, с железным обручем около поясницы, на цепи, привинченной к стене"[1].

Народным откликом на это событие стала песня "Суд над Пугачёвым" (см. в Хрестоматии). Песня дает свою интерпретацию встречи, наполняя ее острым социальным смыслом. Подобно героям разбойничьего фольклора (см., например, лирическую песню *"Не шуми, мати, зеленая дубравушка..."*), Пугачев разговаривает с Паниным гордо и мужественно, угрожает ему и этим приводит его в ужас (*Граф и Панин испужался, руками сшибался*). Даже закованный, Пугачев столь опасен, что его *все московски сенаторы не могут судити*.

Песни о Пугачевском восстании известны у разных народов Поволжья: башкир, мордвы, чувашей, татар, удмуртов.

[1] *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10-ти тт. — Т. 7. — М., 1976. — С. 85.

2.5. Исторические песни XIX в.

Со второй половины XVIII в. образ царя в солдатских песнях начал снижаться, ему противопоставлялся образ того или иного полководца: Суворова, Потемкина, Кутузова, казачьего атамана Платова.

Цикл песен об Отечественной войне 1812 г. в художественном отношении очень отличается от ранних циклов. В нем уже утрачена связь с былиной и вместе с тем заметна тенденция к сближению с народной и даже книжной лирикой. Песни представляют собой солдатский рассказ о каком-то событии, которое предстает как один эпизод, не всегда достоверный. (К примеру, содержание песни "Платов в гостях у француза" полностью вымышлено). Сюжет передается статично, неразвернуто, ему почти обязательно предшествует лирический зачин. Например, песня о беседе фельдмаршала М. И. Кутузова с французским майором (см. в Хрестоматии) начинается с зачина, выражающего восхищение русским военачальником:

Что не красное солнце да воссияло:
Воссияла у Кутузова острая сабля.
Выезжает князь Кутузов в чисто поле <...>

В песнях преобладают типические подробности, а герои раскрываются через их поступки, речи или с помощью сравнений. Однотипные жизненные ситуации предстают в старых, уже известных художественных формах.

Например, был использован древний эпический мотив о том, как вражеский предводитель прислал русскому князю ультимативное письмо:

Французский король царю белому отсылается:
"Припаси-ка ты мне квартир, квартир ровно сорок тысяч,
Самому мне, королю, белые палатушки".

Письмо повергает царя в уныние: *Его царская персонушка переменилася*. Царя ободряет Кутузов:

Уж он речь-то говорил, генералушка,
Словно как в трубу трубил:
"Не пужайся ты, наш батюшка православный царь!
А мы встретим злодея середи пути,
Середи пути на своей земли,
А мы столики поставим ему — пушки медные,
А мы скатерти ему постелим — вольны пули,
На закусочку поставим каленых картеч,

Угощать его будут канонерушки,
Провожать его будут всё казачушки"[1]

Художественной утратой исторических песен этого периода можно считать нередкое отсутствие в них сюжетной цельности. Некоторые песни состоят из случайных, отрывочных и незавершенных эпизодов, слабо увязанных между собой.

Так, например, песня об атамане Донского казачьего войска М. И. Платове начинается с лирического зачина:

От своих чистых сердец
Совьем Платову венец,
На головушку наденем,
Сами песни запоем <...>

Далее солдаты рассказывают о том, как хорошо они *в армии живут* — обеспечены всем необходимым. Затем — немотивированный переход к сцене боя (*Наши начали палить...*), а в конце сообщается, что *француз с армией валит* и расточает угрозы *каменной Москве* (см. в Хрестоматии).

Подобные факты свидетельствуют о процессе переформирования старой системы фольклора, в особенности ее эпических форм. Народ искал новые способы поэтического выражения. Тем не менее исторические песни запечатлели важные события 1812 г.: бои под Смоленском, Бородинскую битву, разорение Москвы, переправу через Березину и др. Песни выразили патриотическое чувство крестьян, казаков, солдат; их любовь к народным героям — полководцам Кутузову, Платову; их ненависть к врагам.

В XIX в. были сложены исторические песни и о других событиях — например, о Крымской (восточной) войне 1853–1856 гг. В песнях, посвященных обороне Севастополя, изображались мужество и героизм простых солдат и матросов.

Исторические песни — это устная поэтическая летопись народа, его эмоциональный рассказ об истории страны.

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Тексты.

Песни, собранные П. В. Киреевским. Изданы Обществом любителей российской словесности. — Часть 2: Песни былевые, исторические. — Вып. 6–10. — М., 1864–1874.

[1] Народные исторические песни... — С. 274–275.

Миллер В. Ф. Исторические песни русского народа XVI–XVII вв. — Пг., 1915.

Исторические песни XIII–XVI веков / Изд. подготовили Б. Н. Путилов, Б.М.Добровольский. — М.; Л., 1960.

Исторические песни XVII века / Изд. подготовили О. Б. Алексеева, Б. М. Добровольский и др. — М.; Л., 1966.

Исторические песни XVIII века / Изд. подготовили О. Б. Алексеева, Л. И. Емельянов. — Л., 1971.

Исторические песни XIX века / Изд. подготовили Л. В. Домановский, О. Б. Алексеева, Э. С. Литвин. — Л., 1973.

Русские исторические песни. — 2-е изд., перераб. и доп. / Сост. В. И. Игнатов. — М., 1985.

Исследования.

Путилов Б. Н. Русский историко-песенный фольклор XIII–XVI вв. — М.; Л., 1960.

Соколова В.К. Русские исторические песни XVI–XVIII вв. — М., 1960. [АН СССР. Труды Ин-та этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия. — Т. LXI].

Криничная Н. А. Народные исторические песни начала XVII века. — Л., 1974.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. В чем состояло главное художественное открытие исторических песен?
2. Как вы думаете, почему А. С. Пушкин назвал Степана Разина "единственным поэтическим лицом в нашей истории"?

ЗАДАНИЕ

На конкретных текстах раскройте связь исторических песен с былинной традицией.

БАЛЛАДЫ

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЖАНРА

Народные баллады — это лироэпические песни о трагическом событии. Балладам свойственна личная, семейно-бытовая тематика. Идейная направленность баллад связана с народной гуманистической моралью. В центре баллад находятся нравственные проблемы: любовь и ненависть, верность и измена, пре-

ступление и раскаяние. Художественным открытием баллады является просветляющий душу катарсис (от греч. katharsis — "очищение"): побеждает зло, невинно гонимые герои гибнут, но погибая они одерживают моральную победу.

Манера исполнения балладных песен — и сольная, и хоровая, и речитативная, и распевная, — в зависимости от местной традиции. Классическая баллада имеет тонический стих, без припева и строфической рифмы. По форме она близка к историческим песням и духовным стихам.

Термин "баллада" многозначный. Его иногда возводят к итальянскому "ballare" — 'плясать'. Однако более точно — объяснить происхождение этого термина названием англо-шотландских народных повествовательных песен на темы средневековой истории ("ballad"). Термин начал применяться к литературному жанру романтической баллады и стал международным. Для обозначения жанра народных песен термин "баллада" был предложен еще в середине XIX в. П. В. Киреевским, но только в XX в. укоренился в фольклористике. Чтобы отделить его от литературного, говорят "народная баллада". В народной среде слово "баллада" не употребляется, произведения этого жанра исполнители не отделяют от других эпических песен и называют *песнями* или *стихами*.

Баллады обладают многими признаками, сближающими их с другими песенными жанрами, поэтому вопрос отбора текстов народных баллад сложный. В устной традиции некоторые лироэпические песни или их варианты образуют периферийную зону, т. е. по своим признакам могут быть отнесены к разным жанрам. Во многих случаях одни и те же произведения могут быть причислены как к балладе, так и к исторической песне, духовному стиху, даже к былине.

В этой связи обратим внимание на группу так называемых "исторических баллад" :"Авдотья Рязаночка", "Теща в плену у зятя", "Девушка взята в плен татарами", "Красная девушка из полону бежит"; в балладу "Гибель молодца у перевоза" могло быть включено имя Разина ("Смерть Разина") — и т. п. По своему содержанию эти произведения могут быть названы историческими песнями, т.е. отнесены к другому жанру.

2. ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ НАРОДНЫХ БАЛЛАД

Народная баллада, видоизменяясь, прошла многовековой путь: она была жанром раннетрадиционного, классического и позднетрадиционного фольклора. Можно выделить три исторических типа этого жанра: мифологическая баллада — классическая баллада — новая баллада, — к такому выводу приводит сам материал.

Сюжеты мифологических баллад строились на архаичной мировоззренческой основе. Классическая баллада прочно связала свое содержание с феодальным бытом. Как подчеркивал Д. М. Балашов, "баллада была одним из ведущих песенно-эпических жанров русского средневековья послемонгольской эпохи (XIV–XVII века)"[1]. "...Особенно же богато представлен период крепостнический; можно считать, что XVII и XVIII века — период наиболее интенсивного сложения и оформления баллад; вторая половина XIX века (особенно конец века) уже переводит баллады в романсы", — писал Н. П. Андреев[2].

Необходимо отметить популярность баллады не только среди крестьян, но и у жителей городов. Н. П. Андреев писал, что в значительной группе балладных песен изображена купеческая среда, причем "с такими подробностями, с таким знанием дела и обычно с такой определенной направленностью, что мы можем этим песням приписывать соответствующее (буржуазное, купеческое) происхождение". Исследователь обратил внимание и на значительную группу городских балладных песен "мелкобуржуазного ("мещанского") характера, песен романсного типа", подчеркнув их позднее, иногда явно литературное происхождение[3].

3. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ БАЛЛАДЫ

Мифологические баллады известны у большинства славянских народов, их тематика восходит к глубокой древности. Одним из самых популярных у славян является сюжет о заклятии героя в дерево (см. в Хрестоматии: "Обращение женщины в дерево"). Образы южнославянских мифологических баллад — человекоподобное *солнце*, фея лесов и вод *вила* (от глагола "виться"), *змей* (от его связи с женщиной родится чудесный сын). В русском песенном фольклоре мы также встречаем эти темы (см. в Хрестоматии: "Змей Горыныч и княгиня"). Наряду со змеем

[1] *Балашов Д. М.* Русская народная баллада // Народные баллады / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Д. М. Балашова; Общ. ред. А. М. Астаховой. — М.; Л., 1963. — С. 35.

[2] *Андреев Н. П.* Песни-баллады в русском фольклоре // Русская баллада / Предисл., ред. и примеч. В. И. Чернышева; Вступ. ст. Н. П. Андреева. — М., 1936. — С. XLVII.

[3] *Андреев Н. П.* Песни-баллады в русском фольклоре... — С. XXXV, XXXVII.

русская мифологическая баллада знает и другой фантастический образ: это *Индрик-зверь*.

В древнерусской письменности Индрик — единорог. Он фигурирует в духовном стихе "Голубиная книга". А.Н.Афанасьев сближал Индрика с древнеарийским богом Индрой. В мифологической балладе он напоминает сказочного коня Сивку-Бурку:

На нем шорсточка вся земчужная,
А и грива-хвост позлаченая,
А копытца у него все булатные,
Из ноздрей у него огонь пышет,
Из ушей у него идет дым столбом.
Он и бегает пить во Тарью-речку,
Он бежит, бежит — вся земля дрожит[1].

Большую популярность имели сюжеты с темой инцеста (от лат. incestum — кровосмешение) — см. в Хрестоматии: "Вдова и ее сыновья-корабельщики". Особенно популярен мотив инцеста сестры и брата.

В балладе "Царь Давыд и Олена" девушка должна стать женой своего брата по принуждению родителей. На ее сетования отец отвечает требованием: *"Ох ты дочка Олена! Назови ты меня лютым свекром"*. Мать требует того же: *"Ох ты дочка Олена! Назови ты меня лихою свекровью!"* И брат с ними заодно: *"Ох ты сестрица родима, Назови ты меня законным браком!"* Девушке ничего более не остается, как умереть:

Побегла она во чистое поле,
Всплакнула она своим жалким голосом:
"Ох, вы сбегайтеся, лютые звери,
Вы съедайте мое бело тело:
Моя душа много согрешила.
Солетайтеся, карги-вороны,
Растерзайте вы мое тело белое!"

Так и происходит. Баллада завершается гибелью девушки и одновременно ее нравственной победой[2].

В мифологической балладе гибель героя может восходить к древнему обряду посвящения (инициации). Таковыми являются песни о гибели девушки или молодца в реке.

[1] Народные баллады / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Д. М. Балашова; Общ. ред. А. М. Астаховой. — М.; Л., 1963. — С. 249

[2] Народные баллады... — С. 138.

В балладе "Бессчастный молодец и река Смородина" (см. в Хрестоматии) герой должен ехать *на чужу дальну сторону*. На его пути непреодолимая река. Река вняла мольбе молодца: ответила ему *человеческим голосом, Да и душой красной девицей*, указала переезд. Молодец переехал через реку, а затем стал кощунственно глумиться над нею. Но он забыл на другой стороне *два востра ножа булатные*, вынужден был воротиться. Река наказала молодца: он погиб.

Следы мифологических баллад обнаруживаются в разных жанрах русского фольклора: сказках, былинах, духовных стихах. Они особенно заметны в балладах классических.

4. КЛАССИЧЕСКИЕ БАЛЛАДЫ

Содержание народной классической баллады всегда обращено к теме семьи. Балладу волнует нравственная сторона взаимоотношений отцов и детей, мужа и жены, брата и сестры, невестки и свекрови, мачехи и падчерицы. Взаимная любовь парня и девушки также должна иметь нравственное основание: стремление к созданию семьи. Посягание на честь девушки, надругательство над ее чувствами — аморально.

В сюжете баллады торжествует зло, однако важна тема раскаяния, проснувшейся совести. Баллада всегда осуждает злодеяние, с сочувствием изображает невинно гонимых, сокрушается о погибших.

4.1. Баллады любовного содержания

В балладе "Василий и Софья" (см. в Хрестоматии) зло исходит из недр патриархальной семьи. В ней использован международный сюжет о гибели влюбленных, над могилами которых вырастают и переплетаются деревья: любовь оказывается сильнее смерти. Пафос баллады — защита любви, критика семейного деспотизма. Деспотизм родителей изображает и баллада "Насильный постриг" (см. в Хрестоматии). Перед матерью и отцом девушка бессильна, ее погубленная жизнь становится для них тяжким укором. Когда же героине пытается вредить мачеха (хочет торговать телом падчерицы), то девушка защищается, как может. У нее есть только одно средство — пойти на преступление. В балладе "Девушка защищает свою честь" героиня убивает *гостей*. Она предстает трагической фигурой, вина за содеянное зло ложится на мачеху[1]. Иную нравственную оценку получает

[1] Народные баллады... — С. 119.

ситуация: *молоденькая монашка*, родив младенца, пытается скрыть свой позор, утопив ребенка в реке ("Монашенка — мать ребенка"). Правда раскрывается чудесным образом[1].

Сюжеты многих любовных баллад построены на взаимоотношениях девушки с молодцем. Баллада "Дмитрий и Домна" (см. в Хрестоматии) — чисто русская: по мнению Д. М. Балашова, она возникла в XIV–XV вв. в пределах Новгородской земли.

Девушка Домна, теремная затворница, вдруг проявляет характер и волю, смело оценивая недостатки своего жениха. Поведение Домны — вызов не только жениху, но и традиционной морали, тем жизненным нормам, при которых согласия девушки на ее брак не спрашивали. Домна сама решает, идти или не идти ей за Дмитрия. Она не прислушивается к предостережениям матушки, отвечает на них так, как в этой ситуации отвечал бы мужчина:

"Ай же ты родна моя матушка!
Если спустишь — пойду и не спустишь — пойду".

Фактически Домна бросает Дмитрию вызов — и он его принимает. Их "роковой" поединок приводит обоих к гибели. Гибнет от горя и ее матушка.

Как видим, образ Домны неоднозначен. И Дмитрий, и ее мать находятся в рамках традиционной этики. Домна старается эти рамки разрушить, что приводит всех к гибели.

Известна группа баллад, в которых девица отравила молодца *зельем, злыми кореньями* (см. в Хрестоматии: "Девица отравила молодца").

Обычно они начинаются с рассказа о том, как девица ходила по *крутому бережку* реки (*по желтому, сыпучему песочку*) и рыла *кореньицо, зелье лютое*. Она мыла это зелье в реке, сушила на *крутой горе*, толкла *в ступочке*, сеяла *на ситочке*, сыпала *в зелено вино* и зазывала добра молодца к себе в гости. Молодец предчувствует гибель, не хочет идти, но и не может отказаться.

Убирается добрый молодец на веселый пир,
Скидает с себя платье цветное,
Надевает на себя платье черное.

Девица его встречает, берет *за правую руку*, ведет в свой *высокий терем*, сажает за *дубовый стол* и наливает чару *зелена вина*:

У рюмочки по краюшкам огонь горит,
А на донушке люта змея лежит.

Молодец выпил вино и *к полуночи преставился*[2].

[1] Народные баллады... — С. 166.
[2] Там же. — С. 104–105.

В этих балладах многое поражает: полностью отсутствует мотивировка преступления; молодец покорно идет навстречу неизбежной гибели; иногда девица подробно рассказывает ему, как она готовила зелье, а он дает ей подробное наставление, как его похоронить. Ответ на эти вопросы, вероятно, дает баллада "Девица по ошибке отравила брата":

...И хотела извести своего недруга,
Невзначае извела своего друга милого,
Она по роду братца родимого[1].

Наиболее древняя любовная коллизия, представленная еще в мифологической балладе, была связана с инцестом сестры и брата. Сохранились тексты песен, в которых брат принуждает сестру к любовной связи, а она, сопротивляясь этому, губит себя и его. Известны и другие: сестра пытается совратить брата. Эта тема глубоко вросла в народные лироэпические песни, приспособилась к новой балладе — классической.

Тема "сестра и брат" находит развитие и в других сюжетах. Например, известна группа баллад, в которых братья строго следят за нравственностью сестры и жестоко карают ее вместе с возлюбленным (напр.: "Иван Дудорович и Софья Волховична"). А в балладе "Жена разбойника" муж-разбойник убивает *своего шурина постылого*.

4.2. Баллады семейного содержания

В балладах семейного содержания главенствует тема оклеветанной и невинно гонимой молодой женщины. В ряде баллад ее губит мужской деспотизм. Одна из самых выразительных песен — "Князь Роман жену терял" (см. в Хрестоматии).

Вот как охарактеризовал это произведение Д. М. Балашов: "Это еще один блестящий пример классического балладного конфликта, а также классически простой и ясной балладной композиции. Муж убивает жену, мать своей дочери. Причин нет. Тем самым конфликту придан смысл очень широкого обобщения: тысяча причин была или ни одной — разницы нет. Мог, имел власть убить — это главное. Но, убив жену, Роман сталкивается с непредвиденным судьей, перед которым сила бессильна: собственной дочерью"[2].

[1] Народные баллады... — С. 107.
[2] *Балашов Д. М.* Русская народная баллада... — С. 24.

В семейных конфликтах нравственную суть происходящего обнажают чистые, безгрешные голоса детей. Вокруг баллады о князе Романе образовалась целая группа произведений. Для них характерно развернутое заключение — поиски детьми убитой матери. В сюжет стал включаться исполненный драматизма диалог — разговор убийцы со своей женой (несчастная женщина просит убить ее, когда заснут дети).

Другим трагическим противопоставлением является злая свекровь и безответная невестка. Подобный конфликт вырастал из реальных семейных отношений феодальной эпохи: старшая хозяйка, подчиненная только главе дома, была выше всех остальных членов семьи. В балладах недобрая сущность свекрови, ее враждебность по отношению к невестке не мотивируется — это предстает как жизненная норма ("Князь Михайло"). Тема взаимоотношений невестки и свекрови была настолько актуальной, что слилась с сюжетом мифологической баллады "Обращение женщины в дерево" (см. в Хрестоматии).

В балладах освещаются и другие аспекты семейных драм. Несколько баллад посвящено трагической гибели одного из супругов и скорби по нему другого ("Жена казака умирает от родов", "Жена князя Михайлы тонет", "Гибель пана"). Имеется единственная, однако очень популярная баллада, в которой жена губит своего мужа ("Жена мужа зарезала" — см. в Хрестоматии). Можно предположить, что до своего поступка она была доведена жестоким обращением мужа. Но как только убила его — *уж тут-то она сама образумилася*. Содержание этой баллады посвящено не столько злодеянию, сколько изображению страха и раскаяния несчастной женщины.

Сюжеты баллад могли получать социальную окраску. Яркий тому пример — песня "Князь Волконский и Ваня-ключник" (см. в Хрестоматии).

Герои образуют "любовный треугольник": *князь, княгиня* и *молодыя-то княгини полюбовничек*. Три года князь Волконский не догадывается о преступной связи своей жены со слугою. А когда узнает — семейная драма резко переходит в социальную плоскость. Это видно хотя бы из того, что допрашивают и наказывают не княгиню, а ключника. Образ ключника — самый яркий в песне. Он единственный представлен портретной зарисовкой, в которой явно присутствует идеализация:

Повели же ведь Ванюшу широки́м двором.
На Иванушке сибирочка пошумливает,
Александрийская рубашка ровно жар горит,
Козловы́ новы́ сапожки поскрипывают.

У Иванушки кудёречка рассыпаются,
А идет-то сам Ванюша — усмехается.

Ванюша напоминает *удалого разбойника* из народных песен, что не случайно. Он посягнул на святое — семейные узы, не остановился перед моральной стороной этого поступка. Песня сочувствует загубленной судьбе красавца, повторяя его портрет уже после наказания плетьми. При этом использован прием антитезы:

Александрийская рубашка с телом смешана,
Казимирова сибирочка вся изорвана,
Русые кудеречки прирастрепаны,
Козловы новы сапожки крови полные.

Жестокое наказание не приводит героя к раскаянию. Он кощунственно бахвалится перед князем тем, сколько у них с княгиней *было пожито, виноградных вин попито, приготовленных закусочек покушано*. Взбешенный князь велит слугам повесить *Иванушка-изменника, молодыя-то княгини полюбовника*.

Образ княгини появляется только в конце, в последней строчке, из которой ясно, что княгиня умирает. Ее смерть необходима для полного выражения идеи. Однако в чем состоит идея песни? Если княгиня умирает от раскаяния, стыда и позора, от чувства своей вины перед мужем — тогда песня утверждает нерушимость семьи. Однако концовку можно трактовать и по-другому: княгиня умирает от любви к *Иванушке*, не может пережить его смерти. Баллада не дает однозначного и прямолинейного ответа, она только обозначает трагедию семьи князя Волконского, заставляет задуматься о ее причинах.

Эта баллада попала во многие песенники и получила широкую известность. Она была обработана поэтом В. Крестовским (в 1861 г.); литературная обработка проникла в устный репертуар (песня "Ванька-ключник") и в значительной степени потеснила старинную балладу.

5. НОВЫЕ БАЛЛАДЫ

В XIX в. возникла новая баллада — жанр позднетрадиционного фольклора. В песенный репертуар народа вошли многие литературные стихотворения балладного содержания (см. в Хрестоматии: "Под вечер, осенью ненастной..." А. С. Пушкина). В их числе были поэтические обработки фольклорных произведений, как русских, так и иностранных (см. в Хрестоматии: "Сестры-соперницы" — перевод шведской баллады). Под их влиянием в новой народной балладе, наряду с традиционным фольклорным

стилем, появились черты романтического стиля и литературного стиха (см. в Хрестоматии: "Окрасился месяц багрянцем...").

Конфликты новой баллады иногда напоминают уже известные, но их художественное истолкование мельчает. Появляется обостренный интерес к жестоким драмам на почве любви и ревности (темы ревности старая баллада почти не знала). Сюжет делается мелодраматичным, лиризм заменяется дешевой пасторальностью, допускается убогий натурализм ("Как на кладбище Митрофаньевском отец дочку зарезал свою...").

6. ПОЭТИКА НАРОДНЫХ БАЛЛАД

Сила художественного воздействия баллад заключается в искусстве изображения трагического. Сюжет сконцентрирован на конфликте, освобожден от подробностей. Он может иметь открытый ход действия (сразу начинаться с сообщения о факте злодеяния), а может строиться как предсказанный роковой исход или как трагическое узнавание. Повествовательные мотивы баллад поэтически воспроизводили события, которые имели или могли иметь место в действительности. Наряду с этим известны мотивы с чудесным содержанием — след мифологической баллады (художественная функция чудесного заключалась в разоблачении преступления, утверждении справедливости). Особенность баллады — стремительность развития сюжета и гораздо меньшее, чем в былине, применение средств замедления действия. Балладе свойственна прерывистость изложения. Часто баллада использует повторение с нарастанием, что усугубляет напряженность, приближает драматическую развязку. Иногда баллада почти целиком состоит из диалога (например, вопросы детей об исчезнувшей матери и уклончивые ответы отца).

Герой баллады неотделим от сюжетной коллизии: в вариантах меняется его имя, возраст, социальная принадлежность, но сохраняется сюжетная роль. В изображении героев типическое значительно преобладает над индивидуальным; характер типизации определяется семейным статусом персонажей (они предстают как муж, брат, свекровь). В отличие от сказок и былин, в балладах раскрывается более сложный, иногда даже противоречивый внутренний мир человека. Например, жестокая свекровь, в одном эпизоде изводящая невестку, в другом предстает как любящая мать, в третьем — винит себя и страдает. Это делает образы более жизненными и убедительными.

В балладах используются эпитеты, символы, иносказания, гиперболы и другие стилистические средства.

Баллада давала возможность глубоко осознать радость бытия и пережить очищающее душу сострадание к гибнущему. Смерть героя эстетически воспринималась как обличение зла, утверждение моральных норм. Это открытие — художественная основа баллады, определяющая ее жанровое лицо.

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Тексты.

Русская баллада / Предисл., ред. и примеч. В. И. Чернышева; Вступ. ст. Н. П. Андреева. — М., 1936.

Народные баллады / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Д. М. Балашова; Общ. ред. А. М. Астаховой. — М.; Л., 1963.

Русские народные баллады / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Д. М. Балашова. — М., 1983.

Исторические песни. Баллады / Сост., подгот. текстов, вступ. ст., коммент. С. Н. Азбелева. — М., 1991.

Современная баллада и жестокий романс / Сост. С. Адоньева, Н. Герасимова. — СПб., 1996.

Исследования.

Путилов Б. Н. Славянская историческая баллада. — М.; Л., 1965.

Балашов Д. М. История развития жанра русской баллады. — Петрозаводск, 1966.

Линтур П. В. Балладная песня и обрядовая поэзия // Русский фольклор: Специфика фольклорных жанров. — Т. 10. — М.; Л., 1966. — С. 228–236.

Смирнов Ю. И. Славянские эпические традиции: Проблемы эволюции. — М., 1974.

Кулагина А. В. Русская народная баллада: Учеб.-метод. пособие по спецкурсу. — М., 1977.

Смирнов Ю. И. Восточнославянские баллады и близкие им формы: Опыт указателя сюжетов и версий. — М., 1988.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Расскажите о балладах на тему "сестра и брат".
2. Какими художественными средствами достигается в балладах изображение трагического? Проиллюстрируйте ответ.

ЗАДАНИЕ

В современном народном репертуаре попытайтесь выявить и запишите песню балладного характера. Проанализируйте ее.

ДУХОВНЫЕ СТИХИ

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ДУХОВНЫХ СТИХОВ

Духовные стихи — песни религиозного содержания, в которых, по словам Г. П. Федотова, воплотился "религиозный гений нации". Они возникли как поэтическое освоение народом христианского вероучения. Народные названия духовных стихов — *стихи, ста́рины, псальмы.* Главный признак духовных стихов заключается в противопоставлении всего христианского — мирскому. В фольклоре духовные стихи могли появиться значительно позже X в., только после внедрения христианства в сознание народа. Самый старший по времени стих — "Плач Адама" — был известен в XII в. Массовое же распространение духовных стихов, по мнению ученых, начинается с XV в.

Духовные стихи не имеют четкого жанрового определения, так как они неоднородны. Как произведения, которые пелись, духовные стихи могли приближаться к различным песенным жанрам. В устном бытовании они взаимодействовали с былинами, историческими песнями, балладами, лирическими песнями, причитаниями.

Первоисточник духовных стихов — христианская каноническая литература, однако наряду с ней большую роль играли апокрифические произведения. Духовные стихи испытали воздействие разных видов древнерусской книжности: Библии (Ветхого и Нового завета), житийных и нравоучительных повестей, "чудес" и проч. Обнаруживаются следы влияния церковных песнопений, эстетическое воздействие иконы.

Русская народная вера не соответствует многим догматам православия или же соответствует им не полностью. В середине XIX в. известный историк Н. И. Костомаров писал: "Православная набожность хотела всю Русь обратить в большой монастырь. Однако русский народ постоянно соблазнялся запрещенным плодом. <...> Славянская натура вырывалась из византийской рамки, в которую ее старались заключить"[1]. Народная религия опиралась на православие, однако ее структура (по мнению Н. И. Толстого) складывалась из трех слоев: древней языческой религии, канонического устава церкви и живой народной традиции *святости.* Так, в народном сознании образ св. Георгия был сближен с человекоподобным солнцем, а языческое обожествление *матери-сырой земли* дало художественный сплав с образом Богоматери. Подобных примеров много. Все это позволяло глубоко выразить духовность русского народа.

[1] *Костомаров Н. И.* Об историческом значении русской народной поэзии. — Харьков, 1843. — С. 139.

Языческая стихия возникала в духовных стихах невольно, только в силу многовековой народной традиции. Если же к язычеству исполнители подходили осознанно, то оно неизменно порицалось. Упоминая грешников, пели:

Дьявольския помышления
Вы завсегда помышляли,
Вы в гусли, во свирели играли,
Скакали, плясали
Все ради его, ради дьявола![1]

Духовные стихи преследовали нравоучительную, дидактическую цель; они соответствовали религиозным воззрениям и чувствам исполнителей и слушателей.

2. СРЕДА БЫТОВАНИЯ ДУХОВНЫХ СТИХОВ

Духовные стихи — это такой вид народной поэзии, который всегда был странствующим, бродящим из конца в конец России, не прикрепляясь ни к какой отдельной местности. Носителями и, вероятно, создателями многих духовных стихов были *калики перехожие.*

Слово "калика", по общепринятому мнению, происходит от лат. caligae — так называли странические сапоги с низким голенищем. *Калики перехожие* — паломники по святым местам и монастырям. А. Н. Веселовский считал, что традицию пения духовных стихов наши калики переняли от ходивших на Русь с юга богомильских странников и прочих проповедников еретических учений раннего средневековья. П. Бессонов заменил в своем известном сборнике "Калеки перехожие" слово "калики" на близкое, часто в устном произношении (при разных вариантах ударения) неотличимое от принятого в древнерусской письменности: этим он подчеркнул, что в XIX в. пение духовных стихов было "профессией" бродячих слепцов.

Паломничество в Иерусалим, Царьград (Константинополь) и другие святые места в средние века имело массовый характер. В путь отправлялись не только простолюдины. Каличьи дружины обычно возглавляли представители высших сословий, как духов-

[1] Стихи духовные / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. М. Селиванова. — М., 1991. — С. 229.

ных, так и светских. Среди калик были люди грамотные, знакомые с церковной письменностью, по словам Г. П. Федотова, "народная интеллигенция". В древности у слова "калика" еще не было значения 'убогий, слепой, нищий' — оно приобретено позже.

Быт древней дружины калик-паломников изображен в эпической песне "Сорок калик со каликою":

А из пустыни было Ефимьевы,
Из монастыря из Боголюбова,
Начинали калики снаряжатися
Ко святому граду Иерусалиму...

Калики избирают атамана, податамана и принимают устав (*заповедь*):

Кто украдет или кто солжет,
Али кто пустится на женский блуд,
Не скажет большему атаману,
Атаман про то дело проведает, —
Едина оставить во чистом поле
И окопать по плеча во сыру землю...

Эпическая песня называет калик *удалы добры молодцы*. В их изображении использованы гиперболы. Так, на подходе к Киеву калики встретили охоту князя Владимира: повтыкали в землю посохи и *сумочки повесили*. А далее

Скричат калики зычным голосом, —
Дрогнет матушка сыра земля,
С дерев вершины попадали.
Под князем конь окорачился,
А богатыри с коней попадали...[1]

Украинские и белорусские нищие певцы-паломники исполняли свои песни под аккомпанемент лиры или бандуры; у русских калик музыкальный аккомпанемент обычно отсутствовал. Со временем духовные стихи отчасти вошли в обычный репертуар народа, главным образом пожилых людей: в часы домашнего досуга или спокойной работы крестьяне и благочестивые горожане напевали эти произведения. Ритуально обязательным было исполнение духовных стихов в среде старообрядцев и сектантов.

3. РЕПЕРТУАР ДУХОВНЫХ СТИХОВ

Репертуар духовных стихов формировался в течение веков. В науке принято делить духовные стихи на старшие (эпические)

[1] Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. / Сост., вступит. ст., примеч. Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошина. — М., 1991. — С. 66–67.

и младшие (лироэпические, лирические). Выделяют также сатирические, обличительные и другие духовные стихи.

Зарождение и утверждение эпических духовных стихов относят к XII–XV вв. Их темы: о ветхозаветных персонажах ("Плач Адама", "Осип Прекрасный" и др.), на евангельские сюжеты ("Рождество Христово", "Сон Богородицы", "Страсти Господни", "Сошествие Христа во ад", "Вознесение Христа" и др.), об основах мироустройства ("Голубиная книга").

Стих **"Голубиная книга"** (см. в Хрестоматии) известен в списках начиная с XVII в., его создание относят к концу XV — началу XVI в. Это один из ранних стихов, который появился как популярное объяснение мироздания и интересных явлений в мире. Он выразил характерное для времени своего создания наивное понимание окружающего. В создании стиха были использованы древнерусские апокрифические источники, прежде всего "Беседа трех святителей". Вопросно-ответная форма стиха по своему характеру могла быть связана со средневековой переводной литературой. Само название — "Голубиная книга" — не вполне ясно. Обычно его считают испорченным из "Глубинной книги", т. е. книги мудрости, глубокой по заключающимся в ней мыслям (возможно, это изменение произошло под влиянием символического изображения Святого Духа в виде белого голубя). В описании загадочной книги применен фольклорный прием гиперболы: книга выпадает с небес на Сионскую гору к *кипарисову древу*, которое выросло *из головы* прародителя Адама.

В долину та книга сорока пядей,
Поперек та книга двадцети пядей,
В толщину та книга тридцети пядей<...>
На руках держать книгу — не удержать,
Читать книгу — не прочести.

Картина мироздания, представленная в "Голубиной книге", расходится с ветхозаветной и евангельской. Создатели стиха, помимо христианских апокрифических текстов, использовали древнеславянские мифологические образы: подземный *Единорог-зверь*, могучая *Нагай-птица*, *Окиян-море* (*Во нем Окияне во мори пуп морской*)... Был использован миф о солнцеподобном Боге — не Иисусе Христе, а именно о Даждьбоге (или отце его Свароге). Мудрый *царь Давыд Евсеевич* говорит:

Скажу ли я вам своею памятью,
Своею памятью, своей старою,
От чего зачался наш белой свет,
От чего зачалося со(л)нцо праведно,
От чего зачался светел месяц,
От чего зачалася заря утренняя,

От чего зачалася и вечерняя,
От чего зачалася темная ночь,
От чего зачалися часты звезды.
А и белой свет — от лица Божья.
Со(л)нцо праведно — от очей его,
Светел месяц — от темечка,
Темная ночь — от затылечка,
Заря утренняя и вечерняя — от бровей Божьих,
Часты звезды — от кудрей Божьих!"

В фольклоре славянских народов сохранились многочисленные следы этого образа (например, "формула красоты" в сказке о чудесных детях: *По колена ноги в золоте, по локоть руки в серебре, во лбу месяц, в затылке солнце, а по косицам часты звездочки;* такой же внешностью в самих духовных стихах обычно наделялся св. Георгий).

В "Голубиной книге" большинство истолкований восходит к представлениям, связанным с христианской верой: царь над всеми царями — Иисус Христос, всем рекам мать — Иордан, всем горам мать — Сион, всем городам град — Иерусалим и т. д. В некоторых вариантах использован сюжет об изгнании Адама и Евы из рая; разрабатывается тема конца света (это произойдет, когда Кривда победит Правду). Интересны социальные представления, которые достаточно четко выразились в ответах на вопросы:

Отчего у нас в земле цари пошли,
Отчего зачались князья-бояры,
Отчего крестьяны православные? <...>
"Оттого у нас в земле цари пошли —
От святой главы от Адамовой;
Оттого зачались князья-бояры —
От святых мощей от Адамовых;
Оттого крестьяне православные —
От свята колена от Адамова"[1].

Пространство и время наполнены в "Голубиной книге" философской глубиной. Ф. М. Селиванов подчеркивал, что в этом стихе "мироздание не статично. Горы — от одной горы, города — от одного города, церкви — от одной церкви и т. д. Предполагается центробежное движение во времени и пространстве к появлению все новых гор, новых городов, новых церквей и т. д."[2].

[1] Стихи духовные... — М., 1991. — С. 32–33.
[2] *Селиванов Ф. М.* Народно-христианская поэзия // Стихи духовные... — С. 8.

Среди эпических стихов известны произведения о героях-змееборцах ("Федор Тирон", "Егорий и змей") и о мучениках ("Егорий Храбрый и царище Демьянище", "Кирик и Улита").

Стихи о Егории Храбром использовали популярное во всех славянских странах "Житие Георгия Победоносца" — переводный византийский памятник. Житие представляло Георгия как мученика за веру и как святого воина. В России св. Георгия стали называть Егорием или Юрием. Возникла официальная и народная традиция его почитания. С первых времен христианства имя Георгий давалось членам великокняжеской семьи. В честь этого святого строились церкви (например, одна из первых киевских церквей, основанная в XI в.). Со времени Дмитрия Донского (с XIV в.) св. Георгий как воин-всадник на белом коне считается покровителем и защитником Москвы, стал гербом Москвы. В 1769 г. в России был учрежден воинский орден св. Георгия, а в 1913 г. — солдатский Георгиевский крест. Во дворце Московского Кремля один из самых почетных залов — Георгиевский. Простой народ перенес на св. Георгия черты солнечного божества (Ярилы, Даждьбога, Хорса, Световита). Не случайно в одном из вариантов духовного стиха о Егории Храбром была использована какая-то древняя песня: рождение могучего языческого бога, которому подвластна природа:

Когда туры, олени по горам оне пошли,
Когда волки, лисицы по засекам,
Когда серы горностали по темны́м по лесам,
Ишше рыба ступила в морьску глубину,
Когда на́ небо взошел да млат светёл месе́ц,
На земли́-то зародилсе могуцёй богатырь
Ишше на́ имя Е́горей светы храбрыя.
Да во лбу-ту у его да красны солнышко,
Во затылки у его да млат светел месец,
По буйной главе ясны звезды катаютце,
По косицям ясны зари замыкаютце.
Да пошла ета вестоцька по всей по земли,
Шьшо по всей по земли да по светой по Руси[1].

Образ Егория Храброго напоминает сказочного и былинного богатыря. Известны два духовных стиха об этом "святом воине" (см. в Хрестоматии).

"Большой стих о Егории Храбром" ("Егорий Храбрый") состоит из двух частей. Первая часть — о его мучениях за веру. С опорой на

[1] *Соколов Б. М.* Большой стих о Егории Храбром: Исследование и материалы / Подгот. текста, вступ. ст., коммент. В. А. Бахтиной. — М., 1995. — С. 142.

средневековую легенду изображается царь Диоклетиан (*царище Демьянище*), фанатик-язычник, которому доставляет удовольствие мучить христиан. Перед пыткой он требует от Егория, чтобы тот поверил в *поганую* языческую веру. Егорий отказывается. Тогда Диоклетиан подвергает его всевозможным мучениям: велит пилить пилами, надевает на ноги сапоги с гвоздями, велит жечь огнем, варить в смоле... Но ничто не берет Егория. По его молитве то зубы у пилы ломаются, то острые гвозди в сапогах подгибаются, огонь тухнет, и даже в котле с кипящей смолой Егорий плавает невредим *и поет стихи херувимские*. Изображение мучений Егория целиком восходит к апокрифу. Вторая часть "Большого стиха..." — о чудесном выходе Егория из глубокого погреба и о его поездке *по святой Руси* с книгой Евангелия в руках. Цель поездки — устроение Руси и утверждение в ней *святой веры*. Эта вторая часть стиха (о подвигах Егория на Руси) использовала более раннюю русскую историческую песню о насаждении на Руси православия в XI в. великим князем Георгием — Ярославом Мудрым. Такая трактовка обосновывается в извлеченной недавно В.А.Бахтиной из архивов и опубликованной книге Б.М. Соколова "Большой стих о Егории Храбром" (М., 1995).

Другой стих о Егории Храбром, так называемый "малый" — "Егорий и змей". Он восходит к книжной легенде "О чуде Георгия со змеем", в которой был использован "основной сюжет" — древний миф о змееборстве. В. Я. Пропп писал об этом стихе: "Рассказ имеет все признаки вторичного образования: это тот же сюжет, что в сказке о герое, освобождающем царевну от змея, которому она отдана на съедение, но перелицованный на церковно-религиозный лад"[1].

Среди старших эпических стихов необходимо отметить произведения о подвижниках веры (например, "Алексей, человек Божий": см. в Хрестоматии), о чудотворцах ("Микола Угодник", "Дмитрий Солунский"), о праведниках и грешниках ("Два Лазаря", "Аника-воин": см. в Хрестоматии). Известны духовные стихи о Страшном суде и кончине мира ("Перед вторым пришествием Христа", "Богородица предупреждает", "Огненная река" и др.).

Стих **"Два Лазаря"** построен на евангельской притче о богаче и о бедняке Лазаре (Евангелие от Луки, 16, 83). Лазарь — евангельский идеал калики, носитель идеи каличества и нищенства. В отличие от евангельского текста, стих сделал богача и бедняка родными братьями и даже наделил их одинаковым именем. Этим было подчеркнуто, что все люди на земле — как братья, они равны перед Богом.

[1] *Пропп В. Я.* Змееборство Георгия в свете фольклора // Фольклор и этнография Русского Севера. — Л., 1973. — С. 198.

Сюжет стиха отчетливо делится на две части, изображая земное и загробное бытие братьев. Поэтика опирается на прием антитезы. Разворачивается художественная система противопоставлений: богатство — бедность, жадность — щедрость, жестокость — милосердие, материальное — духовное, тьма — свет, дьявольское — божественное, тяжелая смерть — легкая смерть, земная жизнь — загробная жизнь, адские муки — райское блаженство... Земное, материальное — ничто. Песня учит, что богатым быть опасно, богатство улавливает человека в сети дьявола. Убогий Лазарь так говорит об этом Лазарю богатому:

"Едина нас матерь с тобой родила́;
Не одни участки нам Господь написал —
Тебе Господь написал богатства тьма,
А мне Господь написал во убожестве рай.
Тебя во богатстве враг уловил;
Меня во убожестве Господь утвердил
Верою, правдою, всею любовию".

"Петь Лазаря" стало синонимом нищенства, синонимом пения нищими духовных стихов и испрашивания ими милостыни. Идея стиха состоит в том, что люди должны подавать бедным милостыню для спасения своих душ в загробном мире. Именно для этого калики и нужны обычным людям.

Со временем возникла тенденция к православно-русскому центризму духовных стихов. Один из главных персонажей "Голубиной книги" по некоторым вариантам именуется князем Владимиром; Егорий Храбрый оказывается устроителем Русской земли — и проч. На основании переработки некоторых письменных источников были созданы стихи о лицах древнерусской истории ("Борис и Глеб", "Александр Невский", "Дмитрий Донской"); но по своим художественным качествам и по масштабу освоения национальных тем они не могут соперничать с национальным историческим эпосом — былинами.

Новые стихи (лироэпические и лирические) продолжили тему крайнего пренебрежения к телесному во имя приближения к абсолютной, божественной духовности. Большинство новых стихов было создано после раскола русской православной церкви (вторая половина XVII в.) в среде возникшего старообрядчества и сектантов разных толков. Старообрядческие духовные стихи обращены к теме пришествия антихриста и кончины мира. Они — о соблазнах мира и бегстве для спасения в "пустыню" с восхвалением пустынного жительства, о благодетельном значении смерти, с призывом к ней (в некоторых сектах в виде самосожжения). Были созданы духовные стихи с историческим содержани-

ем из жизни старообрядчества и его толков: об осаде Соловецкого монастыря, о разорении скитов и преследовании старообрядцев, об отдельных старообрядческих учителях и т. д. Особую группу составляют песни сектантов-мистиков (хлыстов и скопцов): их содержание отражает свойственное этим сектам извращение христианского учения и его обрядов.

Ф. И. Буслаев писал: "Фантазия сектантов не способна уже к спокойному, э п и ч е с к о м у творчеству. Оторопелая от мнимых страшил антихристова века, наскоро схватывает она несколько смутных, мрачных образов и тревожных ощущений и передает их то в жалобных воплях изнемогающего мучения, то в грозных криках отчаяния, то наконец в торжественной песне какого-то символического обряда, который постороннего зрителя переносит в первобытные века зарождения и создания какой-то небывалой религии. Это поэзия, возникшая, как тот символический феникс звериного стиля — на пылающем костре самосожигателя; это нечеловеческий вой умирающего с голода морельщика; это дикие крики в вихре вертящегося демонического хоровода скопцов"[1].

4. ПОЭТИКА ДУХОВНЫХ СТИХОВ

По форме изложения духовные стихи распадаются на ряд песенных групп. Старшие эпические стихи строятся как ряд последовательных эпизодов (например, изображающих жизнь персонажа: "Алексей Божий человек"). Другая группа представляет собой монологи-причитания ("Плач Адама"). Одной из основных форм старообрядческих псальм также являются монологи ("Покаянный стих"). Заметное место занимают стихи, построенные как диалоги персонажей. Во всех этих группах совпадает только концовка — провозглашение *вечной славы* тому, о ком пропето, или Богу, или им обоим. Последним словом часто бывает *аминь* (т. е. 'истинно так') — священное конечное заклинание.

В построении песенных строк духовные стихи опирались на традиции русского народного тонического стихосложения, без рифмы. Характерны строки с тремя ударениями, когда последнее ударение падает на 3-й или на 2-й слог от конца строки. Однако, как отмечал Ф. М. Селиванов, у духовных стихов нет единых принципов композиции стиха.

В поэтическом стиле духовных стихов используются образы-олицетворения, выступающие в одном ряду с христианскими

[1] *Буслаев Ф. И.* Русские духовные стихи // Буслаев Ф. И. Народная поэзия. Исторические очерки. — СПб., 1887. — С. 485–486. (См. также в Хрестоматии исследований).

святыми. Например, в стихе "Аника-воин" Смерть предстает в виде кентавра:

При пути при дороги
Аники же чудо объявилось:
У чуда ноги лошадины,
У чудо ту́лово зверино,
У чуда буйна́ глава человечья,
На буйно́й главе власы до споясу.

В старообрядческих псальмах была развита система иносказаний, в которой использованы библейские аллегорические образы. Так, люди именуются *овцы мысленные*. Этот образ восходит к Страшному суду, когда Бог воздаст всем по делам их: человечество будет разделено на грешных — "козлищ" и праведных — "овец" (Евангелие от Матфея, 25, 106).

В духовных стихах использовались гиперболы, параллелизмы. Часто употребляемые сравнения наследовали, с одной стороны, книжно-христианскую символику, а с другой — фольклорную. Ф. М. Селиванов отметил в сравнениях опору на принцип от неизвестного к известному, от абстрактного к конкретному: *Душа с телом расставалась, как птенец со гнездом.*

Насыщенность языка духовных стихов церковнославянизмами объясняется тем, что в старообрядческой среде они сочинялись на церковнославянском языке и распространялись в письменном виде. Но чем популярнее был стих, тем больше он освобождался от этой зависимости и наполнялся особенностями народной поэтической речи.

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Тексты.

Русские народные песни, собранные Петром Киреевским. — Ч. 1: Русские народные стихи. — М., 1848.

Сборник русских духовных стихов, составленный В. Варенцовым. — СПб., 1860.

Калеки перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова. — Вып. 1–6. — М., 1861–1864.

Песни русских сектантов-мистиков. / Сб. сост. Т. С. Рождественским и М. И. Успенским. — СПб., 1912.

Стихи духовные / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. М. Селиванова. — М., 1991.

Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. / Сост., вступ. ст., примеч. Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошина. — М., 1991.

Исследования.

Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. — Вып. 1–6. — СПб., 1879–1891.

Максимов С. В. Нищая братия // Максимов С. В. По русской земле. — М., 1989. — С. 17–128. (Переизд.)

Кирпичников А. И. Св. Георгий и Егорий Храбрый. — СПб., 1879.

Буслаев Ф. И. Русские духовные стихи // Буслаев Ф. И. Народная поэзия: Исторические очерки. — СПб., 1887. — С. 434–501.

Адрианова В. П. Житие Алексея человека Божия в древней русской литературе и народной словесности. — Пг., 1917.

Федотов Г. Стихи духовные. (Русская народная вера по духовным стихам). — М., 1991. (Первое изд.: Париж, 1935).

Калугин В. Калики перехожие // Калугин В. Герои русского эпоса: Очерки о русском фольклоре. — М., 1983. — С. 159–251.

Селиванов Ф. М. Художественные сравнения в русских народных духовных стихах // Фольклор: Проблемы тезауруса. — М., 1994. — С. 181–217.

Соколов Б. М. Большой стих о Егории Храбром: Исследование и материалы / Подгот. текста, вступ. ст., коммент. В. А. Бахтиной. — М., 1995.

Селиванов Ф. М. Русские народные духовные стихи: Учеб. пособие для филолог. факультетов. — М. [Марийский гос. ун-т], 1995.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Расскажите о среде бытования духовных стихов.
2. По каким признакам выделяются "старшие" и "младшие" духовные стихи?

ЗАДАНИЕ

Подготовьте сообщение на одну из тем:
"Образ св. Георгия Победоносца в русском фольклоре",
"Образ св. Георгия Победоносца в духовных стихах",
"Интерпретация "основного сюжета" в духовном стихе 'Егорий и змей'".

ЛИРИЧЕСКИЕ ВНЕОБРЯДОВЫЕ ПЕСНИ

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЛИРИЧЕСКИХ ВНЕОБРЯДОВЫХ ПЕСЕН

Лирика — поэтический род устного художественного творчества. В народной лирике слово и мелодия (пение) нераздельны.

Главное назначение лирических песен — раскрывать мироощущение народа путем непосредственного выражения его чувств, мыслей, впечатлений, настроений.

Большинство исследователей склоняется к мысли, что лирические песни возникли в недрах обряда, отделившись от песен заклинательных и величальных, от причитаний. Уже к XV–XVI вв. лирические песни существовали вполне самостоятельно, со своим кругом тем и со своими принципами художественной типизации жизни. Определенный пласт лирических песен остался в рамках обрядовой поэзии; вместе с тем оформился огромный внеобрядовый песенный репертуар, который выразил характерные переживания русского человека в разных жизненных ситуациях. Народные песни, обрядовые и внеобрядовые, звучали практически всегда и везде — русские много пели, любили и ценили песню.

"Покажите мне народ, — писал Н. В. Гоголь, — у которого было бы больше песен. Наша Украйна звенит песнями. По Волге, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи и как грибы вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек. Все дорожное: дворянство и недворянство — летит под песни ямщиков. У Черного моря безбородый, смуглый, с смолистыми усами казак, заряжая пищаль свою, поет старинную песню; а там, на другом конце, верхом на плывущей льдине, русский промышленник бьет острогой кита, затягивая песню. У нас ли не из чего составить своей оперы?"[1]

Лирические внеобрядовые песни знал любой человек — один больше, другой меньше — и исполнял их в минуты радости или печали. Традиционным было пение без музыкального сопровождения. Существовали песни сольные и многоголосные.

С давних времен у русских сложилась традиция петь хором — на посиделках, на вечеринках, на свадьбе, в хороводе. Хоры были женские, мужские и смешанные, пожилых людей и молодежи. У каждого хора, у каждой возрастной группы был свой репертуар. Он мог изменяться в связи с изменением обстановки (например: конец мирной жизни — начало войны, период войны, снова мир). Нередко благодаря хору песни получали широкое распространение.

[1] *Гоголь Н. В.* Петербургские записки 1836 г. // Гоголь Н. В. Собр. соч. — Т. 6. — М., 1950. — С. 114.

В любом хоре выделялись наиболее одаренные певцы, которые являлись главными хранителями, исполнителями, а иногда и создателями песен.

Талантливых певцов в народной среде было очень много, однако лишь о некоторых из них имеются случайные, зачастую скудные сведения. Среди них певица конца XVIII в., крепостная графа Шереметева (впоследствии его жена) Параша Кузнецова (Жемчугова); крестьянка Воронежской губ., запевала в первом составе хора М. Е. Пятницкого Аринушка Калабаева; крестьянка Смоленской обл. Аграфена Ивановна Глинкина (она сама приехала в Москву, в Союз композиторов, и привезла свои песни; в 1969 г. часть их была опубликована в сборнике "Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной").

2. ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ РЕПЕРТУАРА. РОЛЬ КНИЖНОЙ ЛИРИКИ

Тесная связь лирических песен с жизнью народа обусловила их историческое развитие. Поэт середины XIX в. Аполлон Григорьев, большой знаток народного пения, писал: "Наша песня не сдана в архив: она доселе живет в народе, творится по старым законам его самобытного творчества, новое чувство, новое содержание укладывается иногда в готовые, обычные, старые формы, старое не умирает, оно живет и продолжается в новом, иногда остается совершенно нетронутым, иногда разрастается, иногда, пожалуй, искажается, но во всяком случае *живет*"[1].

В песенном репертуаре народа образовались различные слои (по времени происхождения, способу создания, среде бытования). Во многом они отличаются по содержанию и поэтике. Самой ценной в художественном отношении и самой обширной была традиционная крестьянская лирика, тесно связанная с феодальным бытом. С развитием промышленности в среде *работных людей* появились рабочие песни — менее высокого поэтического уровня. Рост городов, а вместе с ними "низового" городского населения обусловил появление городских песен — так называемых "жестоких романсов", которые зачастую удовлетворяли непритязательному художественному вкусу. С конца XVIII в. благодаря развитию книжной лирики в репертуаре народа появились песни литературного происхождения.

[1] *Григорьев Ап.* Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны // Григорьев Аполлон. Эстетика и критика / Вступ. ст., сост. и примеч. А. И. Журавлевой. — М., 1980. — С. 316–317. См. также в Хрестоматии исследований.

Профессиональная поэзия и музыка сделались ценным источником обогащения устного песенного репертуара. Проблема фольклоризации книжной лирики требует изучения того, каким образом стихотворения поэтов творчески усваивались народом и какой была дальнейшая жизнь таких песен в фольклоре.

В. И. Чичеров отметил, что среди песенных переработок стихов образовались две основные разновидности: песня и романс. "Песням содержание дают преимущественно темы общественного и семейного быта (среди них тема любви и отношений влюбленных или мужа и жены занимает очень видное место; см. "Не брани меня, родная" А. Е. Разоренова, "Обойми, поцелуй" А. В. Кольцова, "То не ветер ветку клонит" С. Н. Стромилова и др.). Форма романса получает развитие во второй половине XIX в. Романс сосредоточивает внимание на внутреннем мире человека, на его индивидуальных лирических, любовных переживаниях (см. "Глядя на луч пурпурного заката", "Накинув плащ, с гитарой под полою" и др.). Разумеется, — писал Чичеров, — четкой грани между песнями и романсами литературного происхождения не существует, и одна форма может переходить в другую"[1].

Одним из основных путей проникновения литературы в народный песенный репертуар были рукописные и особенно печатные песенники. Очень много произведений переходило в фольклор через массовые лубочные издания. Для народа не имело значения имя автора, важен был сам текст: усваивались произведения как крупных, так и никому не известных поэтов. Более всего народ привлекали сюжетные песни, которые по своему идейному содержанию и образам были близки фольклору. Стихотворение обретало мелодию, иногда припев и становилось фольклорной песней, имевшей варианты.Часто между опубликованием стихотворения и началом его песенной популярности проходили годы. Одни стихотворения, отобранные народом, жили в фольклоре долго, другие довольно быстро исчезали из репертуара.

В редких случаях стихотворения поэтов входили в фольклорный репертуар почти без изменений. Существовала общая тенденция к сокращению стихотворений, к освобождению их от излишних подробностей и деталей. Неясные по смыслу слова заменялись более понятными, типичными для народной поэтической лексики. Часто переработка повышала художественную ценность текста, делала его более ясным по смыслу, напевным и благозвучным.

Чичеров В. И. Русское народное творчество. — М., 1959. — С. 349.

Приведем пример. И. Н. Розанов, крупный специалист в области взаимодействия народной и книжной лирики, рассмотрел фольклоризацию стихотворения "Думы беглеца на Байкале", автор которого — малоизвестный сибирский этнограф середины XIX в. Д. П. Давыдов. В 1858 г. Давыдов опубликовал это свое стихотворение в петербургской газете "Золотое Руно", но только через полвека оно стало популярной песней ("Славное море, священный Байкал", см. в Хрестоматии).

Розанов писал, что стихотворение — источник песни — "состояло из 44 стихов; в песенной же переделке осталось всего 20. Местные названия — баргузин, омулевая бочка, Акатуй, Шилка, Нерчинск — не помешали широкому распространению песни и за пределами Сибири. Текст сохраненных куплетов мало изменен. Вместо "горная стража меня не видала' — "горная стража меня не поймала"; вместо "близ городов я поглядывал зорко" — "близ городов озирался я зорко'. Обе замены усиливают впечатление. Выпущен рассказ о том, как беглец додумался воспользоваться бочкой. <...> Из следующего куплета мы узнаем, что беглец уже четверо суток плывет, а парусом ему служит "армяк дыроватый". Дальше узнаем, что "близко виднеются горы и лес... можно и тут погулять бы", но беглеца "тянет к родному селенью". Последний куплет в оригинале повторяет первый, в переделке повторяется только первая и третья строка четверостишия, во второй же строке использовано указание, имеющееся в пропущенных куплетах о своеобразном парусе, а финальная строка художественно завершает рассказ картиной приближающейся грозы. Полное повторение первой строфы, так называемое кольцевое построение, вносило бы элемент некоторого успокоения, что противоречило бы основному замыслу стихотворения. Заключительный куплет звучит следующим образом:

Славное море, священный Байкал,
Славный и парус, кафтан дыроватый.
Эй, баргузин, пошевеливай вал,
Слышатся грома раскаты.

Причина успеха этой песни заключается в редком сочетании интересной тематики с художественной разработкой темы и с прекрасным мотивом. Герой полон энергии и предприимчивости. Настроение песни проникнуто волевым началом. Стихотворение, прекрасное в оригинале, нашло себе неизвестного переделывателя, также одаренного поэтическим чувством и художественным вкусом"[1].

[1] *Розанов И. Н.* От книги — в фольклор (Какие стихи становятся популярною песней?) // Литературный критик. — 1935. — № 4. — С. 192–207. См. также в Хрестоматии исследований.

Народ включил в свой репертуар некоторые стихотворения поэтов XVIII в.: "Ночною темнотою...", "Молчите, струйки чисты..." М. В. Ломоносова; "Незабудочку" Г. А. Хованского; "Стонет сизый голубочек" И. И. Дмитриева; "Пчелку" Г. Р. Державина и другие.

Развитие книжной лирики в XIX в., использование многими авторами этого периода богатств народной поэзии привело к тому, что песенный репертуар народа пополнился за счет замечательных стихотворений русских поэтов: "Смерть Ермака" К. Ф. Рылеева; "Казак", "Узник", "Зимний вечер" А.С.Пушкина; "Среди долины ровныя..." А. Ф. Мерзлякова; "Тростник", "Бородино", "Выхожу один я на дорогу..." М. Ю. Лермонтова; "Соловьем залетным...", "Обойми, поцелуй..." А. В. Кольцова; "Коробейники", "Тройка" Н. А. Некрасова; "В степи", "Рябина" И. З. Сурикова; "Из-за острова на стрежень..." Д. Н. Садовникова и многих других.

В XX в. усилилось влияние профессиональных поэтов и композиторов на развитие массового песенного творчества. Массовые песни — фольклорные по бытованию, но созданные профессиональными авторами. Их появление в устном репертуаре стало возможным с 1930-х гг. вследствие распространения радио, кино, грамзаписи и прочих форм массовой культуры.

3. ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ

Необходимость классификации народных песен возникла как практическая задача перед составителями первых сборников[1]. Песенные издания XVIII–XX вв. отразили сложный путь исканий в этой области.

Вопрос о классификации народных песен непростой по ряду причин. Устная форма бытования и следы древнего синкретизма привели к тому, что в народной лирике образовалось много произведений промежуточного типа: лироэпических, лирико-драматических и лирико-хореографических. Б. М. и Ю. М. Соколовы в предисловии к своему сборнику писали: "Размещение песен по отделам, как известно, вообще представляет большую трудность. С нею сталкивалось большинство составителей сборников народных песен. Причина тому, между прочим, лежит в изменчивости назначения песни в народном обиходе. Песня эпическая иногда переходит в обрядовую, обрядовая в хороводную,

[1] Обзор сборников XVIII–XIX вв. см. в кн.: *Колпакова Н. П.* Русская народная бытовая песня. — М.; Л., 1962. — С. 11–24.

лирическая в игровую и обратно и т. п."[1]. Сложность классификации связана с двоякой природой песни как словесно-музыкального произведения. По характеру напева музыковеды разделяют песни на протяжные и скорые, однако для фольклориста-филолога такое деление схематично; кроме того, один текст иногда имел разные мелодии, а на одну мелодию могли петься разные тексты. Согласно другой классификации песни, по выраженному в них настроению, подразделялись на трагические, оптимистические, юмористические, сатирические. Эта классификация также представляется слишком обобщенной. Песни не могут быть классифицированы и по сюжетам (как эпические произведения), ибо сюжет в них не развит. В песнях присутствуют традиционные сюжетные ситуации, но по своему смыслу они подчинены лирическому началу.

В современной филологической фольклористике проблема классификации народной лирики знает два основных подхода. Один — жанровый — был предложен Н. П. Колпаковой. На основании анализа целевой жизненной установки песен в крестьянском быту и специфики их художественно-выразительных средств исследовательница пришла к выводу о том, что весь традиционный крестьянский песенный репертуар (обрядовый и внеобрядовый) распадается на четыре основных жанра: песни-заклинания, песни игровые, песни величальные и песни лирические. Каждый жанр имеет внутренние разновидности[2].

Иной подход — тематический — сложился к рубежу XIX—XX вв. (А. И. Соболевский) и поддерживается рядом современных ученых. "Классификация народной лирики, — считала А. М. Новикова, — должна разрешаться на исконной основе выделения народом в его лирике наиболее важных тем и типических героев"; она может быть плодотворной "только при полном и глубоком учете жизненной основы — содержания песен, в котором многообразно отразились самые коренные стороны труда, быта и мировоззрения народа"[3].

По тематическому принципу народную внеобрядовую лирику подразделяют на песни бытовые (любовные, семейные, шуточные), песни социального содержания (разбойничьи, солдатские) и песни крестьянских отходников — людей, временно уходивших из своих деревень на заработки (ямщицкие, чумацкие, бурлацкие).

[1] Сказки и песни Белозерского края. Записали Борис и Юрий Соколовы. — М., 1915. — С. V.

[2] *Колпакова Н. П.* Русская народная бытовая песня. — М.; Л., 1962. Глава "Вопросы классификации" (с. 11—29).

[3] *Новикова А. М.* Проблемы классификации традиционных необрядовых песен // Проблемы изучения русского народного поэтического творчества: Межвуз. сб. науч. трудов. — М., 1981. — С. 17—33.

4. ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КРЕСТЬЯНСКОЙ ЛИРИКИ

Внеобрядовая лирика отражала бытовую обстановку народной жизни эпохи феодализма. Она значительно отличалась от обрядовой поэзии с ее древним мифологическим содержанием, была более реалистичной.

Крестьянская лирика запечатлела важнейшие стороны народной жизни. Значительную часть репертуара составляли **песни любовного содержания**. Их герои — *красная девица* и *добрый молодец* — изображены в разных типических взаимоотношениях. Ситуация песни могла быть счастливой, радостной (сценка свидания) или грустной (разлука, ссора, измена). Переживания героев передавались через внешние образы. Например, невозможность поехать в гости *к сударушке* поэтически раскрывалась образом *заросшей дороженьки* (*Она ельничком, мелким березничком Она зарастала, Уж и частым ли, частым горьким осинничком Ее застилало...*). В свою очередь у *сударушки*, разлученной с добрым молодцем,

Тесова-то нова кроватушка
Пуста простояла еще без дружка,
Соболиное новое одеялице
Во ногах пролежало оно, во ногах;
Пуховые-то новы подушечки
Во слезах потонули они, во слезах.[1]

Иное — в радостных песнях. *Детинушка*, идя на свидание, *в гармонь наигрывал, свистком насвистывал*. У девицы при встрече с молодцем каждый раз

...сердце возрадуется,
Кровь во лице разыграется,
Косточки, суставчики рассыпаться хотят,
Рассыпаться хотят — поздороваться велят.

Портретные штрихи указывают на типизацию и на идеализацию героев. Девица — *бела, круглоличка; черноброва; красавица, да-и со русою косой*. Молодец — *бел кудрявый; чернобров, душа, пригож.*

1 Все песни в этой главе называются и цитируются по Хрестоматии.

Патриархальные устои большой крестьянской семьи наиболее ярко отразила **группа семейных песен**. Многие из них сложены от имени молодой женщины и посвящены ее страданиям *на чужой сторонушке*. Подневольное положение *молодушки* в большой крестьянской семье раскрывалось через бытовые сценки: *младешенькой спится-дремлется*, но ее сердито будят *свекор-батюшка и свекровь-матушка;* в другой песне *чужой отец с матерью* посылают *молоду́ во полно́чь по воду́:*

Зябнут, зябнут ноженьки, у ключа стоя́,
Прищипало рученьки к коромыслицу,
Текут, текут слезоньки по белу́ лицу...

В отдельных песнях женщина проявляет волю, сопротивляется традиционному подчинению мужу. Например, она не пускает его пьяного домой (*"Вы раздайтесь, расступитесь, люди добрые..."*). Насильно выданная замуж за *недоростка*, женщина грозится отнести его в лес и привязать *ко березке, ко горькой да ко осинке, ко самой да ко вершинке...* (*"Отдает меня маменька замуж..."*). Однако чаще всего семейные песни передают горестные сетования *молодушки*, обращенные к *родной матушке*. Известны песни о несчастливом муже и о горькой судьбе вдовы.

Драматические коллизии семейного быта получали разрядку в **песнях шуточных и сатирических**. Их герои — привередливая невеста, ленивая жена, нерадивая стряпуха, женщина, не умеющая прясть и ткать (*Дуня-тонкопряха*), а также теща и ее зятья, бестолковые и неспособные выполнять мужскую работу *Фома и Ерема*... В шуточных песнях *молодушка* своевольничает: отправляется на улицу *спотешить молодца́*; ночует *в лужочке, под ракитовым под кусточком*, где ее веселят своими песнями *два мо́лодца удалые*.

Сюжетные ситуации шуточных песен способствовали комическому выявлению того недостатка, который осмеивался. Например, баба испекла такие *хлебушки*, что их никто и даром не берет —

Одна сивая свинья
Понюхала, отошла —
Она рыло замарала,
Три недели прохворала,
На четвертую неделю
Богу душу отдала.

Комические ситуации призваны были вызывать смех, возбуждать веселье, создавать оптимистическое настроение. Для

этого использовались ирония, гротеск, литота (т. е. "обратная гипербола"; см., напр., эпизод с воробьем в песне *"У меня кваша По избе пошла..."*). В песнях антиклерикального содержания юмор приобретал сатирическую окраску.

Отдельные шуточные песни могли быть **плясовыми,** если этому способствовала их быстрая, задорная мелодия (*"Ах вы, сени, мои сени..."*). Однако наиболее известные плясовые песни — "*Барыня*" и "*Камаринская*" — имели короткий, неразвитый текст.

Необычайно поэтичны народные песни социального содержания — разбойничьи и солдатские.

Разбойничьи песни появились в XVI–XVII вв., во время крестьянских восстаний против крепостного гнета. Те, кому удавалось убежать от своих господ, создавали шайки и начинали вести разбойничью жизнь. Созданные в их среде песни раскрывали образ *удалого разбойника* — человека мужественного, вольнолюбивого и преданного. Он может принять смерть, но не выдаст товарищей.

В замечательной песне *"Не шуми, мати, зеленая дубровушка..."* разбойник пойман царскими слугами. Утром его будет допрашивать сам царь и потребует выдать тех, *с кем воровал, с кем разбой держал*. Разбойник знает, как ответит:

'Я скажу тебе, надежа православный царь,
Всее правду скажу тебе, всю истину,
Что товарищей у меня было четверо:
Еще первый мой товарищ — темная ночь;
А второй мой товарищ — булатный нож;
А как третий-от товарищ — то мой доброй конь;
А четвертый мой товарищ — то тугой лук;
Что рассыльщики мои — то калены стрелы".

Разбойнику хорошо известно и то, что за такой ответ царь его *пожалует Среди поля хоромами высокими — Что двумя ли столбами с перекладиной!*

Разбойник живет в постоянной опасности, поэтому его родная стихия — *темный лес, сине море, зеленая дубровушка, речка быстрая*. Нередко он изображается

В земляной тюрьме, за решетками,
За железными дверями, за висячими замками.

Отсюда он отчаянно рвется *на волюшку*, и песня сравнивает его с вольной птицей — *ясным соколом*.

Солдатские песни начали создаваться с конца XVII в., когда Петр I ввел обязательную воинскую службу, сначала пожизненную, а затем сроком на 25 лет. Солдатские песни соприкасались с песнями историческими, изображая войны XVIII–XIX вв., в которых участвовала Россия. В этих песнях выражен патриотизм русских солдат, полное отречение от личной жизни (для них *домы — крутые горы, подворья — широки раздолья, жёны — ружья заряжены, штыки присажены...*). Главное в солдатских песнях — это изображение психологии простого солдата. Песни обобщенно воспроизводили весь его жизненный путь: рекрутство; *службу государеву* и глубокую тоску по дому, по *отцу-матери* и *жене молодой*; наконец, смерть от ран *в чистом поле*. Над солдатом вьется черный ворон, которого он просит слетать к родному дому, передать *поклончик слезовой*. В другой песне умирающий солдат мечтает попасть *на святую Русь*, чтобы его причастили, исповедали и схоронили *промеж трех дорог*:

Против Питерской да Московской, третьей Киевской.
В головах бы положили золот чуден крест,
В ногах бы поставили ворона коня.
Старый поедет — помолится,
Молодой поедет — потешится.

Группа песен о смерти солдата использовала древнерусские воинские песни с их мифологическими элементами (см. "Воспоил, воскормил отец сына...").

Особый тип лирического героя предстает в песнях крестьянских отходников — бурлаков и ямщиков. **Бурлацкие песни**, в отличие от исполнявшихся в той же среде "дубинушек", не включались в процесс труда — они передавали психологический облик бурлака. Для бурлаков Волга — *матушка*; бурлаки — *робята молодые, Молодые, холостые!* Демонстрируя свою удаль, они обманом увозят на корабле *красну девку*: сулят ей *горы золотые, в горах камни дорогие*, но на самом деле

...бурлацкие пожитки
Что добры, да не велики:
Одна лямка да котомка,
Еще третья-то оборка!

Бурлацкий промысел был древним (известен со времен Киевской Руси). В середине XIX в. появились пароходы, и он постепенно исчез. Примерно в это же время были проложены железные дороги — и ушел в прошлое некогда очень важный труд

народных извозчиков, образы которых запечатлели **ямщицкие и чумацкие песни**.

Для центральной России был характерен труд ямщиков, перевозивших на большие расстояния почту и пассажиров; в южных областях и на Украине извозом занимались чумаки, возившие товары. Сравнительно небольшая группа сложенных в этой среде лирических песен приобрела широкую известность благодаря литературной "моде" на ямщицкую тему (стихотворения А. С. Пушкина, П. А. Вяземского, Ф. Н. Глинки, И. З. Сурикова, Н. А. Некрасова и других поэтов). Народные ямщицкие песни обычно были протяжными и долгими, как сама дорога. Нередко в них изображалось трагическое событие: смерть извозчика вдали от родного дома. Умирая, ямщик прощался с товарищами и делал последние распоряжения:

"Отведите-ка вы моих вороных коней моему батюшке,
Золотую ли казну моей ро́дной матушке,
Челобитье вы моей молодой жене,
Благословеньице вы моим малым детушкам!"

5. ПОЭТИКА ТРАДИЦИОННОЙ КРЕСТЬЯНСКОЙ ЛИРИКИ

Поэтика крестьянских лирических песен является общей для всех тематических групп. В основе большинства способов выражения лирического начала лежит, по словам А. Н. Веселовского, "искание созвучий, искание человека в природе", т. е. принцип аналогии между миром природы и внутренним миром человека. Свойства человеческой души переносились на природные объекты, а образы животных, растений, небесных светил указывали на того или иного героя песни, на его душевное состояние. Это не противоречило стремлению народной лирики изображать типические образы в реальной жизненной обстановке.

Система художественных средств народной поэзии с точки зрения их исторического становления и развития глубоко исследована А. Н. Веселовским в работе "Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля"[1].

[1] *Веселовский А. Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. — Л., 1940. — С. 125–199. См. также в Хрестоматии исследований.

Психологический параллелизм — это сопоставление человеческого образа и образа из мира природы по признаку действия или состояния. Его корни — в анимистическом мировоззрении древних. Более всего человека им напоминали животные — "здесь далекие психологические основы животного аполога; но и растения указывали на такое же сходство: и они рождались и отцветали, зеленели и клонились от силы ветра. Солнце, казалось, также двигалось, восходило, садилось, ветер гнал тучи, молния мчалась, огонь охватывал, пожирал сучья и т. п. Неорганический, недвижущийся мир невольно втягивался в эту вереницу параллелизмов: он также жил". Простейший параллелизм был двучленным. Веселовский писал: "Его общий тип таков: картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего". Из двучленного параллелизма развились многие формы образности, к нему генетически восходит система тропов: сравнения, метафоры, образы-символы, постоянные эпитеты и проч.

Фольклорная традиция всегда стремилась выразить внутреннее состояние лирического героя через внешние формы, поэтому обычно он был показан в микросюжете. Герой или героиня песни гуляет *в зеленом саду*, лежит израненный *под ракитовым кустом*, прохаживается *по новой горенке*, едет *к любезной сударушке*, поит коня или черпает воду из реки, сидит *пригорюнившись*, идет с горя *в чисто поле*, сидит *в темнице*, плывет по реке *на кораблике* и т. п. Такие повествовательные островки — своеобразные песенные константы — в живом бытовании могли взаимодействовать друг с другом, объединяться по принципу поэтической ассоциации, подчиняясь общему для них лирическому началу. Это имел в виду Ап. Григорьев, когда писал: "Одна песня наводит на другую, как-то вяжется с другою, как-то растительно цепляется за другую; одно слово в одной песне родит в памяти новую песню, одни общеэпические формы связывают несколько разнородных песен; точно так же и мотивы, по-видимому совершенно различные, льются один за другим, совершенно раздельные, а между тем связанные между собою одною общею растительною жизнию"[1].

Композиция песенного текста была подчинена раскрытию его смысла, который заключался в передаче душевного состояния человека.

Иногда применялся повтор песенного сюжета, при этом, как и в кумулятивных сказках, заменялись один или несколько элементов. Если замена происходила по принципу антитезы, то сюжет был удвоенным (см. *"Во поле береза стояла..."*: антитеза "старый муж — молодой муж"). Песни с двухчастным сюжетом могли также строиться на принципе психологического параллелизма — такой его тип принято называть развернутым. Так, в песне *"Как бывало мне, ясну соколу, да времечко..."* до малейших деталей повторяется весь сюжет, заменен только герой. *Ясный сокол* вольно летал, разбойничал — но оказался *во клеточке*:

У сокола ножки сопутаны,
На ноженьках путечки шелковые,
Занавесочки на глазыньках жемчужные!

Подобно соколу, *добрый молодец* вольно плавал *по синю морю*, разбойничал — но оказался *во злодейке в земляной тюрьме*:

У добра молодца ноженьки сокованы,
На ноженьках оковушки немецкие,
На рученьках у молодца — замки затюремные,
А на шеюшке у молодца — рогатки железные.

В другой песне — *"Ах ты, ноченька..."* психологическая параллель последовательно проведена между пейзажем (темная, осенняя ночь) и портретом (задумчивая, печальная девица).

Психологический параллелизм чаще всего использовался в песенных зачинах как сигнал лирического смысла песни. Он мог быть двучленным:

(И) Цвели, цвели да в поле цветочки,
Э, цвели да повяли.
Любил, любил да парень девчонку,
Э, любил да покинул.

Разновидностью психологического параллелизма является параллелизм отрицательный, в котором сопоставление заменено противопоставлением:

Не былинушка в чистом поле зашаталася —
Зашатался-загулялся добрый молодец.

Песня могла накапливать психологические параллели из мира природы — такой тип параллелизма Веселовский назвал многочленным.

[1] *Григорьев Ап.* Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. — С.315–316.

Песенный сюжет, подобно сказочным мотивам, иногда получал утроение с нарастанием или убыванием. В песне *"Что во городе было во Казани..."* рассказывается о молодом чернеце, который, гуляя по городу, заходит в беседу, где сидят *стары бабы*, затем в беседу, где сидят *молодицы*, и, наконец, в беседу, где сидят *красны девки* — цель его поисков. Повтор сюжета мог также быть многократным, подчеркивая смысл песни. Например: разборчивая невеста долго отказывает разным женихам, находя у каждого недостатки.

Важным композиционным приемом народных песен является выявленный и описанный Б. М. Соколовым прием постепенного, или ступенчатого, сужения образов[1].

В песне последовательно перечисляются образы пространственные, все более сужаясь, или члены патриархальной семьи по степени их значимости, начиная со старшего — и т. п. Б. М. Соколов писал: "...Последний наиболее "суженный" в своем объеме образ как раз с точки зрения художественного задания песни является наиболее важным. На нем-то, собственно говоря, и фиксируется главное внимание. Можно даже сказать больше того: ступенчатое нисхождение предыдущих образов имеет своей художественной функцией выявление конечного образа, стоящего на самой узкой нижней ступени ряда, с целью фиксации на нем наибольшего внимания. Вместе с тем переход от более широких образов к более узким, от общих к частным является приемом постепенного детализирования, необходимого для наибольшей конкретизации все того же конечного образа".

Б. М. Соколов назвал следующие случаи применения этого приема: изображение природы; изображение жилища; описание наряда; изображение семейных отношений; изображение социальных отношений. Ступенчато-нисходящий ряд мог располагаться в начале, в конце, в середине песни. Особенно выразительно подчеркивают смысл песни ступенчато сужающиеся концовки. Например, в рекрутской песне *"Ох ты, пей-ка, моя головушка, прохладися..." богатые мужики-мироеды* решают, кого отдавать в солдаты. Выбор падает на самого беззащитного — сына вдовы:

Нам богатого отдать — прогневити,
Одинокого отдать — разорити,
На ряду-то живет вдова грешная с сиротою,
У нее есть один сыночек-сиротина, —
Отдадим-то мы его во солдаты!"

В шуточной песне *"Светит, светит месяц..."* герой собирается жениться на красивой девушке, но встречает препятствия в лице попа, дьякона, дьячка и проч. Он отправляется *в лес на охоту*, надеясь подарить *всем-то им по зверю:*

Попу-то — куницу,
Дьякону — лисицу,
А дьячку-то бедному —
Белу горностайку,
Пономарю-то горюну —
Хоть серого зайку,
Просвирне-горюше —
Хоть заячьи уши, —
Чтоб они не мешали,
С девкой обвенчали!

Песенные концовки, а иногда и зачины, могли высказывать обобщающее суждение (например: *Никак невозможно мне без печали жить...* — зачин; *...На чужой сторонушке — плохое житье* — концовка). Из этого ясно, что песня, при всей ее эмоциональности, очень дорожила своей содержательной, смысловой стороной.

Прием ступенчатого сужения образов мог применяться несколько раз в одной песне, создавая образные ряды, которые способствовали выявлению лирического содержания (см. *"Уж ты, степь, моя степь, степь Моздокская!"*, *"Ты взойди, взойди, солнце красное..."*).

В песне *"Уж вы, горы высокие, горы Воробьевские..."* создано пять рядов ступенчато нисходящих образов. Первый ряд — пространственный: *горы Воробьевские — сер-горюч камешек — речка быстрая — част ракитов един куст.* В этом ряду пространственное содержание образов из мира природы философски осложнено тем, что каждый предыдущий образ "порождает" последующий: горы породили камень, камень — вытекающую из-под него речку, речка — один-единственный ракитов куст. *На кусточке* орел допрашивает ворона: где летал, кого видел; ворон рассказывает, что *в диких степях Саратовских* лежит *тело белое.*

Дальнейшее содержание песни составляет своеобразный повтор: четыре ряда одних и тех же ступенчато нисходящих образов. Убитого опла-

[1] *Соколов Б. М.* Экскурсы в область поэтики русского фольклора // Художественный фольклор. — 1926. — № 1. — С. 30–53. См. также в Хрестоматии исследований.

кивают *родная матушка, родная сестра, молодая жена*. Смысл повтора — подчеркнуть с нарастанием разную степень горя этих женщин. При первом упоминании они как бы равны, каждая называется *ласточкой* (*Прилетали к телу три ласточки*). При втором — женщины припали к разным по их важности частям тела убитого: матушка — к голове, сестра — к груди, жена — к ногам. При третьем — женщины плачут над убитым, но глубина горя у каждой разная: мать плачет — *как река течет*, сестра — *как ручьи весной бежат*, жена — *как роса падет*. Наконец, при последнем, четвертом упоминании женских образов отмечается, что их горе будет отличаться и по времени:

Родная матушка плачет до гробовой доски,
Родна сестрица плачет до замужьица,
Молода жена плачет до мила дружка.

Разные композиционные приемы песен могли взаимодействовать. Вот пример того, как в одном песенном зачине использованы одновременно два приема: ступенчатое сужение образов + многочленный отрицательный психологический параллелизм. Их сочетание подчеркивало особенный драматизм песни об умирающем *молодце*:

Как далеченке-далече, в чистом поле,
Что еще того подале, во раздольице,
Как не белая березынька к земле клонится,
Не шелковая ковыль-травынка расстилается;
Как не ясен огонечек загорается,
Как у огничка разостлан бел шелко́в ковёр;
Как на ковричке лежит удалый-добрый молодец,
Избит и израненный,
Припекает свои раночки кровавые...

Наряду со ступенчатым сужением образов, в народной лирике был распространен прием исключения единичного из множественного, который позволял выделить лирического героя из среды окружающих его людей. Например:

Добры молодцы все на волюшке живут,
Один Ванюшка в победушке сидит,
В каменной Ваня, в государевой Москве,
В земляной тюрьме, за решетками...

Заметной композиционной особенностью народных песен является прием развернутой метафоры. В содержании таких

метафор явно просматриваются мифологические корни. Часто повторяется развернутая метафора "смерть-свадьба". Об умирающем молодце песня сообщает:

Задумал добрый мо́лодец жениться,
Дружéнькой был у молодца его чуден крест,
А свахынькой у молодца сабля острая,
Тысяцким был у молодца его булатный нож,
В поезду-то был у молодца его тугой лук,
Его тугий лук и каленые стрелы.

Умирающий воин просит *черного ворона* слетать *к отцу с матерью родной*:

'Ты снеси им, черный ворон, мой поклончик слезовой,
А жене моей красивой — хоть платочек кровавой.
И скажи, чтоб не тужила, я женился на другой,
Я женился на другой — на винтовке строевой.
Шашка свашкою была, со штыком венчался я,
Взял приданое большое — все германские поля".

Другая развернутая метафора содержит древние следы партиципации — мистического единства человека с окружающим его миром. В песне *"Не да́лече было вот, было дале́че..."* истомленного путника (вероятно, разбойника) захватила в дороге *темная ноченька*. Он просит приюта у *горького кустика* — полыни. Куст отвечает:

"Ты ночуй-перночуй, добрый молодец,
Ночуй ночку, не убойся!
На меня-то, на меня, горького кустичка,
На меня ты не надейся!
Как постелюшка тебе — ковыль-травушка,
Изголовьице тебе — бел-горюч камень,
Одеялице тебе — темная ноченька,
Часовые тебе — частые звездочки,
Атаманушка тебе — светел месяц,
Путь-дороженька тебе — красное солнышко!"

Аналогичный смысл эта метафора имеет в песне *"Как за барами житье было привольное..."*. Угнетенные люди, доведенные до полного отчаяния, стали разбойниками:

А теперь за бар мы Богу молимся:
Божья церковь — небо ясное,

Образа ведь — звезды частые,
А попами — волки серые,
Что поют про наши душеньки,
Темный лес — то наши вотчины,
Тракт проезжий — наша пашенка.
Пашню пашем мы в глухую ночь,
Собираем хлеб не сеямши,
Не цепом молотим — слегою
По дворянским по головушкам
Да по спинушкам купеческим...

Метафора со следами партиципации по-иному интерпретируется в семейной песне *"Вы раздайтесь, расступитесь, люди добрые..."*. Молодая женщина, выданная замуж *за невежу*, который любит гулять по кабакам, не пускает его — пьяного — домой:

"Ты ночуй, ночуй, невежа, за воротами!
Тебе мягкая постеля — снегова пороша,
А высокое зголовье — подворотня,
Шитой браной положок — часты звёзды,
Крепки, строги караулы — серы волки..."

Разновидностью развернутой метафоры является унаследованная из мифологического фольклора "формула невозможного" (ее охарактеризовал А. А. Потебня)[1]. Формула невозможного — это поэтический способ для выражения понятия "этого никогда не будет", "это не может случиться". В песне *"Воспоил, воскормил отец сына..."* отец изгоняет молодца на *чужую сторону*. Его провожают три сестры. Младшая спрашивает: *"Ты когда ж, братец, к нам назад будешь?"* Герой знает, что он не вернется, что его ждет гибель, и поэтому отвечает:

"Уж вы, сестры мои, вы родимые!
Вы подите-тка на сине море,
Вы возьмите-тка песку желтого,
Вы посейте-ка в саду батюшки;
Да когда песок взойдет-вырастет,
Я тогда ж, сестры, к вам назад буду".

[1] *Потебня А. А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. — Т. II. — Варшава, 1887.

Возникает вопрос, почему герой еще не уехал, а уже сообщает о своей гибели. Ответом может быть только одно: лирический смысл песни. Для песни сюжет — это способ выразить печаль о безвременно погибшем молодце, показать горе его сестер. Формула невозможного встречается в песенном фольклоре разных славянских народов[1].

В композиции народных лирических песен иногда использовался прием цепочного построения, основанный на поэтических ассоциациях между образами. С. Г. Лазутин так объяснил сущность этого приема: "...Отдельные картины песни связываются между собой "цепочно": последний образ первой картины песни является первым образом второй картины, последний образ второй картины — первым образом третьей и т. д. Так вся песня постепенно от одной картины при помощи ее последнего образа "цепочно" переходит к следующей, пока не дойдет до самой важной картины, выражающей основное содержание песни. Образы как бы вырастают один из другого. Каждый последующий является продолжением и конкретизацией, поэтическим развитием предшествующего ему образа"[2]. Пример цепочного построения — песня *"Никак не возможно мне без печали жить..."*:

...Вздумаю про милого — не мил девке белый свет,
Не мил белый свет...
Не мил девушке белый свет — бежала б я в лес,
Бежала б я в лес...
В лесу пользы нету мне — все листья шумят,
Все листья шумят...
Шумят, шумят листики, пошумливают,
Пошумливают.
А нам с тобой, милый друг, разлуку они дают,
Разлуку дают...
Разлука-разлучница — чужая дальняя сторона,
Чужая сторона... И т. д.

По способу передачи содержания выделяются песни-повествования и песни-раздумья. В песнях любого типа выражению лирического начала способствовали композиционные формы монолога и диалога, которые могли сочетаться с повествовательной частью, а также друг с другом.

[1] См.: *Кирдан Б. П.* Формула "невозможного" в славянских песнях карпатской зоны: IX Междунар. съезд славистов. История, культура, этнография и фольклор славянских народов. — М., 1983. — С. 215–223.

[2] *Лазутин С. Г.* Поэтика русского фольклора: Учеб. пособие для филол. факультетов ун-тов. — М., 1981. — С. 67–68.

Замечательная песня из репертуара А. И. Глинкиной *"Горе мое, горе..."* (песня-раздумье) построена как исполненный драматизма монолог молодой замужней женщины: ей тяжело живется. Внутри общей формы монолога развиваются и другие композиционные типы. Сначала женщина сообщает о своем горе. Затем героиня воображает свой разговор с матушкой — и развивается диалог:

— Посоветый мне, мати,
Али тута мне жити?
Али тута мне жити,
Аль прочь отойтити?
— Живи, дочка, живи,
А как я проживала.
Расти, дочка, детей,
А как я узростила...

Диалог незаметно переходит в повествовательную часть: дочка может ходить в гости к матери, пока мать жива, *А как матушка умрет, Дорожка зарастет*. Такая композиция передает динамику чувства героини, его переход от глубокого отчаяния к постепенному успокоению и смирению перед судьбой.

Эмоциональный настрой песен выражали многочисленные лирические обращения. Особенно часто они использовались в зачинах, нередко разрастаясь в пейзажную картину:

Ты воспой-ко-ся, воспой, младой жаворóночек,
Ты воспой-ко-ся, ты воспой весной на проталинке...

Другой распространенный способ эмоционального выражения — единоначатия. Они могли играть разную, иногда довольно сложную художественную роль.

В выразительной песне, приведенной Ап. Григорьевым (ее сообщил ему драматург А. Н. Островский), изображается ночная скачка разбойника, убегающего от погони. Единоначатия, а также прием синтаксического параллелизма (одинаковое построение стихов) живописно передают быстрый бег коня и то острое чувство тревоги, которое испытывает всадник, спасая свою жизнь:

Что светил-то светил месяц во полуночи,
Светил в половину.
Что скакал-то скакал один добрый молодец
Без верной дружины.

Что гнались-то гнались за тем добрым молодцом
Ветры полевые.
Что свистят-то свистят в уши разудалому
Про его разбои.
Что горят ли горят по всем по дорожинкам
Костры сторожевые:
Что следят ли следят молодца-разбойничка
Царские разъезды:
Что сулят ему сулят в Москве белокаменной
Каменны палаты,
Что и те ль палаты — два столба точеные,
Столбы с перекладиной!

Разнообразные повторы занимали в народной лирике большое место, проявляясь на всех уровнях: в композиции, в стихе, в лексике. Песенная лексика знает повторы тавтологические (*темная темница, чудо чудное, тропы тропятся, струя струит, живешь-поживаешь*) и синонимические (*путь-дороженька; грусть-печаль-тоска; клялася ему, божилася; спится-дремлется; стучит-гремит; призадумался, пригорюнился*). Лексические повторы усиливали художественное воздействие песни, углубляли ее идею. Они могли сочетаться с повторами синтаксическими, имевшими отношение к песенному ритму, к стиху:

Будет, будет красная калина,
Э, будет расцветати,
Станет, станет красная девица,
Э, дружка забывати.

В песне могли повторяться целые строки, что подчеркивало их музыкальное звучание. Вводились повторяющиеся ритмические частицы (*ах-да, ой-да, ой-ли, ах, эх*) и рефрены (припевы). Повторялась музыкальная фраза, деля песенный текст на строфы (куплеты).

Строфика и стих народных лирических песен очень своеобразны. Ритмико-интонационная структура устной лирики зависела от музыкально-мелодического оформления текста. Куплеты народных песен содержат самое разное количество стихов: один, полтора, два, три и т. д. Стихи могли "переходить" из одного куплета в другой. Например:

Ой, да ты калинушка,
Ой, да ты малинушка,

Ой, да ты не стой, не стой
На горе крутой.

Ой, да ты не стой, не стой
На горе крутой,
Ой, да не спускай листья
На сине́ море́.

Ой, да не спускай листья
На сине́ море́,
Ой, да по сине́ю морю́
Корабе́ль плывёт...

Народные песни имели тонический стих, а также гибридные или переходные формы силлабо-тонического стиха. Протяжные песни обычно имели белый стих; если встречались рифмы, то они были только смежными, причем рифмовались одинаковые части речи. Относительная бедность протяжных песен рифмами компенсировалась за счет ассонансов и аллитераций. Песни шуточные, быстрые, напротив, украшались рифмами.

Сочетание в народной лирике широкой типизации образов с универсальным принципом аналогии между миром природы и внутренним миром человека привело к появлению устойчивых метафор. Песенная поэтика выработала свою систему иносказаний, обозначающих ее героев или состояние их души. Эти традиционные иносказания — "окаменевшие" метафоры — превратились в образы-символы. А. М. Новикова выделила символы личного характера, обозначающие отдельных героев песни, и символы общего значения, передающие "сущность жизненного явления..., народное представление о горе и радости, о счастье и о несчастье и т. д."[1]. Символы девушки — *белая лебедушка, белая березонька, красная калина, ягода;* молодца — *ясный соколичек, ясный месяц, сизый орел, дубочек;* молодой женщины — *утушка луговая, серая кукушечка;* мужа и жены — *утка с селезнем* и т. д. Символы молодости, радости и веселья — *зелёный сад, зелёная роща*, расцветшие цветы, цветущие деревья; символ верной любви — *золотое колечко*; символы печали и грусти — засохшие цветы, облетевшие деревья, темная, туманная ночь; символы горя и смерти — *чёрный ворон, ракитов куст.*

В создании традиционного фольклорного мира песни важную роль играли постоянные эпитеты. Они поэтически типизировали русскую природу, образ человека, его семейный быт. В песнях много изобразительных эпитетов, особенно относящихся к природе и быту: *берёзонька белая, частый осинничек, чистое поле, красная калина, светел месяц, часты звёзды, красно солнышко, шелковая трава, лазоревы цветочки, темны леса, серы волки, сине море, буйные ветры, речка быстрая, песок жёлтый, вольны пташки, зеленой сад, роща зеленая* — природа; *широки ворота, воро́ный конь, тройка серо-пегих лошадей, соболиное одеялице, тесова кроватушка, пуховые подушечки, висячие замки, ременный кнут, шелковой пояс, окован сундук, золота казна* — быт. Лирическое начало наиболее ярко проявилось в выразительных эпитетах; многие из них относятся к образу человека: *ретиво сердечушко, крепкая думушка, буйная головушка, слеза горючая, распобедная моя головушка, люди добрые, родимая сторонушка.* Ряд эпитетов можно назвать изобразительно-выразительными, так как в них одинаково значимы внешняя характеристика образа и его внутренняя оценка: *добрый молодец, красные девушки, дети малые, ясны очи, резвы ножки, ясен огонечек, раночки кровавые, звончатые гусли, горькая осинка, садовый яблочек.* При употреблении эпитетов в песнях часто применялась инверсия (обратный порядок слов), что подчеркивало значение эпитета:

Как у камешка у горючего,
У колодчика у студёного...

Очень выразительны двойные эпитеты: *млад-сизой орёл, милюбезный друг, млад-ясен сокол, горе-горькая серая кукушка, новысок терем, бел-тонкой шатёр, бел-шелков ковёр, золот-чуден крест, част-ракитов куст, сер-горюч камешек.*

В песнях применялись сравнения (*Снаряжён стружок, как стрела, летит*); гиперболы (*Горькими слезами я весь сад потоплю, Тяжёлыми вздохами весь сад посушу*), уменьшительно-ласкательные суффиксы. Особые художественные средства имели песни плясовые, шуточные и сатирические.

Поэтика традиционной крестьянской лирики богата и разнообразна. Однако в каждой конкретной песне использование приемов и средств строго регулировалось принципом достаточности. В народных песнях нет поэтических излишеств, в них все подчинено художественной гармонии, чувству меры и соразмерности, соответствующему простым, но искренним и глубоким движениям души. Н. М. Карамзин отметил, что в старинных русских песнях сохраняется "свежесть чувства, теряемая человеком с летами, а народом с веками"[1].

[1] Русское народное поэтическое творчество: Учебник для пед. ин-тов. — 3-е изд., испр. / Под ред. А. М. Новиковой. — М., 1986. — С. 242.

[1] *Карамзин Н. М.* История государства Российского. — Т. X. — СПб., 1824. — С. 264.

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Тексты.

Собрание разных песен М. Д. Чулкова. — Ч. 1–3. — СПб., 1770–1773. (Переизд.: СПб., 1913).

Львов Н. А. Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач. — СПб., 1790. (Переизд.: М., 1955).

Песни, собранные П. В. Киреевским: Новая серия. — Вып. 2: В 2-х ч. — М., 1917 (ч. 1); 1929 (ч. 2). (Также: Собрание народных песен П. В. Киреевского: Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях. — Т. 1 / Подгот. текстов к печати, ст. и коммент. А. Д. Соймонова. — Л., 1977; Собрание народных песен П. В. Киреевского. Записи П. И. Якушкина: В 2-х т. / Подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. З. И. Власовой. — Л., 1983; 1986).

Русские народные песни, собранные П. В. Шейном. — Ч. 1. — М., 1870.

Великорусские народные песни. Изданы проф. А. И. Соболевским: В 7-ми т. — СПб., 1895–1902.

Русские песни / Сост. И. Н. Розанов. — М., 1952.

Русские народные песни / Вступ. ст., сост. и примеч. А. М. Новиковой. — М., 1957.

Народные лирические песни / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В. Я. Проппа. — 2-е изд. — Л., 1961.

Песни и романсы русских поэтов / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В. Е. Гусева. — М.; Л., 1965.

Русские народные протяжные песни: Антология / Вступ. ст., сост., примеч. и библиогр. И. И. Земцовского. — М.; Л., 1966.

Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П. В. Киреевского. — М., 1968. — (Лит. наследство. — Т.79).

Павлова Г. Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной. — М., 1969.

Русская народная поэзия. Лирическая поэзия / Сост., подгот. текста, предисл. к разделам, коммент. А. Горелова. — Л., 1984.

Новикова А., Пушкина С. Русские народные песни Московской области. — М., 1986.

Новикова А. М., Пушкина С. И. Традиционные бытовые песни Тульской области. — Тула, 1989.

Исследования.

Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 125–199.

Соколов Б. М. Экскурсы в область поэтики русского фольклора // Художественный фольклор. — Вып. 1. — М., 1926. — С. 30–53.

Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. — М., 1952.

Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. — М.; Л., 1962.

Лазутин С. Г. Русские народные песни: Пособие для вузов. — М., 1965.

Гудошников Я. И. Очерки истории русской литературной песни XVIII–XIX вв. — Воронеж, 1972.

Акимова Т. М. Очерки истории русской народной песни. — Саратов, 1977.

Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. — Л., 1978.

Хроленко А. Т. Поэтическая фразеология русской народной лирической песни. — Воронеж, 1981.

Новикова А. М. Русская поэзия XVIII — первой половины XIX в. и народная песня: Учеб. пособие по спецкурсу для студентов пед. инов. — М., 1982.

Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. — Л., 1989.

Дианова Т. Б. Военно-бытовые песни донских казаков. — М., 1996.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. В чем состоит трудность классификации народных лирических песен?
2. Раскройте содержание какой-либо тематической группы крестьянских песен.
3. Охарактеризуйте роль книжной лирики в обогащении народного песенного репертуара.

ЗАДАНИЕ

Внимательно изучите работу А. Н. Веселовского "Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля" (см. Хрестоматию исследований). Попытайтесь составить эволюционную схему: систему художественных средств народной поэзии в их историческом становлении и развитии.

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТЕАТР. НАРОДНАЯ ДРАМА

Фольклорный театр — традиционное драматическое творчество народа. Типы народной зрелищно-игровой культуры разнообразны: обряды, хороводы, ряженье, клоунада и т.д.

В истории фольклорного театра принято рассматривать дотеатральный и театральный этапы народного драматического творчества.

К дотеатральным формам относятся театрализованные элементы в календарных и семейных обрядах.

В календарных обрядах — символические фигуры Масленицы, Русалки, Купалы, Ярилы, Костромы и др., разыгрывание с ними сценок, ряжение. Видную роль играла аграрная магия, магические действия и песни, призванные содействовать благополучию семьи. Например, на зимние Святки по деревне тянули плуг, "посевали" в избе зерном и т. д. С потерей магического значения обряд превращался в забаву.

Свадебный обряд также представлял собой театрализованную игру: распределение "ролей", последовательность "сцен", перевоплощение исполнителей песен и причитаний в действующее лицо обряда (невесту, ее мать). Сложной психологической игрой было изменение внутреннего состояния невесты, которая в доме родителей должна была плакать и причитать, а в доме мужа изображать счастье и довольство. Однако свадебный обряд не воспринимался народом как театральное действо.

В календарных и семейных обрядах участниками многих сцен были ряженые. Рядились в старика, старуху, мужчина переодевался в женскую одежду, а женщина — в мужскую, рядились в животных, особенно часто в медведя и козу. Костюм ряженых, их маски, грим, а также разыгрываемые ими сценки передавались из поколения в поколение. На Святки, масленицу, Пасху ряженые исполняли юмористические и сатирические сценки. Некоторые из них позже влились в народные драмы.

Помимо обрядов, театральные элементы сопровождали исполнение многих фольклорных жанров: сказок, хороводных и шуточных песен и др. Важную роль здесь играли мимика, жест, движение — близкие театральным жесту и движению. Например, сказочник не просто рассказывал сказку, а в той или иной мере разыгрывал ее: изменял голос, жестикулировал, менял выражение лица, показывал, как герой сказки шел, нес ведро или мешок и т. д. Фактически это была игра одного актера.

Собственно театральные формы народного драматического творчества — стадиально более поздний период, начало которого исследователи относят к XVII в.

Однако задолго до этого времени на Руси были комедианты, музыканты, певцы, плясуны, дрессировщики. Это — скоморохи. Они объединялись в бродячие группы и до середины XVII в. принимали участие в народных обрядах и праздниках. Об искусстве скоморохов сложены пословицы (*Всяк сплящет, да не как скоморох*), песни и былины ("Вавило и скоморохи", "Гость Терентьище"). Их творчество отразилось в сказках, былинах, в разных формах народного театра. В XVII в. скоморошество было запрещено специальными указами. Еще некоторое время скоморохи укрывались на окраинах Руси.

Специфические признаки фольклорного театра — отсутствие сцены, разделение исполнителей и аудитории, действие как форма отображения действительности, перевоплощение исполнителя в иной объективированный образ, эстетическая направленность представления. Пьесы нередко распространялись в письменном виде, предварительно репетировались, что не исключало импровизации.

В зарождении, функционировании и распространении всех форм и видов фольклорного театра важную роль играли города. В городах излюбленным временем и местом народных зрелищных представлений были ярмарки, на которые собиралось много людей, в том числе селян. Они не только торговали, но и развлекались.

1. БАЛАГАН

Во время ярмарок строились балаганы. Балаганы — временные сооружения для театральных, эстрадных или цирковых представлений. В России они известны с середины XVIII в. Балаганы обычно располагали на рыночных площадях, вблизи мест городских гуляний. В них выступали фокусники, силачи, танцоры, гимнасты, кукольники, народные хоры; ставились небольшие пьесы. Перед балаганом сооружался балкон (раус), с которого артисты (обычно два) или дед-раёшник зазывали публику на представление. Деды-зазывалы выработали свою манеру одеваться, обращаться к зрителям.

Выступления в 1881 г. одного из талантливых ярмарочных актеров Поволжья, хозяина балагана под названием "Театр спиритизма и магии", Я. И. Мамонова (1851–1907) описал Ф. И. Шаляпин.

"Первые театральные ожоги я получил в крепкие рождественские морозы, когда мне было лет восемь. В рождественском балагане я в первый раз увидел тогда ярмарочного актера Якова Ивановича Мамонова — известного в то время на Волге под именем Яшки как ярмарочный куплетист и клоун.

Яшка имел замечательную внешность, идеально гармонировавшую с его амплуа. Он был хотя и не стар, но по-стариковски мешковат и толст — это ему и придавало внушительность. Густые черные усы, жесткие, как стальная дратва, и до смешного сердитые глаза дополняли образ, созданный для того, чтобы внушать малышам суеверную жуть. Но страх перед Яшкой был особенный — сладкий. Яшка пугал, но и привлекал к себе неотразимо. Все в нем было чудно: громоподобный, грубый хриплый голос, лихой жест и веселая развязность его насмешек и издевательств над разинувшей рты публикой.

— Эй вы, сестрички, собирайте тряпички, и вы, пустые головы, пожалте сюды! — кричал он толпе с дощатого балкона его же дощатого и крытого холстом балагана.

Публике очень приходились по вкусу эти его клоунады, дурачества и тяжелые шутки. Каждый выпад Яшки вызывал громкий, раскатистый смех. Казались Яшкины экспромты и смелыми.

Подталкивая вперед к публике, напоказ, своих актеров — жену, сына и товарищей, Яшка подымал в воздух смешное чучело и орал:

— Эй, сторонись, назем —
Губернатора везем...

Целыми часами без устали на морозе Яшка смешил нетребовательную толпу и оживлял площадь взрывами хохота. Я как завороженный следил за Яшкиным лицедейством. Часами простаивал я перед балаганом, до костей дрожал от холода, но не мог оторваться от упоительного зрелища. На морозе от Яшки порою валил пар, и тогда он казался мне существом совсем уже чудесным, кудесником и колдуном.

С каким нетерпением и жаждой ждал я каждое утро открытия балагана! С каким обожанием смотрел я на моего кумира. Но как же я удивлялся, когда после всех его затейливых выходок я видел его в трактире "Палермо" серьезным, очень серьезным и даже грустным за парою пива и за солеными сухарями из черного хлеба. Странно было видеть печальным этого неистощимого весельчака и балагура. Не знал я еще тогда, что скрывается иногда за сценическим весельем...

Яшка первый в моей жизни поразил меня удивительным присутствием духа. Он не стеснялся кривляться перед толпой, ломать дурака, наряжаясь в колпак. Я думал: "Как это можно без всякого затруднения, не запинаясь, говорить так складно, как будто стихами?" Я был уверен к тому же, что Яшку все очень боятся — даже полицейские! Ведь вот, самого губернатора продергивает.

И я вместе с ним мерз на площади, и мне становилось грустно, когда день клонился к концу и представление кончалось"[1].

2. ТЕАТР ПЕРЕДВИЖНЫХ КАРТИНОК (РАЁК)

Раёк — вид представления на ярмарках, распространенный главным образом в России в XVIII–XIX вв. Свое название он получил от содержания картинок на библейские и евангельские темы (Адам и Ева в раю и проч.).

Д. А. Ровинский, известный собиратель и исследователь русских народных картинок (лубка), так описал раек: "Раек — это небольшой, аршинный во все стороны, ящик с двумя увеличительными стеклами впереди. Внутри его перематывается с одного катка на другой длинная полоса с доморощенными изображениями разных городов, великих людей и событий. Зрители, "по копейке с рыла", глядят в стекла, — раешник передвигает картинки и рассказывает присказки к каждому новому нумеру, часто очень замысловатые. <...> В конце происходят показки ультраскоромного пошиба <...>, которые для печати уже совсем непригодны"[2].

Во время народных гуляний раешник со своим ящиком обычно располагался на площади рядом с балаганами, каруселями. Сам "дед-раешник" — "по ухваткам отставной солдат, бывалый, ловкий и сметливый. На нем серый, обшитый красной или желтой тесьмой кафтан с пучками цветных тряпок на плечах, шапка-коломенка, также украшенная яркими тряпками. На ногах у него лапти, к подбородку привязана льняная борода"[3].

Объяснения и прибаутки раешников делились на строки, с рифмой (обычно парной) в конце строк. Никакой закономерности числа и расположения слогов не было. Например: *"А вот андерманир штук — другой вид, город Палерма стоит, барская фамилия по улицам гуляет и нищих тальянских деньгами оделяет. А вот, извольте видеть, андерманир штук — другой вид. Успенский собор в Москве стоит, своих нищих в шею бьют, ничего не дают"* (см. в Хрестоматии). Этот народный стих был назван "раешным". Он употреблялся также в прибаутках балаганных дедов, в народных драмах и проч.

---

[1] *Шаляпин Ф. И.* Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. — М., 1990. — С. 24–25.

[2] Русские народные картинки / Собрал и описал Д. А. Ровинский. — СПб., 1900. — С. 369.

[3] Русская народная драма XVII–XX вв.: Тексты пьес и описания представлений / Под ред. П. Н. Беркова. — М., 1953. — С. 127.

3. НАРОДНЫЙ КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР, ЕГО ВИДЫ

У русских были известны три вида кукольного театра: театр марионеток (в нем куклы управлялись с помощью ниток), театр Петрушки с перчаточными куклами (куклы надевались на пальцы кукольника) и вертеп (в нем куклы неподвижно закреплялись на стержнях и передвигались по прорезям в ящиках). Театр марионеток не получил широкого распространения. Популярным был театр Петрушки. Вертеп был распространен в основном в Сибири и на юге России.

3.1. Театр Петрушки

Театр Петрушки — русская народная кукольная комедия. Главным его персонажем был Петрушка, именем которого и назван театр. Этот герой именовался также Петр Иванович Уксусов, Петр Петрович Самоваров, на юге — Ваня, Ванька, Ванька Ретатуй, Рататуй, Рутютю (традиция северных районов Украины). Театр Петрушки возник под влиянием итальянского кукольного театра Пульчинелло, с которым итальянцы часто выступали в Санкт-Петербурге и других городах.

Ранняя зарисовка театра Петрушки относится к 30-м гг. XVII в. Эту иллюстрацию поместил немецкий путешественник Адам Олеарий в описание своего путешествия в Московию. По поводу рисунка Д. А. Ровинский писал: "...Мужик, подвязав к поясу женскую юбку с обручем в подоле, поднял ее кверху, — юбка эта закрывает его выше головы, он может в ней свободно двигаться руками, выставлять кукол на верх и представлять целые комедии. <...> В картинке, на переносной юбочной сцене, нетрудно различить дошедшую до нашего времени классическую комедию о том, как цыган продавал Петрушке лошадь". Ровинский привел замечание Олеария о том, что кукольный комедиант всегда находился при медвежьем вожаке; он же исправлял "должности" козы и паяца. Сценки, по словам Олеария, были всегда самого скоромного содержания[1].

Позже поднятая кверху женская юбка с обручем в подоле была заменена ширмой — во всяком случае, в описаниях театра Петрушки XIX в. юбка уже не упоминается.

В XIX в. театр Петрушки был самым популярным и распространенным видом кукольного театра в России. Он состоял из легкой складной ширмы, ящика с несколькими куклами (по количеству персонажей — обычно от 7 до 20), из шарманки и мелкой бутафории (палки или дубинки-трещотки, скалочки и проч.). Декораций театр Петрушки не знал.

Кукольник в сопровождении музыканта, обычно шарманщика, ходил от двора ко двору и давал традиционные представления о Петрушке. Его всегда можно было видеть и во время народных гуляний, на ярмарках.

Об устройстве театра Петрушки Д. А. Ровинский писал: "У куклы корпуса нет, а только подделана простая юбчонка, к которой сверху подшита пустая картонная голова, а с боков — руки, тоже пустые. Кукольник втыкает в голову куклы указательный палец, а в руки — первый и третий пальцы; обыкновенно напяливает он по кукле на каждую руку и действует таким образом двумя куклами разом'[1].

Характерные черты внешнего вида Петрушки — большой нос "крючком", смеющийся рот, выступающий подбородок, горб или два горба (на спине и на груди). Одежда состояла из красной рубахи, колпака с кисточкой, на ногах щегольские сапожки; или из шутовского двухцветного клоунского наряда, воротника и колпака с бубенчиками. Кукольник говорил за Петрушку с помощью пищика — приспособления, благодаря которому голос становился резким, визгливым, дребезжащим. (Пищик изготавливался из двух костяных или серебряных выгнутых пластиночек, внутри которых укреплялась узкая полоска полотняной ленточки). За остальных действующих лиц комедии кукольник говорил своим естественным голосом, отодвигая пищик за щеку[2].

Представление театра Петрушки состояло из набора сценок, имевших сатирическую направленность. О Петрушке М. Горький говорил как о непобедимом герое кукольной комедии, который побеждает всех и вся: полицию, попов, даже черта и смерть, сам же остается бессмертен[3].

Образ Петрушки — олицетворение праздничной свободы, раскрепощенности, радостного ощущения жизни. Действия и слова Петрушки противопоставлялись принятым нормам поведения и морали. Импровизации петрушечника были злободневны: в них содержались острые выпады против местных купцов, помещиков, начальства. Представление сопровождалось музыкальными вставками, иногда пародийными: например, изображение

[1] Русские народные картинки... — С. 360–361.

[1] Русские народные картинки... — С. 364.

[2] *Некрылова А. Ф.* Петрушка. Пищик // Восточнославянский фольклор: Словарь науч. и народ. терминологии. — Минск, 1993. — С. 255–257.

[3] М. Горький о литературе. — М., 1955. — С. 332.

похорон под "Камаринскую" (см. в Хрестоматии "Петрушка, он же Ванька Рататуй").

3.2. Вертеп

Кукольный театр вертеп получил название от своего назначения: представлять драму, в которой воспроизводился евангельский сюжет о рождении Иисуса Христа в пещере, где нашли пристанище Мария и Иосиф (старосл. и древнерус. "вертепъ" — пещера). Первоначально представления вертепа были только во время Святок, что подчеркивалось и в его определениях. В. И. Даль, например, писал: "Вертеп *юж.* зрелище в лицах, устроенное в малом виде, в ящике, с которым ходят о Святках, представляя события и обстоятельства рождения И. Христа"[1]. В Россию вертеп проник с Украины и Беларуси в конце XVII — начале XVIII в.

Вертеп представлял собой переносной прямоугольный ящик из тонких досок или картона. Внешне он напоминал домик, который мог состоять из одного или двух этажей. Чаще всего встречались двухэтажные вертепы. В верхней части игрались драмы религиозного содержания, в нижней — обычные интермедии, комические бытовые сценки. Это определяло и оформление частей вертепа.

Верхняя часть (*небо*) обычно оклеивалась изнутри голубой бумагой, на задней ее стене были нарисованы сцены Рождества; или же сбоку устраивались макет пещеры или хлева с яслями и неподвижные фигуры Марии и Иосифа, младенца Христа и домашних животных[2]. Нижняя часть (*земля* или *дворец*) оклеивалась яркой цветной бумагой, фольгой и т.п., посредине на небольшом возвышении устраивался трон, на котором находилась кукла, изображающая царя Ирода.

В дне ящика и в полочке, разделявшей ящик на две части, были прорези, по которым кукловод передвигал стержни с прикрепленными к ним неподвижно куклами — персонажами драм. Передвигать стержни с куклами можно было вдоль ящика, куклы могли поворачиваться во все стороны. Справа и слева каждой части были прорезаны *двери*: из одной куклы появлялись, в другой исчезали.

[1] *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1955. — Т. 1. — С. 182.

[2] В декабре 1975 г. в костелах Варшавы Б. П. Кирдан видел польскую шопку. В каждом костеле (в одном — на антресолях, в другом — на полу) были установлены ящики, в которых лежала кукла младенца Христа, а рядом стояли фигуры Марии и Иосифа, пастухов, волхвов, овец, т. е. все то, что представлялось в украинском и русском вертепе, белорусской батлейке.

Кукол вырезали из дерева (изредка лепили из глины), красили и наряжали в матерчатую или бумажную одежду и закрепляли на металлических или деревянных стержнях.

Текст драмы произносил один кукловод, изменяя тембр голоса и интонации речи, чем создавал иллюзию представления несколькими актерами.

Представление в вертепе состояло из мистериальной драмы "Царь Ирод" и из бытовых сцен.

Исследователь народного театра Н. Н. Виноградов так описал вертепное представление: "Действие открывается благовестием о рождении Христа. Новорожденному идут поклониться и принести дары пастыри и три царя. Затем в нижнем ярусе происходит торжественный выход царя Ирода, который призывает воинов и велит им избить младенцев "сущих первенцев". Воины уходят и возвращаются обратно, ведя с собою к Ироду Рахиль, которая не дает на смерть своего ребенка. Она со слезами, на коленях, умоляет Ирода пощадить ее младенца, но царь неумолим и приказывает поднять малютку на копье. Рахиль с рыданиями мечется по сцене, проклиная Ирода. Воин ее выгоняет вон. Оставшись один, Ирод начинает помышлять о смерти и, желая избежать ее, окружает себя караулом. Раздается песнь, возвещающая приближение страшной гостьи, слышится страшный треск — и на сцене вырастает зловещий скелет с косою на плече — Смерть. Стража в ужасе бежит, а трепещущий Ирод начинает умолять о пощаде. Смерть вызывает себе на помощь черта, являющегося с криком "гу-гу-гу!" Узнав, в чем дело, он велит сестре поднять косу и убить Ирода, которого затем и тащит в ад со словами:

"О, проклятый Ироде, за твоя превеликия злости
Поберу тя в преисподнюю бездну и с кости".

Этим заканчивается первая, серьезная часть вертепной драмы.

Вторая часть состоит из неодинакового в различных местах количества сцен и диалогов, представляющих самостоятельную обработку сюжетов из народной жизни. Сцены эти часто совершенно не связаны одна с другою и могут следовать в произвольном порядке <...> Все действие в этих сценах заключается почти исключительно в том, что типы различных национальностей, полов и профессий дерутся или пляшут"[1].

Постепенно первая часть представления сокращалась, а вторая, наоборот, расширялась. Героями сценок с бытовым содержанием были *мужик, барин, франт, новомодные барыни, солдат, поп, цыган* и проч.

[1] *Виноградов Н.* Народная драма // История русской литературы / Под ред. Е. В. Аничкова и др. — Т. 1. — М., 1908. — С. 389–390.

Вертепная драма игралась не только куклами, но и живыми любителями — тогда она носила название "живой вертеп". Вертеп взаимодействовал с народным театром живых актеров. В результате "обмирщения" вертепа кукольники заимствовали из театра живых актеров персонажей, сценки, небольшие пьесы. Театр живых актеров, в свою очередь, заимствовал некоторые пьесы из вертепа (например, драму "Царь Ирод").

4. НАРОДНЫЕ ДРАМЫ

Первые народные драмы создавались в XVI–XVII вв. Их формирование шло от простых форм к более сложным.

Малая народная драма не угасла со временем. Генетически она могла восходить к архаичным игрищам ("Гробокопатель", "Маврух"), к бытовым анекдотическим сказкам ("Барин и Афонька", "Мнимый барин"), к анекдотам ("Доктор и больной"), к песням ("Ермак", "Атаман-буря", "Степан Разин"), к духовным стихам ("Аника-воин"), к вертепным представлениям ("Царь Ирод") и т. д.

Постепенно под влиянием любительских, придворных и профессиональных театров, литературы, лубочных изданий народные драмы обогатились новыми темами, персонажами, в них совершенствовалась характеристика образов.

По содержанию народные драмы можно разделить на две группы: бытовые сатирические и героико-романтические.

4.1. Народные бытовые сатирические драмы

Народные бытовые сатирические драмы ("Барин", "Мнимый барин", "Маврух", "Пахомушка" и др.) примыкают к святочным и масленичным играм. В их основе — драматические сценки, которые разыгрывались и ряжеными.

Иногда одно представление содержало две-три сценки. Так, в "Барине", кроме суда Барина, разыгрывались сценки покупки коня и убоя быка на мясо. При этом Барин и суд вершит, и покупает коня, и убивает быка. Сатирически изображались местная жизнь и нравы, сам Барин.

Вот как игралась сценка суда. Барин выслушивает просьбы и вместе с Откупщиком вершит суд.

Проситель (называется вымышленным именем — например, какого-нибудь парня в селе) жалуется на Парасковью: она, дескать, летом любит его, а зимой другого парня — Василия. Барин подзывает Парасковью и спрашивает, почему она сразу двух любит. "Парасковья также

настоящее имя какой-нибудь девицы на селе. Вместо нее на зов Барина подходит кто-нибудь из фофанцев <ряженых>и начинает спорить и ругаться с просителем. Говорят кто что вздумает; кто сильнее и остроумнее выругается, тот и больший успех имеет у публики. Барин и Откупщик советуются вслух, кто из судящихся виновен и кого наказать: парня или девку; признают виновной, напр., девицу. Барин говорит: "Давай-ко, Парасковья, приваливайся-ко спиной-то!" Парасковья подчиняется решению суда и подставляет спину. Откупщик наказывает ее плетью. За первым просителем является другой и выкладывает еще какую-нибудь просьбу про соседа, про жену и пр. В основание просьб кладется обыкновенно какой-нибудь действительно существующий в селе факт, который, конечно, преувеличивается, доводится до смешного, до абсурда и, таким образом, суд является сатирой на местную жизнь и нравы, иногда очень злой, порой жестокой. Когда просителей больше нет и все просьбы рассмотрены, приведены решения суда и исполнены приговоры, начинается продажа коня'[1].

Следует отметить, что на Святки ряженые отдельно разыгрывали сценки с конем и быком.

В драме "Мнимый барин" (другие названия: "Барин и староста", "Афонька малый и барин голый") в сатирическом плане изображен помещик, который разорился, но об этом не знает и сохраняет старые привычки. Из разговора Барина с Трактирщиком, Слугой, Старостой, которые откровенно издеваются над ним, зрители узнают, что "король-то голый", а крестьяне живут в большой бедности. В деревне на семь дворов один топор; крестьяне строят *большие дома — собачки бежат, в окошечко глядят*; на пашню выезжают *всей деревней на одной сохе и то на козе*; у крестьян урожай *велик* бывает: *колос от колоса — не слышно человеческого голосу; сноп от снопа — столбовая верста, а копна от копны — день езды; тихо едешь — два проедешь*. Копны — *курица перешагнет*, коровы дают мало молока, курицы плохо несутся и т. д. Дальше оказывается, что барский жеребец *помер*, а мать Барина *поколела*, трехэтажный дом сгорел и т. д., т. е. Барин совсем разорился. Выслушав Старосту, Барин спросил: *"Где ты по сие время шлялся?"* Староста: *"Я на вашей красной шлюпочке катался"*. Барин: *"Видите ли: у барина петля на шее, а он на красной шлюпочке катался!"* На это Староста ответил: *"Если бы была у вас, барин, петля на шее, я взял бы тримбамбули-бом да и задавил бы"*. В заключительной фразе — прямая угроза помещику[2].

[1] Северные народные драмы. Сборник Н. Е. Ончукова. — СПб., 1911. — С. 115.
[2] Там же. — С. 124–133.

Картины бедности крестьян, разорения Барина, отношения к нему Трактирщика, Слуги, Старосты были созданы на основе богатого юмористического и сатирического фольклора (бытовых сказок, анекдотов, пословиц и поговорок). Богат и выразителен язык драмы.

Драма "Маврух" возникла на основе святочной игры "в покойника". Во время игры рядили "покойника" и ряженый "поп" отпевал его. Покойник оживал. На связь со святочной игрой указывает и то, как был наряжен "покойник", а также реквизит "попа".

"Маврух в белой рубахе и подштанниках, на голове белый же куколь, как у савана, лицо закрыто, на ногах бахилы. Маврух лежит на скамье, которую носят четыре офицера. <...> Поп, в ризе из портяного полога, на голове шляпа, в руках деревянный крест из палок, книга "для привилегия" и кадило — горшочек на веревке, а в нем куриный помет"[1].

"Поп" отпевал не просто "покойника", а героя известной песни "Мальбрук в поход собрался" — Мальбрука (*Мавруха*). В драме осмеивались служители культа и сам обряд отпевания, что и привело к ее запрету.

Крестьянин Я. С. Бородин рассказывал Н. Е. Ончукову, что в их селе Нижмозеро (Онежский у. Архангельской губ.) "Мавруха" бросили играть с тех пор, как местный священник запретил играть, сказав, что играющих в "Маврухе", в случае их смерти, он отпевать не будет, так как они уже "отпеты" в игре[2]. Запрет привел к тому, что "Мавруха" перестали играть и забыли. Пьеса известна лишь по публикации Н. Е. Ончукова.

Рассмотренные бытовые сатирические драмы представляют лишь часть репертуара фольклорного театра, однако по ним можно судить, что именно подвергалось осмеянию.

В народных бытовых сатирических драмах сложилась своя система образов, выработались относительно устойчивые тексты и приемы изображения.

4.2. Народные героико-романтические драмы

Народные героико-романтические драмы, в отличие от бытовых сатирических, возникали и формировались не только на фольклорной основе. В них активно использовались песни литературного происхождения, а также лубок и народная книга (лубочные романы и картинки о разбойниках, рыцарские романы).

[1] Северные народные драмы... — С. 134.
[2] Там же. — С. IX.

Некоторые героико-романтические драмы известны в единственном варианте (например, патриотическая пьеса о войне 1812 г. "Как француз Москву брал"). Самыми популярными были "Лодка" и "Царь Максимилиан".

4.2.1. "Лодка"

Драма "Лодка" получила широкое распространение. В. Ю. Крупянская, исследовавшая эту драму, писала, что старейшими очагами ее бытования были Петербург с его округой, а также центральные районы России (исконные центры текстильной промышленности: Московская, Ярославская, Тверская, Владимирская губ.), откуда пьеса перекочевала на Север, Урал, в Астраханскую губ., в донские станицы[1]. "Лодка" бытовала в крестьянской и казачьей среде, у солдат, рабочих, ремесленников.

Известно несколько десятков вариантов "Лодки". В народном обиходе эта пьеса носила разные названия: "Шлюпка", "Шайка разбойников", "Черный ворон", "Степан Разин", "Ермак" и др.

Иногда народ видел в разбойниках борцов против крепостного гнета. Одна из редакций драмы имела антибарскую направленность (см., например, в публикуемом в Хрестоматии варианте обращение атамана к шайке: *"Эй, молодцы, жги, пали богатого помещика!"*). Но далеко не все варианты оканчивались подобным образом. Н. И. Савушкина, изучившая драму, писала, что призыв *жечь-палить богатого помещика* встречается лишь в нескольких вариантах, причем преимущественно в донских поздней записи. Большинство же вариантов оканчивалось угощением разбойников, пением, пляской. Подобная игровая концовка более органична для драмы[2].

Происхождение "разбойничьих драм" имело свою историю. Крупянская писала, что наличие во всех известных текстах пьесы "Лодка" песни *"Вниз по матушке по Волге..."*, соединенной с определенным драматическим представлением, заставляет рассматривать тексты "разбойничьих драм", дошедшие в записях XIX–XX вв., как близкие друг другу варианты, генетически восходящие к инсценировке песни *"Вниз по матушке по Волге..."*.

[1] *Крупянская В. Ю.* Народный театр // Русское народное поэтическое творчество: Пособие для вузов / Под общей ред. П. Г. Богатырева. — М., 1954. — С. 405.
[2] *Савушкина Н. И.* Русская народная драма: Художественное своеобразие. — М., 1988. — С. 64–65.

Возникновение этой песни исследователи относят ко второй половине XVIII в. Ее творческое переосмысление произошло под влиянием сюжетов и образов традиционных разбойничьих песен, в частности песенного творчества о Степане Разине. Как тип представления "Лодка" в ее первичной основе является песенной инсценировкой, где мимическое воспроизведение общего содержания (подражание гребле) и драматургия сюжета (персонификация героев, элементы диалога) близки традиционным народным представлениям типа игрищ[1].

В процессе исполнения в "Лодку" вносились разные песни о разбойниках, литературные лирические произведения, сатирические сценки: "Мнимый барин", "Барин и Афонька", "Доктор" — в "Шайку разбойников"; "Барин и Афонька", "Барин и староста", "Доктор" — в "Ермака" [2] и т. д.

Органической частью драмы стал отрывок из поэмы А. С. Пушкина "Братья-разбойники".

Незнакомец, назвавший себя фельдфебелем Иваном Пятаковым, рассказывает, почему и как они с братом стали разбойниками, как их поймали, отвели в острог и т. д. При этом он говорит словами поэмы Пушкина — не дословно, с изменениями (*"Нас было двое — брат и я..."*).

Можно предположить, что драма испытывала также влияние исторических преданий разинского цикла.

В одном из вариантов "Шлюпки" Атаман рассказывает о смерти брата и своем освобождении из тюрьмы:

— Но меня, доброго молодца,
Не могли удержать за каменными стенами,
За железными замками.
Я на стене лодку написал и оттуда убежал[3].

В этом варианте и Егерь, рассказывая, как они с братом спаслись из тюрьмы, говорит:

— В тюрьме, на стене лодку написали
И оттуда убежали[4].

В народных преданиях подобным образом убегал из тюрьмы Степан Разин.

[1] *Крупянская В. Ю.* Народный театр... — С. 405–406.

[2] Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной. — М., 1991. — С. соотв. 95–100, 100–101, 107–108, 119–121, 122–123, 125.

[3] Северные народные драмы... — С. 71.

[4] Там же. — С. 81.

С разинским циклом фольклорных произведений эту драму сближает и то, что одним из ее персонажей является сам Стенька Разин — правда, здесь он не атаман.

В развитии драмы большую роль сыграли литературные источники, главным образом массовая литература о разбойниках. Это сказалось в сюжете (осложнении его романтической ситуацией — любовными сценами), в разработке характеров действующих лиц (введение типовых персонажей: *Рыцарь, Лариза* и проч.), в общем стиле драмы.

4.2.2. *"Царь Максимилиан"*

Драма "Царь Максимилиан" (иногда *Максимьян, Максемьян*) получила широкое распространение на всей территории России (Петербургская, Московская, Тверская, Ярославская, Костромская губ., Русский Север, Дон, Терек, Урал, Сибирь), Беларуси (Минская, Могилевская, Витебская губ.), Украины (Киевская, Черниговская, Подольская, Харьковская, Херсонская губ.), Молдавии. Ее играли в солдатской, матросской, городской, рабочей, крестьянской среде[1].

О возникновении этой драмы высказано несколько мнений. Вероятно, правы исследователи, считавшие, что поводом к ее созданию послужила политическая обстановка начала XVIII в.: конфликт между Петром I и его сыном Алексеем и казнь последнего. В памяти людей было и убийство сына Иваном Грозным. Сыноубийство не могло не отразиться на отношении народа к государям. Это способствовало распространению драмы. Следует учесть и то, что в народе был известен духовный стих "Кирик и Улита", в котором, как и в драме, жестокий царь Максимилиан требует, чтобы младенец Кирик отрекся от веры в христианского Бога. Кирик, как и герой драмы Адольф, остается верен Богу.

Предпринимались настойчивые поиски непосредственного источника драмы, но он не был найден. Вероятно, единственного источника и не существовало. Вместе с тем бесспорна связь пьесы с репертуаром русского городского театра XVII–XVIII вв., а также несомненно влияние на ее текст переводных повестей (рыцарских романов) и их инсценировок той же эпохи, что доказано рядом исследователей. Однако какими бы разнообразными ни были литературные источники "Царя Максимилиана", существенно другое — связь пьесы с русской действительностью.

[1] *Гусев В. Е.* Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века: Учеб. пособие. — Л., 1980. — С. 39.

В основе драмы — конфликт тирана царя Максимилиана с его сыном Адольфом. Отец-язычник требует, чтобы сын бросил христианскую веру, но тот решительно отказывается:

— Я ваши кумирческие боги
Подвергаю себе под ноги,
В грязь топчу, веровать не хочу.
Верую в Господа нашего Исуса Христа,
И целую Его в уста,
И содержу Его закон.

Царь Максимьян повелевает *затюремному сторожу*:

— Поди и отведи моего сына Адольфу в темницу
И мори его голодной смертью.
Дай ему фунт хлеба и фунт воды[1].

Адольф в темнице. Царь Максимилиан три раза обращается к Адольфу со своим требованием, но тот все время отказывается. Тогда царь вызывает *палача Брамбеуса* и приказывает казнить Адольфа.

В драме изображена жестокость царя Максимилиана не только с сыном. В одном из вариантов он, подобно царю Ироду, приказывает воину (здесь: *Анике-воину*) убить младенцев:

— Воин, мой воин,
Сходи все страны Вифлеемские,
Сбей, сруби четырнадцать тысяч младенцев.
Аще кого не убьешь,
Ко мне живого приведешь.

Является Баба (Рахиль) и спрашивает царя:

— За что моему дитяти
Невинно пропадати?

Царь неумолим:

— Как низавинно,
Когда я послал воина,
Воина вооруженного?
Воин, мой воин,
Убей сего младенца
И прогони эту бабу!

Воин убивает ребенка. Рахиль плачет[2].

[1] Северные народные драмы... — С. 8, 9.

[2] Народная драма Царь Максимильян: Тексты, собранные и приготовленные к печати Н. Н. Виноградовым. — СПб., 1914. — С. 186, 187. [Сб. ОРЯС. — Т. XC. — № 7].

Царю Максимилиану противопоставлен его сын Адольф. Он смело говорит отцу, что *вниз по матушке по Волге катался И с вольной шайкой, с разбойниками, знался*[1], что был их атаманом[2]; приказывает выпустить из тюрьмы арестанта (*рестанта*), который был посажен по приказу отца[3]. В драме Адольф твердо отстаивал свои убеждения, претерпевал мучения, шел на смерть, но не изменял своим идеалам, чем вызывал симпатию и сочувствие. Палач, выполнив приказ царя и убив Адольфа, закалывал и себя со словами:

— За что любил,
За то и голову срубил.
Царя долг исправляю
И сам вслед помираю[4].

Повеление царя убить сына, изображение казни Адольфа, самоубийство палача — трагические картины. Но представление должно было веселить зрителей, нужна была разрядка. Установилась традиция вводить в действие фарсовые, сатирические и юмористические эпизоды. Таковыми являются разговоры Гробокопателей, Портного, Доктора, даже отпевание Патриархом тела Адольфа. Острая сатира на священнослужителей возникала при изображении венчания царя Максимилиана с Богиней (священник и дьякон в кабаке пропили *венчанную книгу*, а на *заупокойную* опохмелялись)[5].

Исследователь народных драм Н. Н. Виноградов писал о "Царе Максимилиане": "Появившись в половине XVIII столетия и переходя из уст в уста, от поколения к поколению, эта пьеса неизбежно подвергалась самым разнообразным изменениям, сокращалась и удлинялась по произволу. Понравившись народу, она мало-помалу втянула в себя целый ряд отдельных сцен и мелких произведений того же рода. Вследствие этого во многих вариантах получается длинный ряд отдельных сцен, целая коллекция разнохарактерных лиц, пестрый калейдоскоп самых разнообразных положений; теряется общий смысл пьесы, отсутствует единство сюжета, остается лишь единство названия. Вот, например, какая серия сюжетов практикуется в большинстве не очень распространенных (по объему) вариантов: 1) Максемьян и Адольф (основной); 2) Богиня и Марс;

[1] Народная драма Царь Максимильян... — С. 104.

[2] Там же. — С. 57.

[3] Северные народные драмы... — С. 3-4.

[4] Там же. — С. 20.

[5] Народный театр... — С. 202–204.

3) Мамай; 4) Аника и Смерть; 5) Лодка. Часто они совсем не связаны, иногда связь чисто механическая. К этим сюжетам еще нужно прибавить целый ряд вставок в виде отдельных комических сценок или устойчивых, постоянных (доктор, портной, цыган, гробокопатель...), или же случайных, спорадических (n-ное количество); иногда пьеса начинается вертепом"[1].

Постепенно тема борьбы за религиозные убеждения становилась менее актуальной — это сделало возможным сатирическое изображение служителей культа, а также церковных обрядов отпевания и бракосочетания. В 1959 г. в Архангельской обл. был записан вариант драмы, в котором о религиозных убеждениях отца и сына даже не упоминалось[2]. Вместе с тем проблема тираноборства, борьбы с насилием продолжала волновать зрителей. В драме "Царь Максимилиан" была произведена замена: царь потребовал от своего сына не измены религиозным убеждениям, а женитьбы на невесте *из тридевятого царства*, которую ему подыскал. Адольф столь же решительно отказывался от женитьбы, как отказывался переменить веру. И был казнен.

Иногда драма заканчивалась смертью самого царя Максимилиана, что могло восприниматься как наказание за жестокость и сыноубийство.

Диалог Смерти и царя Максимилиана почти дословно совпадал с духовным стихом — диалогом Аники-воина со Смертью.

Смерть (подойдя к трону, обращается к царю Максимилиану):
— Следуй за мной!
Царь Максимилиан:
— Мати моя, любезная Смерть,
Дай мне сроку житья хоть на три года,
Чтобы мне нажиться
И своим царством распорядиться.
Смерть:
— Нет тебе житья и на один год.

Дальше царь Максимилиан просил дать ему житья *хоть на три месяца, хоть на три дня*. Но Смерть неумолима:

— Не будет тебе сроку и на три часа,
А вот тебе моя вострая коса.
(Ударяет его косой по шее. Царь падает)[3].

[1] *Виноградов Н.* Народная драма... — С. 392.
[2] Народный театр... — С. 205–213.
[3] Там же. — С. 150.

Драма "Царь Максимилиан" большая по объему. Часто ее переписывали в тетради и перед представлением репетировали. Однако и в ней выработались стереотипные ситуации, а также формулы, которые способствовали запоминанию и воспроизведению драмы. Таковыми, например, являются сцены поединков, формулы-ответы Адольфа отцу (*"Я ваши кумирские боги Терзаю под ноги..."* и т. д.). Приобрели устойчивую форму вызов царем Максимилианом Скорохода (или иного действующего лица) и доклад вызываемого о прибытии.

Царь Максимильян:
— Скороход-Фельдмаршал,
Явись перед троном
Грозного царя Максимильяна!
Скороход:
— Справа налево вернусь,
Перед троном грозного царя Максимильяна явлюсь:
О, великий повелитель,
Грозный царь Максимильян,
Почто ты Скорохода-Фельдмаршала призываешь?
Или дела́, указы повелеваешь?
Или мой меч притупился?
Или я, Скороход-Фельдмаршал, в чем пред вами провинился?[1]

В цитируемом варианте драмы эта формула доклада повторяется 26 раз (Скороход ее произносит 18 раз, Маркушка 3 раза, Адольф и Аника-воин по 2 раза, Палач 1 раз).

К сказанному следует добавить, что в "Царе Максимилиане" встречаются те же ситуации и общие места, что и в драме "Лодка". Например: Адольф — *с шайкой разбойников знался*; о погребении убитого говорят: *"Убрать это тело, чтобы сверх земли не тлело..."* — и т. д.

Таким образом, драма "Царь Максимилиан" возникла и развивалась под влиянием других народных пьес, рыцарских романов, лубочных изданий, народного песенного фольклора, духовных стихов[2].

[1] Народная драма Царь Максимильян... — С. 100.
[2] Более подробно характеристику художественных средств и приемов фольклорного театра и народных драм см. в Хрестоматии исследований (П. Г. Богатырев, "Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре"; Н. И. Савушкина, "Сюжетно-композиционные типы народной драмы").

4.3. Особенности постановки народных драм

Народные драмы исполняли преимущественно в Святки, а в некоторых районах и на масленицу. Разыгрывались они в солдатских и фабричных казармах, в рабочих читальнях, в трактирах, на рыбацких тонях, в остроге, в учебных заведениях, в деревенских избах. Собиратель фольклора Н. Е. Ончуков писал в начале XX в., что в деревнях доморощенные "артисты" ходили по домам местных чиновников, к попу, к богатым крестьянам и играли комедии[1].

Группа артистов из народа (ее иногда называли "шайкой"), подготовив постановку, отправлялась играть. Все участвовавшие в представлении входили в определенную заранее избу с пением какой-либо песни, затем спрашивали разрешения играть: "Не угодно ли вам, хозяин, представленье посмотреть?" Хозяин обыкновенно отвечал: "Милости просим!"; "Добро пожаловать!" Все участники представления выходили на середину избы и образовывали круг, в середине которого становились друг против друга *Атаман* и *Эсаул* (см. в Хрестоматии драму "Лодка").

В других случаях изба, в которой будут играть, заранее не определялась. "Артисты" подходили к дому, где происходила, например, вечеринка, отворяли дверь, входили в избу и освобождали место для игры. Так, например, подготавливалось место для представления сатирической пьесы "Барин"[2]. После представления играющие уходили на другую вечеринку. За вечер они обходили три или четыре избы[3]. Подобное "усердие" объясняется тем, что за игру ожидалось вознаграждение.

Иногда представление так же, как после исполнения колядок, оканчивалось просьбой о вознаграждении. В "Царе Максимилиане":

Скороход (обходит зрителей с шапкой, приговаривая):

— Представление кончено, господа,
Пожалуйте за погляденье денежки сюда![4]

В другом варианте той же драмы Скороход-маршал выходил на середину и обращался к зрителям.

Скороход:

— Вот, почтеннейшая фублика <публика>,
Занавеска закрывается,

[1] Северные народные драмы... — С. X.
[2] Там же. — С. 113–117.
[3] Там же. — С. 117.
[4] Народная драма Царь Максимильян... — С. 52.

И приставленье все кончается,
А ахтерам с вас на чай полагается[1].

При постановке драм не было занавеса, декораций и кулис, поэтому персонажи нарочито называли место действия, описывали его. Роль и функцию декораций частично восполняли реквизит и бутафория, а также движения "артистов". В "Лодке", например, участники представления овалом садились на пол, изображая лодку; они раскачивались взад и вперед и хлопали руками, чем создавали иллюзию гребли и плеска воды, и т. д.

Реквизит обычно был скуп, однако играющие старались его так подобрать, чтобы он характеризовал положение, род занятий персонажей. Например, при постановке "Царя Максимилиана" посреди комнаты для царя ставили разукрашенное кресло-*трон*. Для него же изготавливали оклеенные золотой и серебряной бумагой *корону*, *скипетр* и *державу*. Для Адольфа готовили *кандалы*. Для Кузнеца припасали *молот*. Соответственно роли подбиралось и оружие: для Исполинского рыцаря — *пика* и *шашка*; для Аники-воина — *пика*, *сабля* и *медный щит*; для рыцаря Брамбеуса — *сабля* и *копье* и т. д.

Большое значение придавалось одежде действующих лиц, так как по ней зрители могли определять, кто есть кто. Так, в описании одного из вариантов "Царя Максимилиана" говорилось, что главный герой — в форме "древних царей", в военной шапке, в камзоле, генеральских штанах и высоких сапогах со шпорами. Скороход-маршал — в военном сюртуке с погонами, в высокой шапке с пером. Кузнец же — в рубахе и лаптях, без шапки, на нем фартук. Старик-гробокопатель — в кафтане и лаптях, в мужицкой шапке. Старуха — в пестрядинном сарафане и во всем старушечьем крестьянском уборе, на голове кичка.

В "Лодке" Атаман — в красной рубахе, черной поддевке и черной шляпе, поддевка и шляпа богато украшены золотой бумагой; Разбойники — в красных рубахах, в меховых шапках со значками из разноцветной бумаги; Богатый помещик — в туфлях, пиджаке или халате, на голове котелок.

В сатирической драме "Мнимый барин" главный герой — в военной форме с погонами, в белой соломенной шляпе, с тростью и зонтиком; Трактирщик — в рубашке навыпуск, в жилетке, на груди зеленый фартук, на голове картуз; Лакей — во фраке или сюртуке, в фуражке, перчатках; Староста — старик в сермяге, черной шляпе котлом, лаптях, за плечами у него сумка.

[1] Народный театр... — С. 150.

Важное значение имело и самопредставление героя. Выработалась даже своеобразная формула представления: герой выходит, здоровается со зрителями и сообщает, кто он такой, а иногда и зачем прибыл.

Так, *Скороход* говорит:

— Здравствуйте, почтеннейши господа!
Вот и я прибыл к вам сюда.
За кого вы меня признаете?
За русского или за прусского?
Я не есть русский и не есть прусский,
Я есть природный скороход-фельдмаршал
Грозного царя Максемьяна[1].

Царь *Максемьян* не только представляется, но и говорит о цели своего прибытия:

— Здравствуйте, все почтеннейшие господа,
Вот я и прибыл сюда,
За кого вы меня почитаете:
За царя ли прусского
Или за короля французского?
Не есь я царь прусской,
Не есь я король французской,
Есь я сам грозный Максемьян,
Царь римский,
Наместник египетский и индийский,
Владетель персидский.
Пришел я сюда не пир пировать,
Не мир мировать,
Пришел сюда побиться, порубиться,
На острых мечах в чистом поле тешиться;
Судить и казнить непокорного
И непослушного сына Адольфу[2].

Доктор, представляясь, подробно говорит, как он "лечит" людей:

— Здравствуйте, почтеннейшие господа,
Вот и я к вам прибыл сюда.
За кого вы меня признаете?
За русского или за прусского?
Я не есть русский, я не есть прусский,
Я есть главный доктор Фома,

[1] Северные народные драмы... — С. 2.
[2] Там же. — С. 50.

У меня есть лекарство, пластырь и сулема;
Я искус(т)но лечу,
Из мертвых кровь мечу.
Ко мне приводят здоровых,
А от меня уводят слабых;
Ко мне приводят на ногах,
А от меня увозят на дровнях.
Я зубы дергаю, глаза ковыряю,
На тот свет отправляю.
Нет ли здесь кого полечить, поправить;
Живого к смерти представить[1].

Поскольку в народном театре не было кулис и участники представления все время находились перед зрителями, а иногда и среди зрителей, они стояли кругом, полукругом или углом. В связи с этим выработался определенный тип игры, жеста, манеры декламации. Например, Скороход при обращении к царю сильно топал ногой и вынимал саблю. Н. Н. Велецкая писала: "Выйдя в круг и повернувшись лицом к публике (независимо от того, к кому он обращается в данный момент), герой топает ногой, одновременно выкидывает вверх правую руку с шашкой и начинает монолог..."[2]. Однообразно изображались поединки, обращения к атаману или царю и т. д. Все действующие лица говорили громко, даже кричали, четко выговаривая слова.

Особенностью фольклорного театра является несоблюдение единства места и времени действия, что вызвано условиями игры (отсутствием кулис, занавеса). Так, например, в "Царе Максимилиане" почти все действие происходило перед троном царя: диалог царя с его сыном Адольфом, казнь последнего, рыцарские поединки, разговоры с Гробокопателем и проч.

* * *

В романе "Записки из Мертвого дома" Ф. М. Достоевский подробно рассказал о том, как заключенные готовились к представлению двух пьес: распределяли роли, подбирали реквизит, одежду, репетировали — и как потом играли. Пьесы назывались

[1] Северные народные драмы... — С. 23.
[2] *Велецкая Н. Н.* Драматургические, постановочно-исполнительские принципы русского народного театра // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук (Москва, 3–10 августа 1964 г.). — М., 1969. — Т. 6. — С. 132.

"Филатка и Мирошка соперники" и "Кедрил-обжора" (глава "Представление")[1].

Интересны рассуждения писателя о народном театре вообще, о его специфике.

Достоевский писал: "У нас в отдаленных городах и губерниях действительно есть такие театральные пьесы, которые, казалось бы, никому не известны, может быть, нигде никогда не напечатаны, но которые сами собой откуда-то явились и составляют необходимую принадлежность всякого народного театра в известной полосе России. Кстати: я сказал "народного театра". Очень бы и очень хорошо было, если б кто из наших изыскателей занялся новыми и более тщательными, чем доселе, исследованиями о народном театре, который есть, существует и даже, может быть, не совсем ничтожный. Я верить не хочу, чтобы все, что я потом видел у нас, в нашем острожном театре, было выдумано нашими же арестантами. Тут необходима преемственность предания, раз установленные приемы и понятия, переходящие из рода в род и по старой памяти. Искать их надо у солдат, у фабричных, в фабричных городах и даже по некоторым незнакомым бедным городкам у мещан. Сохранились тоже они по деревням и по губернским городам между дворнями больших помещичьих домов. Я даже думаю, что многие старинные пьесы расплодились в списках по России не иначе, как через помещицкую дворню. У прежних старинных помещиков и московских бар бывали собственные театры, составленные из крепостных артистов. И вот в этих-то театрах и получилось начало нашего народного драматического искусства, которого признаки несомненны"[2].

В XIX в. фольклорный театр и народные драмы почти не привлекали внимания собирателей, поэтому наблюдения Достоевского, сделанные им на каторге, представляют особый интерес.

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Тексты.

Русские народные картинки. Собрал и описал Д. А. Ровинский. — СПб., 1900.

Северные народные драмы. Сборник Н. Е. Ончукова. — СПб., 1911.

Русская народная драма XVII–XX вв.: Тексты пьес и описания представлений / Ред., вступ. ст. и коммент. П. Н. Беркова. — М., 1953.

[1] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. — Т. 4. — Л., 1972. — С. 116–130.

[2] Там же. — С. 119.

Фольклорный театр / Сост., вступ. ст., предисл. к текстам и коммент. А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной. — М., 1988.

Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной. — М., 1991.

Исследования.

Симонович-Ефимова Н. Записки петрушечника. — Л.; М., 1925. (2-е изд., расширенное: М., 1980).

Русские народные гулянья: По рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева / Запись и обраб. Е. Кузнецова. — Л.; М., 1948.

Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русская устная народная драма. — М., 1959.

Богатырев П. Г. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. — М., 1971. — С. 450–496.

Крупянская В. Ю. Народная драма "Лодка" (генезис и литературная история) // Славянский фольклор. — М., 1972. — С. 258–302.

Савушкина Н. И. Русский народный театр. — М., 1976.

Гусев В. Е. Истоки русского народного театра: Учеб. пособие. — Л., 1977.

Гусев В. Е. Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века: Учеб. пособие. — Л., 1980.

Некрылова А. Ф., Гусев В. Е. Русский народный кукольный театр: Учеб. пособие. — Л., 1983.

Иванов Е. П. Меткое московское слово. — 2-е изд. — М., 1986.

Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. — Л., 1988.

Савушкина Н. И. Русская народная драма: Художественное своеобразие. — М., 1988.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Охарактеризуйте виды народного кукольного театра.
2. Расскажите о содержании народной драмы "Царь Максимилиан". Что было причиной ее популярности?

ЗАДАНИЕ

Вычлените песни, исполнявшиеся в драме "Лодка" (см. Хрестоматию).Что вы можете сказать об этих песнях?

ДЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР. ФОЛЬКЛОР ДЛЯ ДЕТЕЙ

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Детский фольклор — специфическая область устного художественного творчества, имеющая, в отличие от фольклора взрослых, свою поэтику, свои формы бытования и своих носителей. Общий, родовой признак детского фольклора — соотнесение художественного текста с игрой.

Впервые серьезное внимание на детский фольклор обратил известный педагог К. Д. Ушинский. В 60-х гг. XIX в. в журнале "Учитель" появились публикации произведений детского фольклора и их анализ с точки зрения физиологии и психологии ребенка. Тогда же началось систематическое собирание народных произведений для детей. Первый сборник детских произведений — П. Бессонова "Детские песни" — был издан в 1868 г. и содержал 19 игр с песнями и 23 считалки. Затем вышли в свет сборники детского фольклора Е. А. Покровского и П. В. Шейна, составившие фундамент последующих теоретических работ.

В 1921 г. в Русском географическом обществе (РГО) была учреждена комиссия по детскому фольклору, быту и языку. В 1920-х гг. появились первые исследования детского фольклора и сам термин, предложенный Г. С. Виноградовым[1]. С 1960-х гг. русский детский фольклор Сибири изучал М. Н. Мельников. В современной науке о детском фольклоре обозначились два проблемных аспекта: фольклор и внутренний мир развивающейся личности ребенка; фольклор как регулятор социального поведения ребенка в детском коллективе. Исследователи стремятся рассмотреть произведения в естественном контексте, в тех ситуациях в общении детей, в которых распространяется и функционирует их фольклор.

Детский фольклор — это произведения самих детей, усвоенные традицией; произведения традиционного фольклора взрослых, перешедшие в детский репертуар; произведения, созданные взрослыми специально для детей и усвоенные традицией. Г. С. Виноградов подчеркивал, что "детский фольклор — не случайное собрание бессвязных явлений и фактов, представляющее собою "маленькую провинцию" фольклористики, интересную для психолога и представителя научной педагогической

[1] В понятие "детский фольклор" он включил только произведения, созданные и исполняющиеся детьми.

мысли или преподавателя-практика и воспитателя; детский фольклор — полноправный член в ряду других, давно признанных отделов фольклористики"[1].

Детский фольклор — часть народной педагогики, его жанры интуитивно основаны на учете физических и психических особенностей детей разных возрастных групп (младенцы, дети, подростки). Народная педагогика — древнее, сложное, развивающееся и не теряющее своей актуальности явление. Она всегда учитывала роль слова в формировании личности. Детский фольклор сохранил следы мировоззрения разных эпох и выразил тенденции нашего времени.

Художественная форма детского фольклора специфична: для него характерна своя образная система, тяготение к ритмизированной речи и к игре. Игра — элемент, психологически необходимый для детей.

Детский фольклор полифункционален. В нем сочетаются разные функции: утилитарно-практическая, познавательная, воспитательная, мнемоническая[2], эстетическая. Он способствует привитию ребенку навыков поведения в детском коллективе, а также естественно приобщает каждое новое поколение к национальной традиции. Известны разные способы и пути передачи традиционного детского фольклора: сознательная передача взрослыми детям; стихийное перенимание от взрослых, сверстников или старших детей.

Классификация произведений детского фольклора может производиться по его функциональной роли, путям происхождения и бытования, художественной форме, способам исполнения. Следует отметить единство системы жанров детского фольклора, своеобразие которых определяется различием в мировосприятии ребенка и взрослого.

Произведения детского фольклора исполняют взрослые для детей (материнский фольклор) и сами дети (собственно детский фольклор). Материнский фольклор включает произведения, созданные взрослыми для игры с совсем маленькими детьми (до 5–6 лет). Они побуждают ребенка к бодрствованию и физическим действиям (определенным движениям), вызывают интерес к слову. Фольклор, исполняемый самими детьми, отражает их собственную творческую активность в слове, организует игровые действия детского коллектива. В него входят произведения взрослых, перешедшие к детям, и произведения, сочиненные самими

[1] *Виноградов Г. С.* Детский фольклор // Из истории русской фольклористики. — Л., 1978. — С. 188. — См. также в Хрестоматии исследований.

[2] Мнемоника: от греч. mnemonikon — "искусство запоминания".

детьми. Границу между материнским и собственно детским фольклором провести не всегда возможно, так как с 4–5 лет дети начинают подражать взрослым, повторяя игровые тексты.

2. МАТЕРИНСКИЙ ФОЛЬКЛОР

Колыбельные песни, выражая нежность и любовь к ребенку, имели вполне определенную цель — усыпить его. Этому способствовали спокойный, размеренный ритм и монотонный напев. Пение сопровождалось покачиванием зыбки (колыбели), и в песнях могли появиться звукоподражания:

Березонька скрып-скрипит,
А мой сынок спит-поспит.

Корни колыбельных песен уходят в древность. В. П. Аникин считает, что их общая эволюция заключалась в утрате обрядовых и заговорно-заклинательных функций. Вероятно, рудиментом таких древних представлений является небольшая группа песен, в которых мать желает ребенку умереть (*"Баю, баю да люли! Хоть теперь умри..."*). Смысл пожелания — обмануть болезни, которые мучают ребенка: если он мертв, то они его оставят.

В колыбельных песнях велика роль импровизации: они пелись до тех пор, пока ребенок не заснет. Вместе с тем большое значение имели традиционные, устойчивые тексты.

А. Н. Мартынова выделила среди них императивные и повествовательные. "Песни императивные представляют собой монолог, обращенный к ребенку, или к другим людям, или к существам (реальным или мифологическим). К ребенку обращаются с пожеланием ему сна, здоровья, роста или требованием послушания: не ложиться на край, не поднимать головы, не капризничать. К птицам, животным, мифологическим персонажам обращаются с просьбой дать сон ребенку, не мешать ему спать, не пугать". Повествовательные песни "не несут ярко выраженной экспрессивной, эмоциональной нагрузки. В них сообщается о каких-то фактах, содержатся бытовые зарисовки или небольшой рассказ о животных, что несколько сближает их со сказочками. Здесь нет непосредственного обращения к ребенку, хотя образ его прямо или отраженно присутствует в песне: речь идет о его будущем, подарках ему, о животных и птицах, которые заботятся о нем"[1].

[1] *Мартынова А. Н.* Детский фольклор. Поэтические жанры // Детский поэтический фольклор: Антология / Сост. А. Н. Мартынова. — СПб., 1997. — С. 6.

В образном мире колыбельных песен встречаются такие олицетворения, как Сон, Дрема, Угомон. Имеют место обращения к Иисусу Христу, Богородице и святым. Популярны песни с образами голубей (*"Ай, люли, люленьки, Прилетели гуленьки..."*) и особенно — кота. Кот должен укачать ребенка, за это он получит *кувшин молока И кусок пирога*. Кроме того, благодарная мать обещает коту:

Ушки вызолочу,
Лапки высеребрю.

Спящий, довольный кот выступает своеобразной параллелью к образу спящего ребенка.

В песнях появляется образ чудесной колыбели (*колыбелька золота*), что не только идеализировало обстановку крестьянского быта, но и, по мнению А. Н. Мартыновой, было связано с впечатлением от роскошных колыбелей в богатых домах и царских покоях — ведь нянями и кормилицами были крестьянки.

Пестушки, потешки, поскакушки побуждали ребенка к бодрствованию, обучали его двигать ручками, ножками, головкой, пальчиками. Как и в колыбельных песнях, важную роль здесь играл ритм, однако характер его иной — бодрый, веселый:

Тра-та-та, тра-та-та,
Вышла кошка за кота...[1]

Пестушка забавляется ритмом, изменяя его:

Большие ноги
Шли по дороге:
Топ-топ-топ,
Топ-топ-топ.
Маленькие ножки
Бежали по дорожке:
Топ-топ-топ-топ-топ,
Топ-топ-топ-топ-топ![2]

Пестушки связаны с поглаживанием ребенка, с его первыми движениями; поскакушки — с подскакиванием на коленях у

[1] Детский поэтический фольклор: Антология / Сост. А. Н. Мартынова. — СПб., 1997. — № 608.

[2] Там же. — № 631.

взрослого; потешки — с элементами сюжета, игры (*"Ладушки, ладушки..."*, *"Идет коза рогатая..."*). В них появляются перечисления, диалоги.

Прибаутки — это песенки или стишки, увлекающие ребенка своим содержанием. Сюжеты прибауток очень простые (одномотивные или кумулятивные), напоминающие "маленькие сказочки в стихах" (В. П. Аникин). Прибаутками действительно иногда становились детские сказки (см. *"Была себе курочка рябенька..."*), и наоборот: как сказки могли рассказываться прибаутки (*"Пошла коза за орехами..."*). Содержание прибауток яркое и динамичное: все бегут заливать загоревшийся *кошкин дом*; приводят в чувство *запарившуюся* в бане блоху (или мышку); горюют о разбившемся яичке, которое снесла *курочка рябенька*; собираются на свадьбу совы с *белым лунем*... Весьма выразительны образы животных: *Коза в синем сарафане, Во льняных штанах, В шерстяных чулках*. Прибаутки содержат первые назидания: упрямый козел съеден волками; *кысонька-мурысонька* не оставила маслица, чтобы угостить другого... Однако главная роль прибауток — познавательная. Ребенок узнает о людях, животных, явлениях, предметах, об их типических свойствах. Часто этому служат кумулятивные сюжеты: огонь выжигает лес, вода гасит огонь, быки выпивают воду и т. д.

Среди прибауток особое место занимают **небылицы-перевертыши**, известные также в развлекательном фольклоре взрослых. Их установка — создать комические ситуации путем нарочитого смешения реальных предметов и свойств. Если это вызывает у ребенка смех, значит, он правильно понимает соотношение вещей и явлений. Персонажи небылиц ведут себя несообразно действительности, на что может прямо указываться:

Где это видано,
Где это слыхано,
Чтоб курочка бычка родила,
Поросенок яичко снес... и т. д.[1]

3. СОБСТВЕННО ДЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР

Жанры собственно детского фольклора, в зависимости от степени их использования или включенности в игру, можно разделить на поэзию подвижных игр (связанных с сюжетно организованными моторными действиями) и поэзию словесных игр (в них основную роль играет слово).

[1] Мудрость народная: Жизнь человека в русском фольклоре. — Вып. 1: Младенчество. Детство / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В. П. Аникина. — М., 1991. — С. 197.

3.1. Поэзия подвижных игр

Жеребьевки (или "сговоры") определяют деление играющих на две команды, устанавливают порядок в игре. Это лаконичные произведения, иногда рифмованные, содержащие обращение к *маткам* (представителям от каждой группы) и вопрос, или только один вопрос, в котором предлагается выбор. Создавая жеребьевки, дети часто импровизировали на основе сказок, песен, пословиц, поговорок, загадок, небылиц (*Коня вороного или казака удалого?; Наливное яблочко или золотое блюдечко?*). Многие жеребьевки имели юмористический характер (*На печке заблудился или в корчаге утонул?; Лисицу в цветах или медведя в штанах?*).

Считалки применяются для распределения ролей в игре, при этом решающее значение имеет ритм. Ведущий произносит считалку ритмично, монотонно, последовательно прикасаясь рукой к каждому участнику игры. Считалки имеют короткий стих (от 1 до 4 слогов) и обычно хореический размер.

Корни считалок уходят в древность. Исследователи обнаруживают связь детских считалок со старинными формами гаданий (выбор водящего посредством случая), с архаичной верой в число и с условной речью, возникшей на основании табуирования чисел. Искаженные формы слов рождались в языке взрослых вследствие древнего запрета считать, что должно было обеспечить удачу в охоте, изобилие в крестьянском хозяйстве. В более позднее время особый смысл имел тайный счет представителей различных социальных групп: картежников, бродячих портных и проч. Подхватив их непонятную лексику, дети создавали свои заумные считалки. Они и сами занимались словотворчеством: меняли значение слов, вставляли не свойственные им суффиксы (*первенчики, другенчики*), употребляли непонятные иностранные слова с искажением их звукового строя, придумывали словообразные сочетания звуков, добавляли ритмические частицы (*Эни-бэни три катени...*). Заумные считалки, смысл которых неясен ни взрослым, ни детям, сохраняют главный художественный признак жанра — отчетливый ритм.

Помимо заумных известны считалки-числовки и особенно популярные среди детей сюжетные считалки. Числовки могут быть бессюжетными, кумулятивными и с зачатками сюжета (*"Раз, два — кружева..."*). Сюжетные считалки заимствуют отрывки из

колыбельных песен, песен и частушек взрослого репертуара, из детских игр, дразнилок, из популярных детских стихов (С. Михалкова, К. Чуковского и др.). Некоторые тексты весьма устойчивы. Например, и в XIX, и в XX вв. фольклористы записывали в разных местностях варианты считалки *"Катилася торба С высокого горба..."*.

Игровые приговорки и припевки были включены в игровое действие и способствовали его организации. Содержание этих произведений определяла сама игра.

В играх дети изображали семейный быт и трудовые занятия деревни, что готовило их ко взрослой жизни. В детских играх сохранились отзвуки древних языческих игрищ (*"Кострому-шка"*), следы почитания огня (*"Курилка"*), солнца (*"Золотые ворота"*) и других объектов. К детям иногда переходили хороводные игры взрослой молодежи. Некоторые игры младших детей возникали как инсценировки прибауток. Прибаутки вносили в игру кумулятивную композицию, а в сопровождающий ее словесный ряд — ритмичность, звукоподражания и проч.

3.2. Поэзия словесных игр

Заклички и приговорки — генетически наиболее древние формы детских словесных игр. По происхождению они связаны с календарными обрядами взрослых, а также с древними заговорами и заклинаниями.

Заклички — это песенки, обращенные к природе (солнцу, дождю, радуге) и выражающие призыв или просьбу. Содержание закличек было близко заботам и чаяниям земледельцев: потребность дождя или, напротив, солнышка. Дети обращались к силам природы как к мифологическим существам, старались их умилостивить, обещали жертву:

Дождик, дождик, пуще!
Я вынесу гущи,
Хлеба краюшку,
Пирога горбушку.

Заклички выкрикивались хором, нараспев. В отличие от них, приговорки произносились индивидуально и негромко. Они содержали просьбу-заговор, обращенный к улитке, божьей коровке, мышке... Просьба состояла в том, чтобы показать рожки, взлететь, обменять выпавший зуб на новый... Приговорки произносились также перед нырянием в реку; для того, чтобы избавиться от воды, попавшей в ухо во время купания; при наживке

червей на крючок и проч. В своей приговорке дети могли обратиться с просьбой к христианским святым. Так, идя за грибами, говорили:

Никола, Микола,
Наполни лукошко,
Стогом верхом,
Перевертышком[1].

Излюбленной словесной игрой детей старшего возраста были и остаются **скороговорки** — быстрое повторение труднопроизносимых слов. Ошибки в произношении вызывают смех. Играя, дети одновременно развивают органы артикуляции.

Своеобразными словесными упражнениями были **молчанки** — стихотворный уговор молчать, а также **голосянки** (вариант: "волосянки") — соревнование в вытягивании на одном дыхании гласного звука в конце стишка.

К словесным играм детей можно отнести исполнявшиеся в их среде сказки, загадки (они были рассмотрены в соответствующих главах).

3.3. Детская сатира

Подобно взрослым, дети создали свой сатирический фольклор, в котором проявилось словесное игровое начало. Жанры детской сатиры — **дразнилки** и **насмешки**, а также **уловки**, **мирилки**, **отговорки**. Они представляют собой короткие, преимущественно стихотворные тексты, рассчитанные на того слушателя, которому адресованы индивидуально.

Сатирические жанры регулируют социальное поведение ребенка, определяют его место в детском коллективе. Дразнилки высмеивают то, что воспринимается детьми как негативное. Их объекты — *жирный, беззубый, косой, лысый, рыжий, жадный, ябеда, вор, плакса, воображуля, попрошайка, "жених и невеста"*, а также сам *дразнила* (*Дразнила — собачье рыло*). Насмешки, в отличие от дразнилок, обычно немотивированы. Они возникают из прозвищ, т. е. рифмованных прибавлений к имени (*Алешка-лепешка, Андрей-воробей...*); из повторений разных форм имени ребенка (*Ваня-Ваня-Ванерок, Васька-Васюк, Катя-Катя-Катерина...*). Уловки учат быть начеку, рассчитаны на то, чтобы обмануть собеседника, поставить его впросак и потребовать расплаты за глупость или оплошность:

[1] Мудрость народная... — С. 262.

— Таня, Саня, Лизавета
Ехали на лодке.
Таня, Саня утонули,
Кто остался в лодке?
— Лизавета.
— Хлоп тебе за это!

Ребенок, ставший предметом насмешек, получает первый жизненный урок и пытается его усвоить. Если критика справедлива — значит, ее нужно принять и постараться исправиться. В этом случае можно использовать мирилку (*"Мирись, мирись, мирись..."*). Иное — когда насмешка несправедлива, обидна. С обидчиком расправляются его же "оружием" — отговоркой:

Обзывайся целый год,
Все равно ты бегемот.
Обзывайся целый век,
Все равно я человек[1].

Отговорку можно использовать и против навязчивого попрошайки:

— Мне это подари́шь?
— Подари́шь-то уехал в Париж,
А остался один купи́шь[2].

4. СОВРЕМЕННАЯ ДЕТСКАЯ МИФОЛОГИЯ ("СТРАШНЫЕ ИСТОРИИ")

На содержание и форму произведений детского фольклора оказывали влияние изменяющиеся общественные условия. Во второй половине XX в. большинство детей стало городскими жителями. Между тем в психическом развитии детей осталась неизменной потребность пройти через этап ярких переживаний необъяснимо-чудесного, которое порождает чувство страха, и преодолеть этот страх. В феодальной деревне такая потребность удовлетворялась общенародной фольклорной традицией (дети слушали и сами рассказывали былички, легенды, сказки). Современные дети имеют иной кругозор. Его формируют городской быт, литература, кино, радио, телевидение. Однако форма устного слова сохраняет свое значение.

[1] Детский поэтический фольклор... — № 1196.
[2] Там же. — № 1212.

Некогда Г. С. Виноградов отметил у детей "единственный вид устной словесности, представленный прозой" — сказку. Стихийный поток современного детского повествовательного творчества — "страшные истории" (так их называют дети) или "страшилки" (так их стали называть исследователи) — сделался предметом изучения фольклористов, психологов и педагогов с 1960-х гг. По-видимому, к этому времени и относится начало массового бытования детских страшных историй. Страшилки функционируют по всем правилам фольклора: закрепляются традицией, передаются "из уст в уста". Их рассказывают дети всех возрастов, от 5 до 15 лет, однако наиболее характерные возрастные границы — от 8 до 12 лет.

Известно, что ведущая творческая деятельность младших детей — рисование — постепенно сменяется словесным творчеством. В репертуаре детей первыми появляются стихотворные жанры (чему способствует их малый объем, ритмичность, связь с игрой). В 6–7 лет происходит важная перестройка принципов мышления: ребенок начинает осознавать причинно-следственные отношения, оказывается способным сохранить и передать сюжет рассказа как логическую структуру. Бессознательный эгоцентризм ребенка-рассказчика (уверенность, что слушателям изначально все известно) сменяется ориентацией на слушателя, потребностью правильно передать содержание рассказа, добиться от слушателя понимания и реакции.

Пластические образы, порожденные детской фантазией, обладают "психической энергией", восходящей к коллективному бессознательному (по К. Юнгу). В детском повествовательном творчестве проявляются фетишизм, анимизм, фигурируют такие универсальные знаки культуры, как пятно, занавес, рука, глаз, голос, взгляд, цвет, размер, хтонические персонажи, способность к перевоплощению, идея смерти и проч. Это позволяет рассматривать страшные истории как современную детскую мифологию[1].

В жанровом отношении страшные истории — явление диффузное и неоднородное. В отличие от традиционной фольклорной прозы, в них существует не один, а два доминирующих центра: повествовательный и игровой.

Оригинален жанр так называемых "страшных вызывалок". В нем ритуально-игровое начало полностью вытеснило вербальную сторону. Приведем пример:

[1] *Чередникова М. П.* Современная детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. — Ульяновск, 1995. См. также в Хрестоматии исследований.

"Как вызвать Бабу Ягу". Надо пойти в 12 часов ночи в туалет. Написать там круг черным мелом и сидеть ждать. Прийти утром пораньше. Если будет крест на круге — значит, Баба Яга прилетала. (Емелина Вика, 11 лет, Московская обл.)[1].

Дети "вызывают" *Пиковую даму, лунных человечков* и проч. Цель страшных вызывалок — испытать чувство страха и удовлетворение от победы над ним, что можно рассматривать как одну из форм самоутверждения личности.

В страшных историях можно найти все типы фольклорных повествовательных структур, от кумулятивной до замкнутой цепочки мотивов разного содержания (аналогичной волшебным сказкам). Используются эпические утроения, сказочные композиционные формулы (*Жили-были...*), традиция благополучного конца. Хороший конец своеобразно проявляется и в игровых историях с выкрикиваемой последней фразой: *"Отдай мое сердце!"* (черный мертвец); *"Мясо ела!"* (женщина-вампир). Чем сильнее испуг, тем веселее можно над ним посмеяться.

В страшных историях трансформированы или типологически проявились признаки мифа и многих фольклорных жанров: заговора, волшебной сказки, животного эпоса, былички, анекдота. В них также обнаруживаются следы литературных жанров: фантастического и детективного рассказа, очерка.

Система образов детских страшилок распадается на три группы: главный герой, его помощники и противники. Наиболее типичный главный герой — *девочка* или *мальчик*; обычно он бывает младшим в семье. Встречаются и другие образы: *один мужчина, одна женщина, студент, шофер такси, старик и старуха, собака Шарик, принц, один журналист*... Помощники, в отличие от сказок, не фантастичны, а реальны: *милиционер (милиция), Шерлок Холмс*. Сюжет требует победить зло, восстановить сущность вещей, соответствующую их природе. Выслеживание зла выполняет главный герой (ребенок), а его физическое уничтожение осуществляет помощник (милиция).

В отличие от сказок, страшные истории обычно имеют только один полюс фантастического — злой. С ним связаны бесконечно разнообразные типы вредителей: либо просто фантастические образы, либо фантастические образы, коварно скрывающиеся под личиной привычных людей и предметов (от пятна на стене до мамы). Вредитель может иметь настораживающий внешний признак, чаще всего цвет: черный, красный, белый или какой-нибудь другой. Цвет фигурирует и в названиях детских страшилок: *"Черные шторы", "Красное пятно", "Синяя роза"* и т. п. Действие вредителя выражено в одной из трех функций (или в их комбинации): похищение, убийство, желание съесть жертву.

Образы вредителей усложняются в зависимости от возраста исполнителей. У самых младших детей неодушевленные предметы действуют как живые, в чем проявляется детский фетишизм. Например, *красный шнурок* звонит в дверь, пытается задушить маму. Папа его *разорвал и бросил в окно*, но шнурок продолжает терроризировать семью. Его *облили керосином, сожгли, а пыль выбросили в окно*. Но в дверь снова звонят. Врывается столб красной пыли и всех ослепляет. (Смирнова Варя, 7 лет, Загорск).

У более старших детей появляется связь предмета с живым вредителем, что может означать представления, аналогичные анимистическим. За шторами, пятном, картиной скрываются *черные волосатые руки, белый (красный, черный) человек, скелет, карлик, Квазимода, черт, вампир*... Часто предмет-вредитель является оборотнем. Ленты, серьги, браслет, цепочка, вьющиеся растения превращаются в змей; ночью становятся людьми-вампирами красные (или черные) цветы; кукла (или статуя) превращается в женщину; становится человеком изображение на картине (*"Про черную даму с голубыми глазами"*). Оборотничество распространяется на части человеческого тела, которые ведут себя как целый человек, на встающих из гроба мертвецов и т.п. Несомненно, оборотничество пришло в современный повествовательный фольклор детей из общенародного традиционного фольклора.

Усложнение образа вредителя происходит как развитие, углубление его портретной характеристики. Покажем это на группе ведьм.

Первой портретной ступенью является цветовой сигнал, соединенный с женским началом: *красная ведьма, красивая женщина в черном, желтая скорченная старуха, очень красивая девушка в длинном белом платье, очень красивая зеленоглазая женщина в бархатном зеленом плаще*. Затем возникают более сложные изображения, в которых просматривается трансформация ведьмы из быличек. Она предстает в своем истинном облике поздно ночью, когда думает, что все уснули: *Открыла девочка глаза и видит, что мачеха одела черное платье, распустила*

[1] Для иллюстраций использован архив кафедры русской литературы МПГУ. Записи произведены в 1983 г. Т. В.Зуевой и под ее руководством студентами дефектологического факультета МГПИ им. В.И.Ленина (позже МПГУ) в местах их постоянного проживания: на территории Москвы, Московской области и других областей СССР (Рязанской, Калужской, Тульской, Пензенской, Владимирской, Волгоградской, Горьковской, Астраханской, Брянской, Донецкой, Челябинской; в Краснодарском крае; в Сыктывкаре, Кокчетаве, Киеве, Харькове, Черновцах, Херсоне, Ялте, Бахчисарае).

длинные черные волосы, посадила на грудь лягушку и куда-то тихо пошла. (Головко Лена, 11 лет, Кокчетав); *Она посмотрела в щель и увидела, что цветок превратился в ту женщину, которая продавала цветы. И эта женщина идет к дочкиной кроватке, а когти у нее длинные-предлинные, глаза зеленые и клыки во рту.* (Киселева Лена, 9 лет, Горький).

Иная категория ведьм развивается на основе сказочного образа Бабы Яги. Такая трактовка появляется в сюжетах с похищением. Ведьма этого типа окружена характерным "интерьером": лес, дуб, одинокий дом или избушка. Может появиться и такая деталь: *И по бокам на колах торчали человеческие головы. Очень многих полицейский узнал — это были его товарищи.* (Кондрашов Алеша, 13 лет, Москва). Типично сказочным оказывается портрет такой ведьмы: *колдунья с крючковатым носом и костылем вместо ноги* (Кондрашов Сережа, 8 лет, Москва); а также цель, ради которой похищаются дети: *Она заманивала к себе детей, откармливала их орехами и через десять дней съедала.* (Казаков Дима, 8 лет, Новомосковск Тульской обл.).

Ведьмой "литературного происхождения" можно считать *Пиковую даму* (Цыганова Марина, 11 лет, Сыктывкар). Наконец, с образом ведьмы могли соотноситься бытовые впечатления ребенка: *Как-то раз мама купила на Тишинском рынке тюльпаны у одной старухи, у которой, между прочим, не было зубов, а была вставная челюсть.* (Исаев Саша, 10 лет, Москва).

Усложняя образ вредителя, дети обращались к опыту традиционной народной прозы. Карлика-вампира смог уничтожить *один старик старый-старый*; для этого он использовал магический круг, огонь, осиновые колья. (Бунин Алеша, 12 лет, Москва). Традиционны способы разоблачения вредителя: по отрубленной у него руке, по знакомому кольцу, по копытам, клыкам, вследствие проникновения в запретную комнату и т. п. Образ вредителя мог дополняться такими деталями, как хитрость, коварство, осторожность или, напротив, недогадливость (когда ему вместо ребенка подкладывают куклу).

Психология вредителя наивно преломляется через внутренний мир самих детей. Например: в темный зал театра во время спектакля входят *страшные кровопийцы*, они убивают всех людей. Это замечают билетерши и задают вопрос, *почему так много мертвых. Те начали врать. Им не поверили, потому что они покраснели* (Вайман Наташа, 10 лет, Зеленоград). По-детски переживают чувство страха взрослые: *Все люди испугались, бросились по домам и стали затыкать все щели. Потом*

они забрались все под одеяла и детей взяли с собой. (Гаршина Оля, 10 лет, Ковров Владимирской обл.).

Последней стадией эволюции образа противника (по возрастным уровням исполнителей) является отсутствие предмета-вредителя и развитие художественных признаков живого (или человекообразного) носителя зла — своего рода преодоление детских анимистических представлений. Здесь особенно явно происходит сближение с традиционным фольклором: возрождаются фантастические персонажи сказок, своеобразно соединяясь с научными и техническими знаниями современного ребенка. В возрасте 13–15 лет у детей наступает кризис категории чудесного, они приходят к отрицанию немотивированных ужасов. Происходит разложение страшных историй. Дети начинают передавать рассказы о реальных преступлениях, подчеркивая их достоверность (*"История, которая на самом деле произошла в Москве"* — Ртищева Лена, 14 лет, Москва). Они пытаются придумать материалистическую разгадку фантастической сущности вредителя: похищение с помощью гипноза, исчезновение кораблей в "черной дыре" океана... Вымысел может быть аналогичен невероятному стечению обстоятельств новеллистической сказки. К примеру, в одной истории рассказывается о том, что если в комнате выключают свет, то в стене появляются *два страшных светящихся глаза.* Но потом милиция выясняет, что *до новых хозяев в доме жила старуха, и сын ее когда-то сильно облучился и умер. А старуха взяла его глаза, положила в банку и замуровала в стенку. И когда выключался свет, они светились.* (Киселева Лена, 9 лет, Горький).

Особенно интенсивно разложение страшных историй происходит путем создания многочисленных пародий, в которых высмеиваются темы запрета, похищения и образы фантастических вредителей (предметов, мертвецов, вампиров, ведьм).

Например, образ ведьмы фигурирует в очень распространенной пародии на нарушение запрета: женщина въехала в новую квартиру, в которой торчал из пола гвоздь, но ей запретили его выдергивать. Однажды она порвала об этот гвоздь свое любимое платье, очень рассердилась и *выдрала его. Через несколько минут к ней в дверь постучали. Женщина открыла и увидела страшную ведьму. Ведьма сказала: "И так спать не могу, а тут еще люстра на меня свалилась!"* (Шенина Таня, 10 лет, Москва).

Ирония пародий фиксирует осознание старшими детьми своего интеллектуального превосходства над малышами.

Итак, в системе образов страшных историй центральное место занимают чудесные противники. Страшная история может обойтись без помощника и даже без главного героя, но образ вредителя в ней присутствует всегда. Он может быть единственным. Например:

В черной комнате — черный стол,
На столе — черный гроб,
В гробу — черная старуха,
У нее — черная рука.
"Отдай мою руку!"
(рассказчик хватает ближайшего слушателя).

В структуре образа вредителя злое начало проявляется как чудесная сила. Дети могут принимать ее без обоснований; могут развивать разнообразные мотивировки, от самых примитивных до весьма обстоятельных; могут ее отрицать путем пародирования — но в любом случае они выражают свое отношение к этой чудесной злой силе.

Сквозь все произведения современной детской мифологии проходит интуитивно выраженная идея двоемирия: в них есть мир действительный ("дом") и мир фантастический ("не-дом"). Действительный мир всегда осознается как несомненная реальность, как сущее. Иным предстает отношение детей к миру фантастическому как сфере проявления чудесной силы. У младших детей (5–7 лет) реальный и ирреальный миры модально тождественны: они оба выступают как объективная сущность. Отношение к ним рассказчика и слушателей равнозначно: здесь обнаруживается буквальная вера в чудесное, что типологически сближает эту группу с традиционным жанром несказочной прозы — быличкой. Вторая группа, относящаяся к среднему возрастному звену (дети 8–12 лет), обнаруживает более сложное соотношение двух миров. Об их тождестве уже говорить нельзя, но вера в чудесное еще сохраняется. Возникает модальность, аналогичная сказочной: условная вера в чудесное. Вследствие этого развиваются две тенденции. С одной стороны, в страшных историях начинают прорисовываться жанровые признаки сказок, а с другой — усиливается игровой момент. Происходит разъединение рассказчика и слушателей: первый не верит в чудесное содержание, но стремится скрыть это и заставить поверить слушателей, чтобы потом вместе с ними посмеяться. В этом можно усмотреть начальные признаки разложения страшных историй, подступ к их сатирическому осмыслению. В третьей

возрастной группе (дети 13–15 лет) вновь происходит объединение рассказчика и слушателей, но уже на почве сознательного отрицания чудесного путем его пародирования или обнаружения его иллюзорности через развитие материалистических мотивировок. Сюда вовлекаются особенности литературных жанров и анекдота. Интересно, что ряд пародий завершается фразой *"Вы слушали русскую народную сказку"*, что подчеркивает беспочвенность веры в фантастические ужасы и выражает отношение к сказке как к вымыслу.

Страшные истории — факт современного детского фольклора и существенная психолого-педагогическая проблема. Они выявляют возрастные закономерности в развитии сознания. Изучение этого материала поможет открыть пути положительного воздействия на становление личности ребенка.

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Тексты.

Покровский Е. А. Детские игры, преимущественно русские. — СПб., 1994. (Репринт. воспроизвед. изд. 1895 г.).

Шейн П. В. Сборник народных детских песен, игр и загадок / Сост. А.Е.Грузинский по материалам Шейна. — М., 1898.

Капица О. И. Детский фольклор: Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры. — Л., 1928.

Капица О. И. Детский народный календарь. (Вступление и подгот. публикации Ф. С. Капицы) // Поэзия и обряд: Межвуз. сб. науч. трудов / Отв. ред. Б. П. Кирдан. — М., 1989. — С. 127–146. (Публикация архивных материалов).

Мудрость народная: Жизнь человека в русском фольклоре. — Вып. 1: Младенчество. Детство / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В. П. Аникина. — М., 1991.

Русский детский фольклор Карелии / Сост., подгот. текстов, вступ. ст., предисл. С. М. Лойтер. — Петрозаводск, 1991.

Раз, два, три, четыре, пять, мы идем с тобой играть: Русский детский игровой фольклор: Кн. для учителя и учащихся / Сост. М. Ю. Новицкая, Г. М. Науменко. — М., 1995.

Детский поэтический фольклор: Антология / Сост. А. Н. Мартынова. — СПб., 1997.

Исследования.

Виноградов Г. С. Детский фольклор. (Публ. А. Н. Мартыновой) // Из истории русской фольклористики / Отв. ред. А. А. Горелов. — Л., 1978. — С. 158–188.

Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор: Пособие для учителя. — М., 1957. — С. 87–125.

Мельников М. Н. Русский детский фольклор Сибири. — Новосибирск, 1970.

Зуева Т. В. Категория чудесного в современном повествовательном фольклоре детей // Проблемы интерпретации художественных произведений: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Б. П. Кирдан. — М., 1985. — С. 131–149.

Мельников М. Н. Русский детский фольклор: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. — М., 1987.

Школьный быт и фольклор: Учеб. материал по русскому фольклору: В 2-х ч. / Сост. А. Ф. Белоусов. — Таллинн, 1992.

Мир детства и традиционная культура: Сб. науч. трудов и материалов / Сост. С. Г. Айвазян. — М., 1994.

Чередникова М. П. Современная русская детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. — Ульяновск, 1995.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что отличает детский фольклор от фольклора взрослых?
2. Назовите жанры детского фольклора и фольклора для детей, в которых особенно важна роль ритма. Объясните его функцию в разных жанрах.

ЗАДАНИЕ

Запишите от детей 2–3 страшные истории (или пародии на них).

ПОЗДНЕТРАДИЦИОННЫЙ ФОЛЬКЛОР

Позднетрадиционный фольклор — это совокупность произведений разных жанров и различной направленности, создававшихся в крестьянской, городской, солдатской, рабочей и другой среде со времени начала развития промышленности, роста городов, распада феодальной деревни.

Для позднетрадиционного фольклора характерно меньшее количество произведений и в целом менее высокий художественный уровень по сравнению с фольклором классическим — культурой богатой, развитой, многовековой, порожденной феодальным бытом и патриархальным мировоззрением.

1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПОЗДНЕТРАДИЦИОННОГО ФОЛЬКЛОРА

Позднетрадиционный фольклор отличает сложное переплетение нового со старым. В деревенском репертуаре происходила трансформация классических жанров, которые начинали испытывать влияние литературной поэтики. Свою жизнеспособность показали пословицы и поговорки, анекдотические сказки, народные песни литературного происхождения, детский фольклор. Старинная протяжная песня была сильно потеснена городскими "жестокими романсами", а также быстро и широко распространившейся частушкой. Вместе с тем постепенно забывались былины, старые исторические песни, старые баллады и духовные стихи, волшебные сказки. Народные обряды и сопровождавшая их поэзия со временем утратили свое утилитарно-магическое значение, особенно в городских условиях.

С конца XVIII в. в России появились первые государственные заводы и крепостные мануфактуры, на которых трудились вольнонаемные рабочие из обнищавших крестьян, каторжан, беспаспортных бродяг и т. п. В этой пестрой среде возникли произведения, положившие начало новому явлению — фольклору рабочих. По мере развития капитализма и роста пролетариата расширялась тематика, увеличивалось количество произведений устного творчества рабочих, для которого было характерно влияние книжной поэзии.

Новым явлением стал городской фольклор — устные произведения "низового" населения городов (оно росло вместе с ро-

стом самих городов, постоянно притекая из обнищавшей деревни). Культурные контакты города и деревни имели в России многовековую историю — достаточно вспомнить роль Киева, Новгорода и других городов в сюжетах русских былин. Однако только во второй половине XIX в. сложились культурные традиции собственно городского, оторванного от земли населения. Наряду со старыми формами и жанрами, такими, как площадной, ярмарочный фольклор, выкрики разносчиков (мелких торговцев), в городе появилась своя песенная культура (романсы), своя несказочная проза, свои обряды; получила новое развитие давняя традиция рукописных сборников (песенники, альбомы со стихами). Все это в тех или иных формах продолжает жить и в наше время.

Как отметил А. С. Каргин, городской фольклор серьезно начал изучаться лишь с 1980-х гг. Исследователь писал: "Многие фольклористы только в последнюю четверть XX века интуитивно почувствовали, а затем и признали, что во весь голос заявил о себе новый пласт культуры, не вписывающийся в устоявшиеся схемы традиционной фольклористики. Стало очевидно, что город сформировал своеобразную фольклорную культуру, весьма противоречивую, отличающуюся от крестьянской традиции"[1].

В XX в. процесс угасания традиционных обрядов и отмирания старых жанров фольклора ускорился. Отчасти этому способствовало то, что в пооктябрьское время официальное отношение ко многим явлениям фольклора было негативным: их объявляли "отжившими" и "реакционными". Это распространялось на аграрные праздники, обрядовые песни, заговоры, духовные стихи, некоторые исторические песни и проч. Вместе с тем возникли новые произведения разных жанров, которые отразили новые проблемы и жизненные реалии. Можно выделить следующие этапы развития русского фольклора после 1917 г.: гражданская война; межвоенный период; Великая Отечественная война 1941–1945 гг.; послевоенный период; современный период.

Современный устный репертуар народа и позднетрадиционный фольклор — понятия разные. Современный репертуар — это все те произведения, которые помнит или исполняет народ, независимо от времени их создания. В современный репертуар входят некоторые произведения классического фольклора и даже реликтовые элементы фольклора раннетрадиционного. Позднетрадиционный фольклор — составная часть современного репертуара, произведения, созданные после распада феодальной деревни.

[1] *Каргин А. С.* Городской фольклор: реальность, нуждающаяся в новом прочтении // Живая старина. — 1995. — № 2. — С. 15.

Старый национальный фольклор выполнял важные функции в поздних исторических и социально-экономических условиях. Известна его консолидирующая роль во время братоубийственной гражданской войны, когда все участники трагических событий исполняли традиционные произведения, осуждавшие зло и насилие. В годы Великой Отечественной войны былины и старые солдатские песни, к которым обратились агитаторы и артисты, активизировали патриотическое чувство народа.

В фольклоре, созданном в XX в., исследователи отмечают мозаичность: разную возрастную, социальную ориентацию и разную идейную направленность. В нем отразилась историческая противоречивость мировоззрения и устремлений населения страны, сельских и городских жителей. Ряд произведений поддерживал начинания и достижения советской власти: ликвидацию неграмотности, коллективизацию, индустриализацию, разгром немецко-фашистских захватчиков, восстановление разрушенного в годы войны народного хозяйства, комсомольские стройки, освоение космоса и проч. Наряду с ними были созданы произведения, в которых осуждалось раскулачивание и другие репрессии. В лагерях среди заключенных возник фольклор ГУЛАГа (ему была посвящена научная конференция в Санкт-Петербурге в 1992 г.)[1].

Современный фольклор — это фольклор интеллигенции, студенчества, учащейся молодежи, мещан, сельских жителей, участников региональных войн и проч. Фольклор последней четверти XX в. настолько видоизменился по сравнению с более ранними формами, что иногда его называют пост-фольклором. Тем не менее позднетрадиционный фольклор сохранил преемственность народных устно-поэтических традиций. Это выразилось в создании новых произведений в форме ранее существовавших жанров, а также в частичном использовании старой фольклорной поэтики и стилистики.

В современном фольклорном процессе изменилось соотношение коллективного и индивидуального начала, возросла роль отдельной творческой личности. Яркая примета позднетрадиционного фольклора — произведения профессиональных и полупрофессиональных авторов, усвоенные народом.

Позднетрадиционный фольклор — сложная, динамичная и не до конца определившаяся система, развитие которой про-

[1] См.: Фольклор и культурная среда ГУЛАГа / Сост. В. С. Бахтин, Б. Н. Путилов. — СПб., 1994.

должается. Многие явления позднетрадиционного фольклора наука только обозначила или начала разрабатывать. В их числе: городской фольклор; фольклор ГУЛАГа; фольклор участников региональных войн (в Афганистане, в Чечне); фольклор разных социальных групп (например, студенческий); современный детский фольклор; современная несказочная проза; анекдот. Особые темы — взаимосвязь русского фольклора и фольклора тех народов России, среди которых расселены русские; фольклор русских диаспор за рубежом.

Необходимо критически оценивать уже накопленный опыт изучения позднетрадиционного фольклора (например, фольклор гражданской войны и в целом 1920-х — 1930-х гг. освещался односторонне и неполно). Обращаясь к опубликованным текстам позднетрадиционного фольклора, следует учитывать возможность фальсификатов[1].

Характеризуя жанры и жанровые системы классического фольклора, мы уже затрагивали проблему их позднего развития, вопрос о книжных влияниях. В этой главе будут рассмотрены частушки, фольклор рабочих и фольклор периода Великой Отечественной войны.

2. ЧАСТУШКИ

Наиболее развитым жанром позднетрадиционного фольклора являются частушки.

Частушки — короткие рифмованные лирические песенки, которые создавались и исполнялись как живой отклик на разнообразные жизненные явления, выражая ясную положительную или отрицательную оценку. Во многих частушках присутствует шутка или ирония. Наиболее ранние частушки имели шесть строк. Основной тип — четырехстрочный — сформировался во второй половине XIX в., он исполняется под пляску и без нее. Четырехстрочными являются также частушки собственно плясовые, которые исполняются только под пляску (например, под кадриль). Кроме того, существуют двустрочные частушки: *"страдания"* и *"Семеновна"* (последняя появилась в 1920-х гг.).

Частушки имеют разнообразные, но повторяющиеся, устойчивые напевы, как протяжные, так и быстрые. Характерно исполнение многих текстов на один напев. В живом бытовании частушкам иногда свойственна речитативность (близость к напевной декламации). В них сочетаются слово, напев, инструментальное сопровождение (на балалайке, гармошке), движения (жесты, мимика, танец). Все эти слагаемые допускают импровизацию, занимающую в частушке значительное место.

[1] Фальсификат (от лат falsificatum — "подделанное") — текст, выдаваемый за фольклорный, но таковым не являющийся.

Частушки принято называть поэзией малой формы, но частушка никогда не поется одна (*Я частушку на частушку, как на ниточку, нижу...*). При исполнении импровизируются циклы — частушечные спевы, которые могут включать разное количество строф (иногда до 100). Исследователи отмечали, что в процессе исполнения частушек действует кумулятивно-контаминационный порождающий механизм, он и создает частушечный спев по какому-либо признаку, содержательному или формальному. Подобный принцип и ранее использовался в артельных трудовых песнях типа *дубинушек*: песни составлялись из не связанных по сюжету строф с общим припевом.

Спевы могут иметь композиционное обрамление: частушку, которая является сигналом начала пения, и частушку, которая служит сигналом конца. Нередко это обращения певиц к гармонисту. Например:

Играй, гармонист,
Играй, не ломайся!
Для кого-нибудь не надо —
Для нас постарайся! (В начале).

Ой, спасибо, гармонист,
За игру отличную!
Я еще тебе желаю
Милку симпатичную! (В конце)[1].

Спевы, построенные на диалоге — перекличке двух певиц, объединяет содержание. Спевы может также создавать игра формой (см., например, в Хрестоматии "перекрестные" частушки, где обыгран композиционный принцип двухчастности частушечной строфы). Распространенный тип спевов — частушки, имеющие общее начало (запев): *Эх, яблочко..., Самолет летел..., Не ходите, девки, замуж...* и др. Особый способ циклизации имеют частушки *"Семеновна"*: он напоминает цепочную композицию народных лирических песен. Например:

Самовар с трубой начинал кипеть.
А я "Семеновну" начинаю петь.

[1] Тексты частушек этого раздела главы приводятся по книге: Частушки / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. М. Селиванова. — М., 1990.

Я сперва спою, как влюблялися,
А потом спою, как расставалися.

Мы влюблялися — кудри вилися,
А расставалися — слезы лилися... И т. д.

Частушки окончательно оформились в последней четверти XIX в. одновременно в разных частях России: в центре, среднем и нижнем Поволжье, в северных, восточных и южных губерниях. Каждый регион имел особый характер словесного текста и напева, особую манеру исполнения (хором или в одиночку), а также приплясывания, что породило разные обозначения частушек: "саратовские", "тамбовские", "воронежские", "рязаночка", "елецкая". Впоследствии многие из них получили повсеместное признание (см. в Хрестоматии рассказ балалаечника из Нерехтского р-на Костромской обл. о частушечных наигрышах). Частушки пели во время гуляний, в дороге, в лесу, на посиделках. В народной среде выделялись *частушечники* — знатоки частушек, их исполнители и создатели, владеющие основным репертуаром своей местности. С начала XX в. русские частушки начали проникать к соседним народам: украинцам, белорусам, мордве, чувашам, татарам и другим. В местах русско-мордовского пограничья протяжные двустрочные частушки стали называть по-мордовски — *матáни* (в переводе — "песенки").

В разных местах частушки называли по-разному: *песни, короткие песни, припевки, пригудки, прибаски, коротушки, собирушки* и проч. Термин *частушка*, также народный, был введен в научный обиход в 1889 г., когда в периодической печати появился первый очерк об этом новом явлении песенной культуры народа. Его автор — писатель-демократ Г. И. Успенский[1].

В отличие от Г. И. Успенского, проявившего живой интерес к частушке, многие находили в ней "упадок истинного творчества". Вот что писал Ф. И. Шаляпин: "Народ, который страдал в темных глубинах жизни, пел страдальческие и до отчаяния веселые песни. Что случилось с ним, что он потерял всякую надежду на лучшее и застрял в промежутке между надеждой и отчаянием на этом проклятом чертовом мосту? Уже не фабрика ли тут виновата, не резиновые ли блестящие калоши, не шерстяной ли шарф, ни с того ни с сего окутывающий шею в яркий летний день, когда так хорошо поют птицы? Не корсет ли, надеваемый поверх платья сельскими модницами? Или это проклятая немецкая гармоника, которую с такой любовью держит под мышкой человек какого-нибудь цеха в день отдыха? Этого объяснить не берусь. Знаю только, что эта частушка — не песня, а сорока, и даже не натуральная, а похабно озорником раскрашенная. А как хорошо пели! Пели в поле, пели на сеновалах, на речках, у ручьев, в лесах и за лучиной. Одержим был песней русский народ, и великая в нем бродила песенная хмель..."[1].

[1] *Успенский Г.* Новые народные песни: (Из деревенских заметок) // Русские ведомости. — 23 апреля 1889. — № 110.

Частушка — показатель возросшей связи деревни с городом, она отразила изменение психического уклада деревни, прежде всего деревенской молодежи. Ускорившиеся темпы жизни, постоянный приток новых впечатлений, частая смена переживаний — все это сделало актуальной короткую подвижную песенку.

Частушки — главный жанр крестьянской лирики в позднетрадиционном фольклоре. Своими истоками он тесно связан с устным творчеством старой русской деревни. Короткие сатирические и плясовые песни создавались еще скоморохами (в Курской и Тамбовской областях частушки называли *скоморошниками* или *скоморошными песнями*).

Очевидно, что часть скоморошьего репертуара была воспринята так называемыми *нескладухами* — частушками, в которых основную художественную роль играет комический абсурд. Например:

Вы послушайте, девчата,
Нескладушу буду петь:
На дубу свинья кладется,
В бане парится медведь.

В песенниках XVIII в. зафиксированы плясовые песни, по размеру напоминающие частушки. Иногда частушки исполнялись на напевы известных плясовых песен *"Камаринская"* и *"Барыня"*. Короткие припевки пели на свадьбах и в календарных обрядах, однако у частушек отсутствует свойственная обрядовому фольклору утилитарная направленность, они — чисто лирический жанр. С другой стороны, частушки окрашены влиянием песен литературного происхождения и книжной поэзии. Для них обязательна рифма, преимущественно неполная перекрестная (abcb), а также полная перекрестная (abab) и парная (aabb). Тонический в своей основе стих частушек приближен к силлаботоническому.

[1] *Шаляпин Ф. И.* Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. — М., 1990. — С. 26.

Частушки имели сельское происхождение и бытование. Ответвлением, трансформацией этих деревенских песенок стали частушки, исполнявшиеся на городских окраинах, в городских "низах", в среде рабочих. Свою высокую популярность и продуктивность частушки сохраняют и в современном фольклоре (см. в Хрестоматии рассказ частушечника Н. Н. Смирнова из Нерехтского р-на Костромской обл., записанный в 1989 г.)[1].

Частушки проявляют внимание ко всем жизненно важным вопросам, их содержание разнообразно. Однако в огромном большинстве случаев они сочинялись молодежью, поэтому их самой популярной темой стала любовь. Персонажи частушек — девушка и парень от подросткового возраста до брака. Частушки передают мечты девушек о замужестве, парней о женитьбе; зарождение и развитие любовного чувства; любовные переживания разного рода. Молодежь протестует против власти родителей, их запрета на свободное чувство; сообщает о своей грамотности, позволяющей писать друг другу любовные письма; наивно стремится ко внешним формам городской культуры как способу утверждения самостоятельности и привлечения к себе внимания со стороны противоположного пола. Частушки предельно личны, любовное чувство изображается в них во всех оттенках, от самого нежного до яростного.

В сборнике, составленном Ф. М. Селивановым (Частушки. — М., 1990), выделены такие основные группы любовных частушек: "Сбывшиеся мечты", "Пересуды, сплетни, 'слава'", "Сомненья и раздумья", "Разлука при любви", "Разлука: конец любви", "Измена", "'Повторительная' любовь", "Без взаимности", "Характеры". Внутри каждой группы имеется еще ряд тем. Например, частушки об измене распадаются на темы: "Ревность, упреки, предупреждения", "Измена состоялась", "Переживания при измене", "О сопернице", "Месть изменщику", "Измена нипочем", "Ухажер кается", "Девушка изменяет". Тему любовных отношений разрабатывают также частушки из группы "Посиделки и гулянья" и из других групп сборника.

Частушек о семейной жизни создано значительно меньше, и оценивается она с позиций молодежи — чаще всего как несчастливая. Исследователи заметили, что вообще большая часть частушек, независимо от характера мелодии, имеет грустное, элегическое содержание.

[1] О создании и бытовании частушек см. также повесть писателя С. П. Антонова "Поддубенские частушки. Из записок землеустроителя" (*Антонов С. П.* Поддубенские частушки: Повести. — М., 1979).

Герой частушки иногда изображается в разлуке с родными местами (рекрут, солдат, батрак, работающий в чужих людях); для него характерно тяготение к малой родине:

На чужой сторонушке
Поклонюсь воронушке:
Здравствуйте, воронушки,
Не с нашей ли сторонушки?

В XX в. содержание частушек расширилось. В них начали находить отражение исторические и общественные процессы: забастовки и крестьянские волнения, война с Японией 1904–1905 гг., Первая мировая война, Октябрьская революция и гражданская война, разорение и переустройство деревни. Например:

С неба звездочка упала
Бригадиру на ремень.
Не пойду в колхоз работать
За несчастный трудодень.

Известны частушки о службе в Красной Армии, о Великой Отечественной войне и послевоенных событиях в нашей стране. Частушки на общественно-политические темы часто приобретали сатирическую направленность. Однако в общем репертуаре они занимают незначительное место — всего 5–6%.

В устное бытование реально не входили многочисленные частушечные фальсификаты: сочинявшиеся и публиковавшиеся с пропагандистскими целями плакатно-гимнические подражания народным песенкам, самодеятельные "агитки" на злобу дня, которым аналогичны современные рекламные поделки.

Еще в 1939 г. вопрос о фальсифицированных частушках поставил поэт В.Боков. Он вскрыл и механизм их появления. Так, существовала народная частушка о рекрутах:

Серы уточки летали,
Над полями крякали.
Как ребята шли в солдаты,
Все девчата плакали.

На ее основе появилась бездарная переделка:

Серы уточки летели,
Над полями крякали.
Комсомольцы шли на фронт,
Девушки не плакали[1].

[1] *Мореева А., Боков В.* и др. Как работать с частушкой: В помощь начинающим работникам по фольклору в краях и областях. — М., 1939. — С. 36.

Подобно лирическим песням, частушки экономно, ненавязчиво пользуются изобразительно-выразительными средствами. Они, как и песни, дорожат своим содержанием — не случайно рифма падает на самые главные в смысловом отношении слова. Частушки предпочитают мужскую или женскую рифму, дактилическая встречается реже. Применяется приблизительная рифма (*приневолили — дролины, ураган — не отдам)* и составная (*туфли — тут ли*). Могут появиться внутренние рифмы:

Шел я лесом, видел беса,
Беса в новых сапогах,
Сам дубовый, нос вязовый,
Папиросочка в зубах.

Ритмико-мелодическую структуру частушек создают аллитерации, ассонансы, синтаксический параллелизм и другие повторы. Выразительны единоначатия:

Не тобой дорожка мята,
Не тебе по ней ходить,
Не тобою я заня́та,
Не тебе меня любить.

Иногда частушка играет ударениями в словах, подчеркивая их смысл:

Ре́дко, ре́дко, милый, ходишь,
Ре́дко-на́ре́дко-ре́дко́,
Ты давно другую любишь,
(А)Говоришь, что далеко.

Интонационное богатство частушке дает ее близость к разговорной речи. Чаще всего частушка представляет собой высказывание от первого лица и по содержанию обращена к кому-либо: милому, подруге, сопернице, матери... Это позволяет нарисовать разнообразные характеры персонажей. Довольно популярны частушки в диалогической форме, реже встречаются в форме высказывания от третьего лица. Повествовательное начало в частушке развито слабо, ее главный смысл — лирический. Опираясь на конкретные факты, частушка использует сублимирующий метод фольклора, благодаря чему личное чувство отдельного человека приобретает в ней универсальный смысл.

Частушка связана со многими фольклорными жанрами: пословицами и поговорками, плясовыми и хороводными песнями, лирическими песнями[1]. Особенно значительна роль последних:

[1] См.: *Лазутин С. Г.* Русская частушка: вопросы происхождения и формирования жанра. — Воронеж, 1960.

традиционная песенная лирика помогла становлению частушки как лирического жанра. Частушка использовала уже готовую песенную символику. В ней появляются цветущие или увядшие цветы, заросшая дорожка к милой, тоскующая кукушка, *горькая осина, белая береза, речка быстрая, калина, малина, месяц ясный, звездочка небесная...* Вместе с образами в частушку пришли постоянные эпитеты, в том числе выразительные (*ретиво сердце*). Живая разговорная основа языка частушек сочетается в них с выразительными средствами старинной русской песни. Частушки используют сравнения:

Поедешь, миленький, жениться,
Брось на полюшке платок.
Вся любовь наша завянет,
Как неполитый цветок.

Метафоры:

Я запру свое ретивое
Двенадцати ключам,
Чтобы старый ягодиночка
Не снился по ночам.

Метонимии:

Забываю, забываю,
Нет, не забывается.
Рубаха бела, чуб налево
Часто вспоминаются.

Олицетворения:

Я от горя убегаю —
Горе все меня найдет.
Я от горя — в сине море, —
Горе лебедью плывет.

Формулу невозможного:

Я не буду больше плакать,
Глаза карие мочить, —
Синя моря не наполнить
И любовь не воротить.

Гиперболы:

Шел я полем, торопился,
Из-под ног огонь летел.
На милашку рассердился —
Разорвать ее хотел.

В юмористических и сатирических частушках гипербола создает смеховое начало:

Едет милый по базару,
Всем он улыбается.
Оказалось — зубы вставил,
Рот не закрывается.

По композиции частушки делятся на одночастные и двухчастные. Одночастные имеют сквозное развитие темы. Например:

На германской на границе,
На высокой горочке
Перевязывает раны
Санитарка дролечке.

В двухчастных строфа отчетливо распадается на две части с резкой паузой между ними. На построение двухчастной частушечной строфы воздействовал песенный прием психологического параллелизма. Иногда это очевидно:

Неужели позавянет
На горе зеленый сад?
Неужели не воротится
Любовь наша назад?

В двухчастных частушках встречается параллелизм с одним персонажем в обеих частях:

Будет, будет, поносила
Белого и синего.
Будет, будет, полюбила
Милого красивого.

Нередки двухчастные частушки, в которых части противопоставлены по смыслу (см. приведенный выше спев *"Семеновны"*). Исследователи заметили тяготение частушек к формальному параллелизму — когда при сопоставлении частей не требуется устанавливать символическую или логическую связь между ними. Такими, например, являются многие частушки, использующие общий запев *"С неба звездочка упала..."*.

Происхождение этого образа связано с традиционной свадебной лирикой, в которой "упавшая звездочка" символизировала отлучение невесты от ее рода. Этот образ (наряду с другим: *"Светит месяц, светит ясный..."*) заимствовали из свадебной поэзии плясовые песни, а позже — связанные с народной пляской частушки[1].

[1] См.: *Зуева Т. В.* "С неба звездочка упала...": Происхождение образа // Русская речь. — 1997. — № 5. — С. 99–105.

В целом можно отметить, что композиция строфы всегда закрепляет смысловую и формальную законченность частушки.

3. ФОЛЬКЛОР РАБОЧИХ

Фольклор рабочих (рабочий фольклор) — устные народные произведения, которые были созданы в рабочей среде или усвоены ею и переработаны настолько, что стали отражать духовные запросы именно этой среды.

Устный репертуар рабочих был значительно шире собственно рабочего фольклора. Еще в XIX в., а также позднее, в среде рабочих записывали крестьянские песни, сказки, пословицы и поговорки, обрядовую поэзию. Исследователями было отмечено, что эти произведения начинали трансформироваться, выражать жизненные интересы рабочих, их идеалы. Например, традиционный свадебный обряд, записанный от солеваров Прикамья, содержал величальную песню жениху, в которой тот прославлялся как мастеровой-умелец[1]. Подобные факты свидетельствовали о том, что фольклор рабочих, особенно на ранних этапах, формировался на почве культурной традиции, созданной патриархальной деревней.

Однако, в отличие от частушки, фольклор рабочих не превратился в национальное, общерусское явление. Его характерная особенность — локальность, замкнутость в пределах той или иной промышленной территории. Рабочие фабрик, заводов и рудников Петрозаводска, Донбасса, Поволжья, Урала, Алтая, Сибири почти не знали устных произведений друг друга.

Процесс создания новых произведений рабочего фольклора также был своеобразным. В большинстве случаев они имели авторов — непрофессиональных поэтов-самоучек. Утратив связь с устной народной культурой, эти люди лишь поверхностно приобщились к культуре городской, книжной и пытались ей подражать, что не могло не сказаться на художественном уровне произведений. Вероятно, потому, что он был невысок, произведения рабочего фольклора не имели большого количества вариантов. К примеру, одна из ранних рабочих песен, созданная сибирскими рудокопами близ Барнаула — *"О, се горные работы"*, в полном виде была записана только трижды (см. в Хрестоматии).

В фольклоре рабочих преобладали песенные жанры. В песнях изображались тяжелые условия труда и быта простого рабочего, которым контрастно противопоставлялась праздная жизнь угнетателей — владельцев предприятий, надсмотрщиков. Песни

[1] *Петухов Д.* Горный город Дедюхин и окольные местности. — СПб., 1864.

отличались приземленностью, натурализмом, почти документальным описанием процессов труда. Их лексика — бытовая, насыщенная профессиональными терминами. По форме это монологи-жалобы. Песни имели силлабо-тонический стих, литературные способы рифмовки и, как правило, четырехстрочные куплеты.

Образцы песенного творчества рабочих (вместе с деревенскими частушками) одним из первых опубликовал и прокомментировал Г. И. Успенский. Он писал: "В руках моих находятся несколько песен *рабочих* в шахтах, и получены они с Юга и Екатеринославской губернии. <...>

Вот рабочий день шахтера. На Дону открыли знаменитые залежи антрацита и тотчас же принялись за разработку.

Там прорыты ямы, норы,
Там работают шахтеры.
Одна яма там такая,
Огромадная, большая —
Сорок сажен глубины,
Три аршина ширины!
Сверху здания большие,
Там машины паровые
И канаты дротяные.
В них проведен там шнурок,
Наверху висит звонок;
Только дернешь за шнурок,
Сверху вдарит молоток,
Верховой дает свисток.
Не успел он просвистать —
Накопилось — негде встать!
В шахту всех нас швырнуло!
Не успел сказать и слово,
Уж кричат: "Слезай, готово!"
По продольным разошлись,
За работушку взялись, —
Распроклята жизнь шахтера!
День и ночь мы работаем,
Ровно в каторге сидим,
День и ночь мы со свечами
Смерть таскаем за плечами!
Один Бог небесный с нами,
Никакой нужды не знаем!
По продольным мы гоняем,
Спину все себе сдираем!
Один Бог небесный с нами,
Никакой нужды не знаем!

Вот как описывается гибель шахтера, которого слишком второпях тащат из шахты. Садясь в бадью,

С белым светом он простился:
"Прощай, солнце, прощай, месяц,
Прощай, белая заря!
Все премилые друзья!"
Вдруг бадейка всколыхнулась —
В шахту бедный полетел...

А вот как живут шахтеры:

<...>Что шахтерска жизнь проклята,
Кто не ведает про то?
В Божью церковь он не ходит,
Он не знает про нее.
День и ночь он работает,
Ровно в каторге всегда!
Придет праздник-воскресенье —
Уж шахтер до свету пьян!
В кабачок бежит детина —
Словно маковка цветет;
С кабака ползет детина —
Как лутошечка гола!
Ой, гола-гола-гола —
В чем мамаша родила!

Кабак и ободрение пропащего житья — единственно вот в чем русский рабочий совершенно справедливо видит облегчение своего каторжного труда. Никаких иных перспектив он и не подозревает даже. Неведомая сила вытаскивает его из дому и тащит его в яму, под землю, на сорок сажен глубины. Он с испугом озирается кругом: "Прощай, солнце! Прощай, месяц! Прощай, милые друзья!.." Он день и ночь во тьме, с ободранной спиной. И что впереди? Так ли будет всегда? Не видно, чтобы он хоть на минуту допустил мысль о каком-нибудь изменении в своей участи. <..> Страшное дело этот "рабочий вопрос" вообще, но наше решение его единственно только при помощи кабака слишком уж просто"[1].

Частушка была популярна в рабочей среде — она живо реагировала на общественно-политические события, нередко приобретая сатирическую окраску:

[1] *Успенский Г.* Новые народные песни: (Из деревенских заметок) // Русские ведомости. — 23 апреля 1889. — № 110.

Сколь народу, сколь народу,
Сколь народу мучится!
А у наших у хозяев
С жиру брюхо пучится.

Приемы традиционной народной лирики в рабочих частушках выветривались. Как отмечала Н. П. Колпакова, частушки на острые социальные темы были "построены полностью на самых обычных интонациях разговорной (хотя очень часто и озлобленной) речи, с будничной лексикой, с той системой синтаксиса, которая ничем не отличается от построения прозаических фраз. <...> Это была частушка малопоэтичная, но правдивая и резкая, суровая без прикрас, четкая по мысли и социальной остроте, не прикрытой никакими поэтическими уподоблениями и сравнениями"[1].

Прозаические жанры рабочих были представлены преданиями, легендами, сказками, а также их промежуточными, переходными формами.

С легкой руки писателя П. П. Бажова в фольклористику для определения рабочей прозы вошел термин "сказ", который, как позже было установлено, не обозначал никакого нового фольклорного явления. По этому поводу С. Н. Азбелев писал следующее: "Некоторые исследователи давно уже утверждали, что новый жанр прозаического фольклора не только возник, но и процветает — это жанр "сказов". Выяснилось, что эти исследователи по существу выдавали желаемое за действительное. "Сказы" оказались преданиями, легендами, сказками, воспоминаниями, т. е. жанрами, которые существуют уже многие сотни лет. Современные исследователи рабочего фольклора пока не привели данных, которые действительно бы свидетельствовали о возникновении новых жанров"[2].

Среди произведений несказочной прозы рабочих значительное место занимали предания. В них рассказывалось об основателях промышленных предприятий (например, о Никите Демидове, построившем в XVIII в. первые заводы на Урале). Сохранялись семейные предания о рабочих династиях. В местах, по которым прокатилась крестьянская война под предводительством Пугачева (1773–1775 гг.), рассказывали предания об этих событиях.

[1] *Колпакова Н. П.* Поэтика рабочей частушки // Устная поэзия рабочих России : Сб. статей / Под ред. В. Г. Базанова. — М.; Л., 1965. — С. 99.

[2] *Азбелев С. Н.* О жанровом составе прозаического фольклора русских рабочих // Устная поэзия рабочих России : Сб. статей / Под ред. В. Г. Базанова. — М.; Л., 1965. — С. 126.

Рабочие создали социально-утопические легенды о благородных разбойниках — народных заступниках (Сороке, братьях Белоусовых и др.). У героев этих легенд, как правило, были реальные жизненные прототипы.

Условия Урала, Сибири и других мест, где рабочие жили в окружении суровой и дикой природы, привели к возрождению языческих верований.

Д. К. Зеленин, записывавший сказки в начале XX в. в районе Каштымско-Каслинских заводов Екатеринбургского у., в предисловии к сборнику "Великорусские сказки Пермской губернии" писал: "Занятая Уральским хребтом, его разветвлениями и отрогами, гористая и лесная местность в громадной своей части необитаема как непригодная для земледельческой культуры. Она известна у местных жителей под именем *"Урала"*, и слово это понимается здесь не в смысле определенного горного хребта, а в смысле дикого, необитаемого и малодоступного места. Дремучие, необозримые леса в этом "Урале", часто еще и поднесь не тронутые топором дровосека, глубокие долины, каменные вершины и скалы, богатство животного царства, особенно же змей, ящериц и насекомых, жизнь коих народу совершенно неведома; наконец, обилие больших и малых озер с их камышистыми берегами и каменными необитаемыми островками, — все это не могло не производить на обитающего тут человека впечатление чего-то таинственного, волшебного; все это должно было направлять воображение местного жителя в таинственный мир неведомого и чудесного, усиленно питать веру в близость этого чудесного и таинственного"[1].

Среди рабочих возникли мифологические рассказы о хозяевах недр (см. в Хрестоматии сибирскую быличку о *Горном Батюшке*), о природных богатствах и тех умельцах, которые смогли их взять из земных недр. Подобными рассказами уральских рабочих воспользовался писатель П. П. Бажов ("Малахитовая шкатулка").

Сказки рабочих, известные в очень небольшом количестве, представляли собой занимательные повествования, близкие анекдоту (см. в Хрестоматии *"Кузнец и черт"*). Они изображали адскую, каторжную жизнь рабочих и сатирически рисовали владельца завода. Чудесное в этих сказках представало как сатирическая метафора.

[1] Великорусские сказки Пермской губернии. Сборник Д. К. Зеленина. — Пг., 1914. — С. XX.

У рабочих бытовали многие общенародные пословицы и поговорки, которые, как и повсюду в живой речи, приспосабливались к новым условиям. По их образцу создавались собственно рабочие изречения, специфичные по содержанию. В пословицах рабочих ценилось профессиональное мастерство и умение (*Всякая работа мастера хвалит*), подчеркивалось, что мастерству надо учиться (*Кукушка — не ястреб, а неуч — не мастер*). Пословицы рассказывали о тяжелых условиях жизни рабочего человека (*Батюшка Питер бока наши повытер, братцы-заводы унесли годы, а матушка-канава совсем доконала; Золото добываем, себе могилу копаем; Хлеб и вода — шахтерская еда*). Отрицательную характеристику получали хозяева (*Хозяину чужое горе не горько; Кому чай да кофей, а нам чад да копоть*).

В конце XIX — начале XX в. в рабочей среде возникли пословицы о политических событиях, например о расстреле демонстрации перед Зимним дворцом в 1905 г. (*Ко дворцу шли просители, а от дворца мстители; Пятый год фабрикантам даром не пройдет*). Некоторые пословицы этого периода напоминали лозунги (*Дай песне волю — она тюрьмы раскроет, непорядок разроет*), а также иносказательные призывы (*Руби столбы, заборы сами повалятся*).

Со временем в пролетарскую среду быстро вошла книга, потеснив устную поэзию. С 60–70-х гг. XIX в. в песенный репертуар рабочих через пропагандистские газеты и журналы начали проникать стихотворения поэтов-революционеров, в которых преследовались политические, агитационные цели. Народник П. А. Лавров на мелодию и размер французской "Марсельезы" создал стихотворение "Отречемся от старого мира". Появились созданные марксистами революционные гимны и марши, также нередко имевшие свои литературные образцы ("Варшавянка" Г. М. Кржижановского, "Смело, товарищи, в ногу" П. А. Радина, "Интернационал" А. Коца и др.). Они исполнялись на маевках и демонстрациях.

4. ФОЛЬКЛОР ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

В годы Великой Отечественной войны (1941–1945) процессы создания и бытования устного народного творчества протекали особенно быстро.

Фольклор периода Великой Отечественной войны — это произведения различных жанров: песенные, прозаические, афористические. Они создавались самими участниками событий и боев,

тружениками фабрик и заводов, колхозных полей, партизанами, жителями временно оккупированных районов, узниками фашистских концлагерей и тюрем, девушками, насильно угнанными в гитлеровскую Германию. В этих произведениях нашли художественное отображение жизнь и борьба народов нашей страны, героизм защитников отечества, вера в победу над фашистскими захватчиками, горечь отступления, радость победы, преданность Родине и предательство, верность в любви и любовные измены.

Фронтовой фольклор — произведения народного поэтического творчества, созданные на фронтах Великой Отечественной войны воинами всех национальностей СССР. Он бытовал преимущественно на языке межнационального общения — русском. Фронтовой фольклор был распространен во всех родах войск: среди летчиков, моряков, танкистов, связистов, пехотинцев, саперов. Основные жанры фронтового фольклора — песни, частушки, предания, устные рассказы, анекдоты, пословицы, поговорки, загадки.

Особенно распространено было песенное творчество фронтовиков. Их песни в жанровом отношении многообразны: марши, баллады, песни юмористические, лирические песни-письма и песни-ответы, сатирические песни-пародии, высмеивавшие фашистов и их главарей.

Так, старая городская песня "Крутится, вертится шар голубой..." в предвоенные годы получила широкую популярность благодаря кинофильму "Трилогия о Максиме" (сценарий Г. Козинцева и Л. Трауберга). Фильм часто демонстрировался в городских и сельских кинотеатрах и клубах, с экрана песенка быстро шагнула в зрительскую аудиторию, ее распевала молодежь.

В военное лихолетье эта незамысловатая песенка стала источником для произведений, высмеивающих фашистских захватчиков и их главарей. На различных фронтах звучали ее сатирические и юмористические переделки о том, как *крутится, вертится Гитлер чумной — влип он в историю с этой войной*.

В годы войны создавались и другие многочисленные подтекстовки на мелодии популярных песен профессиональных авторов. Среди них "Катюша" М. Исаковского и М. Блантера[1], "Синий платочек" Е. Петерсбурского, Я. Галицкого и М. Максимова, "В землянке" А. Суркова и К. Листова, "Темная ночь"

[1] См.: *Розанов И. Н.* Песни о Катюше как новый тип народного творчества // Русский фольклор Великой Отечественной войны. — М., 1964. — С. 310–325.

В. Агатова и Н. Богословского. Исполнение разных текстов на одну мелодию — явление, характерное для частушек, а также для некоторых жанров старого, классического фольклора (былин, исторических песен, баллад).

Фронтовые песни распространялись не только устно, но и в письменной форме. Они вкладывались в письма, заносились в записные книжки, девичьи альбомы, помещались в боевых листках, печатались в дивизионных и армейских газетах.

Фронтовой фольклор — своеобразная поэтическая летопись войны. Были сложены песни об обороне Одессы, Москвы, Севастополя, Ленинграда, Сталинграда и других городов, о подвигах отдельных героев. Главная тема фронтового фольклора — защита Родины, русской земли, которую в песнях называли *священной, родной, любимой*. Народ особенно дорожил песнями, в которых возникали индивидуализированные образы безымянных героев: танкист, связист, летчик, *моряк Черноморского флота*. Фольклорный образ советского солдата представал в героике подвига и в лирике чувств.

Десятки тысяч произведений возникали по горячим следам событий, устный репертуар обновлялся вслед за изменяющейся обстановкой.

Б. П. Кирдан, один из авторов настоящего учебника, в книге, вышедшей к 50-летию Победы, писал: "В сентябре 1941 г. меня, окончившего курсы младших лейтенантов, направили в 345 стрелковую дивизию, которая формировалась в Махачкале и Дербенте (Дагестан). Там я впервые увидел море — детство мое прошло в степном районе Украины. Увидев безбрежные водные просторы, я вспомнил песню, которая пользовалась популярностью в моих родных местах:

Раскинулось море широко,
И волны бушуют вдали.
"Товарищ, мы едем далеко,
Подальше от нашей земли".

Это была народная песня, которую называли по первой строке — "Раскинулось море широко", или "Кочегар", поскольку в ней рассказывалось о смерти кочегара[1]. Затем дивизию передислоцировали на побережье Черного моря — в Туапсе.

[1] Песня имела сложную творческую историю. В 1843 г. поэт Н. Ф. Щербина написал стихотворение "Моряк". На его основе в конце XIX в. поэт-любитель Г. Д. Зубарев создал стихотворение о смерти моряка-кочегара. Стихотворение стало популярной песней, ее мелодия — народная. См.: *Гиппиус Е. В.* "Раскинулось море широко" (История песни). — М., 1962.

В декабре 1941 г. нашу дивизию срочно погрузили на корабли (больше торговые, чем боевые), и мы отошли от берега (куда нас везли, мы не знали — военная тайна). Вскоре мы в полной мере не только увидели, но и почувствовали, что значат слова "волны бушуют вдали". Был шторм, и нас сильно качало. Когда прибыли к месту назначения, многие не могли стоять на ногах. А там, невдалеке, видны были всполохи и слышны разрывы снарядов и бомб, ружейно-пулеметная стрельба. Наш транспорт вошел в Северную бухту Севастополя. Враг прорвал оборону наших частей. Над Севастополем нависла угроза, но наша 345 стрелковая дивизия, полнокровная, недавно сформированная, но еще не обстрелянная, спасла положение. После нескольких суток упорнейших боев враг не выдержал и отошел. Второй штурм Севастополя был отбит. Отбит с большими для нас потерями, но и враги понесли немалые потери — иначе бы они не отошли.

В январе 1942 г., в период относительного затишья, я услышал знакомую мелодию и начало песни: "Раскинулось море широко..." Прислушался... После первой строки слова были другие, не те, которые я знал с довоенного времени. Незнакомый мне моряк пел:

Раскинулось море широко
У крымских родных берегов...

Это была песня защитников Севастополя, сложенная недавно, но еще до нашего прибытия на защиту прославленной столицы черноморских моряков. Запали в душу слова:

Если, товарищ, нам здесь умирать,
Умрем же в бою как герои,
Ни шагу назад нам нельзя отступать,
Пусть нас в эту землю зароют.

В таком виде эту строфу пели едва ли не до конца мая — начала июня 1942 г., когда появился ее новый вариант:

Так значит, товарищ, нам здесь умирать,
Умрем же в бою как герои...

Появление нового варианта было вызвано тем, что защитники Севастополя знали: враг предпримет новый штурм. Дело в том, что 18 января 1942 г. фашистские войска вновь оккупировали Феодосию, а 15 мая — Керчь. Бои на Керченском полуострове закончились победой врага. Освободившиеся воинские части и технику фашистское командование начало перебрасывать под Севастополь. Вскоре началась усиленная бомбардировка города, артиллерийских позиций, тылов наших соединений и частей — шла подготовка к штурму. Враг постоянно сбрасывал листовки, призывая к сдаче города; о том же вещали громкоговорители. Однако подавляющее большинство защитников Севастополя было непреклонно в своем желании отстоять город. В их среде и появилась строка: "Так

значит, товарищ, нам здесь умирать" — и сохранены следующие, звучащие как клятва.

В новом варианте песни появилась строфа, в которой была отражена реальность тех дней — нехватка боеприпасов:

Прощай, Севастополь, наш город-боец,
Прощайте, орлята-ребята,
Патронам в обойме приходит конец,
Одна лишь осталась граната.

И выражена уверенность в том, что победа в конечном итоге будет за воинами Красной Армии:

Пускай мы погибнем в неравном бою,
Но братья победы добьются,
Взойдут они снова на землю свою,
С врагами сполна разочтутся.

В песню вносились коррективы даже тогда, когда фашисты захватили город:

Мы долгие месяцы дрались в кольце,
За свой Севастополь сражались,
Дома эти, улицы, камни его
Недешево гадам достались.

В дни обороны Севастополя я был тяжело ранен во время отражения танковой атаки врага. Находясь на излечении, в августе 1942 г., я услышал еще один вариант песни. В нем были слова:

Так яркое солнце нельзя потушить,
Так шторм успокоить нет силы,
Не будут враги в Севастополе жить,
Он станет им только могилой.

<...> 9 мая 1944 г. войска Отдельной Приморской армии освободили Севастополь. Выраженная в песне уверенность была реальной: враг был изгнан из города.

Так под влиянием обстановки на фронте защитники Севастополя изменяли свою песню, создавали ее новые варианты, стремясь запечатлеть создавшиеся условия, свои думы и чаяния"[1].

Наряду с песнями, в годы войны продолжала свою жизнь традиционная сказка. Сказки, а также многочисленные анекдоты часто исполнялись в госпиталях и непосредственно на фронте — во время кратковременного отдыха бойцов. Среди них были большие мастера-рассказчики, каждый со своей манерой и со своим репертуаром.

[1] "И поет мне в землянке гармонь...": Фольклор Великой Отечественной войны / Сост., вступ. ст., примеч., словарь Б. П. Кирдана. — М., 1995. — С. 8–11.

Фольклорист-фронтовик Л. Н. Пушкарев записывал прозаические жанры русского фольклора непосредственно в боевой обстановке. Он поделился своими воспоминаниями.

"Большой популярностью пользовались сказки о солдатах и вообще о военной службе. Во время войны солдат занял прочное место среди сказочных персонажей. Герои фронтовых сказок, как правило, поступали на службу, быстро продвигались по служебной лестнице и дослуживались до генералов (в крайнем случае — до полковников!). Встречалась во фронтовых сказках и обратная ситуация: героя отдают в солдаты, он плохо служит, становится предметом насмешек, его наказывают, пока не появляется его невинно оклеветанная жена, которая и спасает героя от унижений. <...> Детальное описание службы в армии присутствует во многих сказках. В то же время мне не встретилось ни разу описание реального боя; бой сохранялся традиционный. Видимо, в сказочную ситуацию современный бой не вписывается!

А вот военный быт властно врывался в традиционную волшебную сказку, особенно в богатырскую, описывающую битвы и сражения. Показательны в этом плане сказки о Еруслане Лазаревиче и Бове Королевиче. Вот пример из сказки о Еруслане, услышанной на фронте. Царь Вахрамей говорит Еруслану: "Отдаю тебе половину царства". А Еруслан ему *рапортует*: "Мне не нужно полцарства, а я хочу жениться на твоей дочери!.." А вот как описывалась встреча Еруслана с богатырской ратью: "...Наехал на силу богатырскую побитую. *Ну, не так много побито, как под Сталинградом, но все же порядочно...*" Совсем в правилах воинского устава действует Еруслан, обращаясь к своим богатырям: "...*Он скомандовал: По коням!* — и поехал в чистое поле, в широкое раздолье, в зеленые луга разгуляться". <...> Приведенные примеры подчеркивают жанровую органичность внедрения реалий военного времени во фронтовой фольклор, стремление сказочника осовременить сказку, прикрепить ее к войне и военному времени"[1].

Партизанский фольклор и фольклор населения временно оккупированных врагом территорий — другая яркая страница устного народного творчества в годы войны. В жанровом отношении он имел сходство с фольклором фронтовым, однако отличался тематическим своеобразием. Партизанский фольклор отображал боевые подвиги партизан, подневольную жизнь населения, бесчинства захватчиков.

Подобно фронтовикам, партизаны с песней шли в бой, возвращались с боевого задания; с песней же вступали в освобож-

[1] *Пушкарев Л. Н.* Сказка и война (Из наблюдений фольклориста-фронтовика) // Живая старина. — 1995. — № 2. — С. 2–3.

денные села. Пели во время марша и отдыха, в минуты радости и печали, тоски по родным местам и семьям, по любимым девушкам. Попав в безвыходное положение, партизаны нередко умирали с песней на устах.

Командир партизанского соединения дважды Герой Советского Союза С. А. Ковпак в своей книге "От Путивля до Карпат" писал, что у комиссара соединения С. Руднева была одна песня, которую он чаще всего пел. "Выйдет вечером из землянки, шинель внакидку, сядет на пенек вместе со своим Радиком <сыном>, обнимет его, прикроет полой шинели и затянет:

В чистом поле, поле под ракитой,
Где клубится по ночам туман,
Там лежит, лежит зарытый,
Там схоронен красный партизан.

И слышишь: у одной землянки подхватили, у другой — и по всему лесу пошла песня:

Я сама героя провожала
В дальний путь на славные дела,
Боевую саблю подавала,
Вороного коника вела.

Эта песня стала любимой у путивлян"[1].

Автор текста этой песни — поэт М. Исаковский, музыки — композитор В. Захаров. Песня так понравилась партизанам, что ее пели везде, где сражались народные мстители. Ее неоднократно записывали от партизан Брянской области, Беларуси, Украины. Создавались новые варианты, песня бытовала как подлинно народная. По свидетельству партизан, песню *"В чистом поле, поле под ракитой..."* они тихо пели после похорон погибших товарищей.

Партизаны рассказывали сказки, анекдоты (особенно сатирические — о врагах), всевозможные истории, легенды, пели частушки. Сочувствие населения, оказавшегося на оккупированной врагом территории, было на стороне партизан. Многие произведения, созданные по ту сторону линии фронта, осуждали старост, полицаев, других прислужников врага (*Для продажной псины — кол из осины; Партизана — к обеду, а предателя — к ответу*). С явной симпатией к партизанам и с ненавистью к врагам создала новую сатирическую сказку известная сказочница из Воронежской обл. А. К. Барышникова (Куприяниха), которой пришлось пережить трудности оккупации (см. в Хрестоматии *"Как фашистский генерал к партизанам в плен попал"*).

[1] *Ковпак С. А.* От Путивля до Карпат. — М., 1949. — С. 34–35.

Фашисты жестоко расправлялись с авторами и исполнителями произведений устной народной поэзии.

Молодая преподавательница второй вяземской школы Шура Баранова распространяла тексты песен с помощью листовок. Ночью она писала песни на небольших листочках и расклеивала их по улицам города. Немецко-фашистские захватчики с трудом выследили патриотку и расстреляли ее. Шура Баранова умерла, но начатая ею борьба с помощью песни продолжалась. "На следующее утро, — писал А. Корнеев, — на деревьях и заборах Вязьмы появились сотни маленьких беленьких листочков. Это неизвестные помощники трагически погибшей Шуры Барановой подняли ее оружие и несли пламенные слова советских песен в широкие массы оккупированного города"[1].

Особый раздел фольклора военных лет — фольклор полонянок: произведения, созданные девушками в фашистской неволе. В них выражена острая тоска по родине (*Жалко до слез родных берез*). В песнях девушки жаловались на подневольную жизнь. На ногах у них — кандалы; ранним утром немец-надзиратель поднимает их на работу криком *"Авштей, авштей!"*... А оставшиеся на родине матери изливали свое горе в причитаниях, которые война с фашистами наполнила новым содержанием (см. в Хрестоматии *"Милые вы наши деточки, горькие головушки..."*).

Фольклор тыла — произведения народного поэтического творчества, созданные и бытовавшие среди рабочих, колхозников и других тружеников тыла. Его жанры — песни, причитания, частушки, легенды, предания, сказки. Фольклор тыла отразил патриотическое чувство народа. Лирические произведения запечатлели проникновенные образы девушек и женщин, стойко выдерживающих трудности военного времени. Их любовь к дорогому фронтовику сливалась с любовью к Родине (см., напр., в Хрестоматии песню *"Снова пламя войны разгорелось..."*).

В начале войны была сложена частушка:

Соловейка за рекою
Громко песни распевал.
Как пришел фашист поганый,
Соловейка замолчал.

А в первые послевоенные месяцы образ вновь запевших *соловушек* выразил иное чувство — радость Победы:

[1] *Корнеев А.* Молодые партизаны Смоленщины. — Смоленск, 1946. — С. 93–94.

Расцвела черемуха,
И поют соловушки.
Мы фашистов выгнали
Из родной сторонушки.

Фольклор периода Великой Отечественной войны, несмотря на проведенную огромную исследовательскую и публикаторскую работу, изучен еще недостаточно. В. Е. Гусев отметил: "Нам явно недостает сведений об устной прозе и песенном творчестве узников фашистских концлагерей, а также интернированных военнопленных, о фольклоре населения оккупированных регионов России, а также населения тыла и эвакуированных жителей из захваченных фашистской армией областей. Здесь предстоят еще и архивные разыскания, и полевые исследования"[1].

Многие поэтические произведения тех, кто ковал великую победу на фронте и в тылу, продолжают жить в устном репертуаре нашего народа.

ЛИТЕРАТУРА К ТЕМЕ

Тексты.

Флоренский П. А. Собрание частушек Костромской губернии Нерехтского уезда. — Кострома, 1909.

Симаков В. Н. Сборник деревенских частушек. — Ярославль, 1913.

Сборник великорусских частушек / Под ред. Е. Н. Елеонской. — М., 1914.

Шумел сурово Брянский лес: Песни партизан брянских лесов / Зап. и подгот. к печати П. Афонина. — Брянск, 1946.

Народное творчество в годы Великой Отечественной войны / Сост. В. А. Тонков. — Воронеж, 1951.

Крупянская В. Ю., Минц С. И. Материалы по истории песни Великой Отечественной войны. — М., 1953.

Урал в его живом слове: Дореволюционный фольклор / Собр. и сост. В. П. Бирюков. — Свердловск, 1953.

Сибирские сказы, предания и легенды. Сборник А. Мисюрева. — Новосибирск, 1959.

Песни и сказы Донбасса. Сборник А. В. Ионова / Предисл. и ред. В. М. Сидельникова. — Донбасс, 1960.

Предания реки Чусовой / Сост. и автор статей В. П. Кругляшова. — Свердловск, 1961.

Песни русских рабочих (XVIII — начало XX в.) // Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. И. Нутрихина. — М.; Л., 1962.

[1] *Гусев В. Е.* Жив ли фольклор? // Живая старина. — 1995. — № 2. — С. 11.

Русская народно-бытовая лирика: Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой / Вступ. ст. и коммент. В. Г. Базанова. — М.; Л., 1962. (Записи 1942–1946 гг.).

Частушки в записях советского времени / Изд. подготовили З. И. Власова и А. А. Горелов. — М.; Л., 1965.

Частушки / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. М. Селиванова. — М., 1990.

Русская частушка / Авт. вступ. ст. и сост. А. В. Кулагина. — М., 1992.

"И поет мне в землянке гармонь...": Фольклор Великой Отечественной войны / Сост., вступ. ст., примеч., словарь Б. П. Кирдана. — М., 1995.

Борев Ю. Краткий курс истории XX века в анекдотах, частушках, байках, мемуарах по чужим воспоминаниям, легендах, преданиях и т. д. — М., 1995.

Современная баллада и жестокий романс / Сост. А. Адоньева, Н. Герасимова. — СПб., 1996.

Исследования.

Лазутин С. Г. Русская частушка: вопросы происхождения и формирования жанра. — Воронеж, 1960.

Русский фольклор Великой Отечественной войны: Сб. статей / Отв. ред. В. Е. Гусев. — М.; Л., 1964.

Устная поэзия рабочих России: Сб. статей / Под ред. В. Г. Базанова. — М.; Л., 1965.

Акимова Т. М., Архангельская В. К. Революционная песня в Саратовском Поволжье: Очерки исторического развития. — Саратов, 1967.

Крупянская В. Ю., Полищук Н. С. Культура и быт рабочих горнозаводского Урала (конец XIX — начало XX в.). — М., 1971.

Алексеева О. Б. Устная поэзия русских рабочих: Дореволюционный период / Отв. ред. В. Г. Базанов. — Л., 1971.

Кругляшова В. П. Жанры несказочной прозы уральского горнозаводского фольклора: Учеб. пособие по спецкурсу. — Свердловск, 1974.

Зырянов И. В. Поэтика русской частушки: Учеб. пособие. — Пермь, 1974.

Гусев В. Е. Славянские партизанские песни. — Л., 1979.

Селиванов Ф. М. Эволюция способов рифмовки в частушках // Фольклор: Поэтика и традиция. — М., 1982. — С. 140–161.

Гончарова А. В. Русский фольклор о Великой Отечественной войне: Учеб. пособие. — Калинин, 1985.

Кирдан Б. П. Фольклор и массовое поэтическое творчество в годы Великой Отечественной войны // Проблемы взаимовлияния фольклора и литературы: Межвуз. сб. науч. трудов. — М., 1986. — С. 3–14.

Лазарев А. И. Рабочий фольклор Урала: Об основных этапах становления и развития нового типа художественного мышления народа. — Иркутск, 1988.

Фольклор и культурная среда ГУЛАГа / Сост. В. С. Бахтин, Б. Н. Путилов. — СПб., 1994.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что нового появилось в позднетрадиционном фольклоре по сравнению с фольклором классическим?
2. Раскройте связь частушек с песенной лирикой старой деревни.
3. Охарактеризуйте процесс создания новых произведений в фольклоре рабочих.

ЗАДАНИЕ

Выявите у людей старшего поколения фольклор периода Великой Отечественной войны и запишите его.

Словарь научных и народных терминов[1]

анимизм (от лат. anima — "душа") — вера в существование духов, в одушевленность живой и неживой природы

антропоморфизм (от греч. anthropos — "человек" + morphe — "форма") — уподобление человеку по внешнему виду

апокриф (от греч. apokryphos — "тайный") — произведение с библейским сюжетом, содержащее отступление от официального вероучения и потому отвергнутое церковью

архетип (от греч. archē — "начало" + typos — "образ") — прообраз, первичная форма, прототип; в фольклористике: представление о первичном мотиве, сюжете, образе

брак домоногамный (от греч. monos — "один, единый" + gamos — "брак") — групповой, существовавший до выделения брачной пары

брак экзогамный (от греч. exō — "снаружи, вне" + gamos — "брак") — между представителями разных родов; недопустимый между кровными родственниками (внутри одного рода)

вариант (от лат. variantis — "меняющийся") — в фольклоре: каждое однократное исполнение народного произведения, а также его зафиксированный текст

вариативность — органическое и универсальное свойство фольклора; фольклорный процесс — это изменение на традиционной основе сюжетных тем, мотивов, ситуаций, образов, элементов стиля и проч.

версия (от позднелат. versio — "видоизменение, поворот") — в фольклоре: группа вариантов, дающих качественно иную трактовку народного произведения

вертеп (от старосл. и древнерус. вертепъ — "пещера") — разновидность народного кукольного театра, предназначенного для представления евангельского сюжета о рождении в пещере Иисуса Христа

[1] Народные термины выделены курсивом.

во́пленица (от "вопить") — исполнительница причитаний (из народа)

ге́незис (от греч. genesis — "происхождение") — происхождение, возникновение; процесс образования и становления развивающегося явления

демонология, или низшая мифология (от греч. daimon — "божество, дух" + logos — "слово; понятие, учение") — комплекс мифологических представлений и верований о демонах языческого и христианского происхождения (бесах, чертях, злыднях, русалках, водяном, лешем, домовом, кикиморе и проч.), а также совокупность произведений, отражающих эти представления

зооморфи́зм (от греч. zōon — "животное" + morphē — "форма") — уподобление животным по внешнему виду

импровизация (от лат. improvisus — "неожиданный, внезапный") — в фольклоре: создание текста народного произведения или его отдельных частей в момент исполнения

инвариа́нт (от франц. invariant — "неизменяющийся") — в математике: выражение, остающееся неизменным при определенном преобразовании переменных, связанных с этим выражением; в фольклористике: обобщение существенных вариантных признаков произведения (его содержания, структуры, стиля и проч.) в отвлечении от вариантной конкретики

инициа́ция (от лат. initiatio — "совершение таинств, посвящение") — обряд родового общества, обеспечивающий посвящение, переход его членов в новую половозрастную группу

информатор, информа́нт (от лат. informatio — "разъяснение, изложение") — лицо, дающее информацию; в фольклористике: исполнитель народных произведений, от которого записаны эти произведения в научных целях

инце́ст (от лат. incestum — "кровосмешение") — половая связь между ближайшими родственниками

кали́ки (кале́ки) перехожие (от лат. caligae — страннические сапоги с низким голенищем) — странники, паломники по святым христианским местам и монастырям, которые исполняли духовные стихи и легенды

ка́тарсис (от греч. katharsis — "очищение") — возвышенное удовлетворение и просветление, которое испытывает зритель, пережив вместе с героем трагедии страдание и освободившись от него

клише́ (от франц. cliche) — первоначально: печатная форма с рельефным рисунком, служащая для воспроизведения иллюстраций; в фольклористике: одно из обозначений поэтических речевых стереотипов (традиционных формул, общих мест и проч.).

колядова́ние — святочный обряд посещения домов группами участников (*колядовщиков, колядников*), которые поздравляли хозяев, исполняя песни *коля́дки* (название от припева *"Коля́да!"*), и получали за это вознаграждение

контаминация (от лат. contaminatio — "смешение, соединение") — в фольклоре: объединение в одном художественном произведении двух и более самостоятельных произведений или их частей

кра́сота (де́вья кра́сота, красная кра́сота) — в фольклоре: свадебный атрибут; предмет, символизирующий молодость и красоту невесты, ее поэтический и мифологический двойник (украшенное деревце, венок, коса и др.)

культурный герой — мифологический персонаж, открывший людям огонь, металл, полезные растения, создавший орудия труда и проч.

кумуляти́вная композиция сюжета (от лат. cumulatio — "увеличение, скопление") — композиция, основанная на принципе накопления цепочек из одного и того же вариативно повторяемого мотива

лубо́к (от "луб" — волокнистая часть коры липы; из нее изготовляли коробы и бумагу) — особого стиля картинки с текстом и без него, выполненные на грубой бумаге и рассчитанные на массовый невзыскательный вкус; распространялись в XVIII–XX вв.

магия апотропе́йная (от греч. apotropaios — "отвращающий беду") — предохраняющая от всего плохого

магия продуцирующая (от лат. producentis — "производящий") — обеспечивающая плодородие во всех его проявлениях, а также благополучие

мемора́т (от лат. memoria — "память, воспоминание") — устный рассказ, передающий воспоминание рассказчика о событиях, участником или очевидцем которых он был

мифология (от греч. mythos — "сказание, предание" + logos — "слово; понятие, учение") — система архаичных представлений какого-либо народа о мире, совокупность мифов; наука, изучающая и реконструирующая мифы

мифология низшая — см. демонология

мнемо́ника (от греч. mnēmonikon — "искусство запоминания") — совокупность приемов, имеющих целью облегчить запоминание

мотив (от франц. motif) — единица музыкальной формы, мелодия, напев, основной элемент, из которого складывается музыкальное произведение; в фольклористике: простейшая повествовательная единица (элементарный сюжет или составная часть сложного сюжета)

образы-символы — характерные для народной поэзии традиционные иносказания ("окаменевшие" метафоры), которые обозначают персонажей, их чувства и переживания

обрядность сказочная — своеобразный "поэтический этикет" сказки, главным образом волшебной, достигаемый средствами формульной и неформульной стереотипии (зачины, концовки, внесюжетные присказки, троекратные повторы, антитезы и проч.)

общие места (лат.: loci communes) — формулы привычного изображения в народной поэзии (например, в былинах: описание пира, седлание коня, расправа богатыря с врагами и проч.)

"основной миф" — миф о единоборстве бога грозы со змеевидным противником (похитившим воду, скот, женщин) и победе над ним; у восточных славян: гипотетический миф о поединке бога-громовника Перуна с Велесом

палило́гия (от греч. palin — "опять, назад" + logia — "говорю") — повторение последних слов предыдущей строки в начале последующей, один из приемов соединения строк

параллелизм психологический — в народной поэзии: сопоставление человеческого образа и образа из мира природы по признаку действия или состояния

паремии (от греч. paroimia — "притча") — общее название малых жанров фольклорной прозы (пословиц, поговорок, загадок и др.)

партиципа́ция (от лат. participatio — "сопричастие") — естественный основной закон древних, чувство мистического единства со своей социальной группой, своим тотемом и проч.

паспорт фольклорного текста — совокупность данных, содержащих информацию о собирателе (фамилия, имя, отчество), времени фиксации фольклорного произведения (дата), месте его записи (деревня, город, район, область), сведения об информаторе (фамилия, имя, отчество, возраст, национальность, профессия, образование, откуда родом, как долго проживает в данной местности) и другие дополнительные сведения

пе́сельник — исполнитель песен (из народа)

подтексто́вка — песня, слова которой сочинены на уже известную мелодию

пост-фольклор (лат. post- — "после"; приставка, означающая "следующий после чего-либо") — одно из обозначений позднетрадиционного фольклора последней четверти XX в.

раёк — народный театр движущихся картинок с комментариями к ним; картинки могли изображать библейские сюжеты: напр., изгнание Адама и Евы из рая (отсюда название "раёк")

ретарда́ция (от лат. retardatio — "замедление, задержка") — в фольклоре: замедление сюжетного действия, достигаемое с помощью разнообразных повторений

синкрети́зм (от греч. synkrētismos — "соединение, объединение") — слитность, нерасчлененность, характеризующая первоначальное неразвитое состояние первобытного искусства, в котором пляска, пение, музыка и проч. существовали в единстве; след этого единства в традиционных видах фольклора (например: в обрядах, хороводах)

синопти́ческий (от греч. sinoptikos — "обозревающий все вместе") — сводный, обзорный, дающий обзор всех частей сложного целого; синоптические таблицы — таблицы, на которых обозначены одновременно данные разного рода с целью более наглядного их обзора

синтез (от греч. synthesis — "соединение, сочетание, составление") — в фольклоре: поздние художественные соединения

скази́тель — исполнитель былин (из народа)

сказочник — исполнитель сказок (из народа)

скомороxи (этимология слова не выяснена) — русские средневековые бродячие комедианты, музыканты, певцы, фокусники, плясуны, дрессировщики, участвовавшие в языческих обрядах и народных праздниках

спев частушечный — цикл из разного количества частушек (строф), который возникает при естественном исполнении частушек

стих раёшный — рифмованный вольный стих, в котором количество стоп, расположение слогов и ударений свободно варьируется в каждой строке; использовали раешники, петрушечники, торговцы-разносчики и др.

сублими́рующий метод (от лат. sublimare — "возносить") — творческий метод фольклора: фольклорное искусство в процессе осознания фактов минует стадию правдоподобия, сразу переходит на уровень широкого обобщения

сужение образов ступенчатое — прием народной поэзии, заключающийся в порядке описания природы, жилища, семейных и социальных отношений и т. д. от общего к частному, от множественного к единичному и проч.

тезаурус (от греч. thēsauros — "запас") — в информатике: полный систематизированный набор данных о какой-либо области знания, позволяющий человеку или вычислительной машине в ней ориентироваться; в современной фольклористике: формальная систематизация фольклора, его элементов

типология в фольклоре (от греч. typos — "отпечаток, образец") — универсальная повторяемость фольклора как типа культуры, его жанров, сюжетов, мотивов, образов, приемов стиля, форм и способов бытования произведений

тоте́м (от англ. totem из языка индейцев, означающее "его род") — животное или растение-первопредок, объект религиозного почитания в родовом обществе

тотеми́зм — древняя форма религии, вера в сверхъестественную связь и кровную близость людей с тотемом

травести́зм (от франц. travesti — "переодевать") — в фольклоре: обрядовое изменение пола посредством переодевания женщин в мужской костюм, мужчин — в женский

фабула́т (от лат. fabula — "повествование, история") — устный рассказ, основанный на реальных событиях и жизненных наблюдениях, но не являющийся непосредственным их отображением

фальсифика́т (от лат. falsificatum — "подделанное") — в фольклористике: текст, выдаваемый за фольклорный, но таковым не являющийся

фети́ш (от франц. fetiche — "амулет") — неодушевленный предмет, который, по представлениям верующих, наделен сверхъестественной силой и служит объектом религиозного поклонения

фетиши́зм — религиозное поклонение фетишам

фольклор (от англ. folk-lore — "народное знание, народная мудрость") — устное поэтическое творчество народа; народная духовная культура в различном объеме ее видов

фольклоризация — усвоение фольклорной традицией литературного произведения

формула (от лат. formula — "форма, правило") — в фольклоре: устойчивая словесная конструкция, обычно ритмически упорядоченная и несущая в себе признаки жанра

"формула невозможного" — архаичный прием народной лирики, развернутая метафора, выражающая понятие "этого никогда не будет"

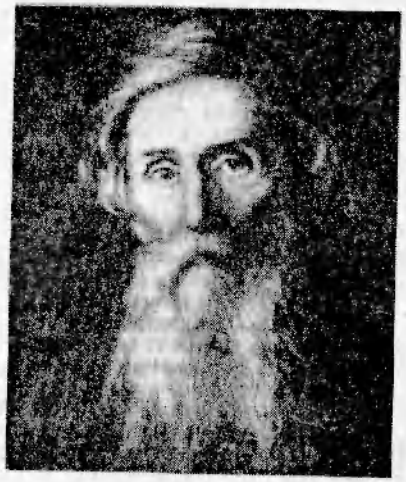
функция (от лат. functio — "исполнение") — в фольклористике: действия персонажей, необходимые для развития сюжета

частушечник — знаток частушек (из народа), их исполнитель и создатель, владеющий основным репертуаром своей местности

этиологический (от греч. aitia — "причина" + logos — "слово; понятие, учение") — объясняющий причины и условия возникновения чего-либо

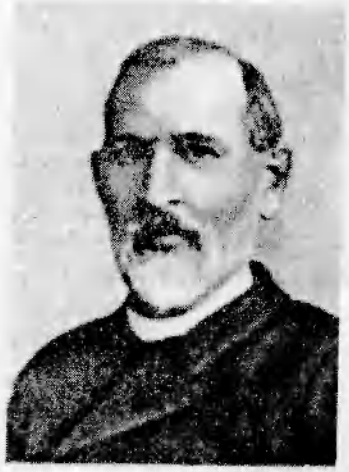
э́тнос (от греч. ethnos — "народ") — исторически сложившаяся общность людей — племя, народность, нация

Иллюстрации



В. И. Даль

П. В. Киреевский



Ф. И. Буслаев

А. Н. Афанасьев

А. Ф. Гильфердинг

П. Н. Рыбников

Д. Н. Садовников

А. Н. Весловский

В. Ф. Миллер

Н. Е. Ончуков

Ю. М. Соколов

В. Я. Пропп

Лубочный лист
"Сильный Славный Храбрый Богатырь Иванъ Царевичь сынъ Царя Выслава Андроновича едетъ на Сером Волке везетъ Жаръ Птицу и Елену Прекрасную на златогривом Коне"

Лубочный лист
"Въ Марьиной Рощѣ"

Лубочный лист
"Выезжаетъ Сильный Храбрый Богатырь Илья Муромецъ..."

Лубочный лист
"Еруслanъ Лазаревичь убиваетъ морскаго чудовища"

Трофим Григорьевич
Рябинин, сказитель

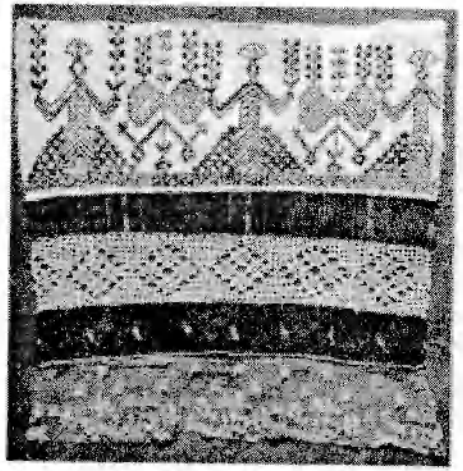
Ирина Андреевна
Федосова, вопленица

Анна Николаевна
Королькова, сказочница

Аграфена Ивановна
Глинкина, песельница

Слепцы-калики, исполнители духовных стихов

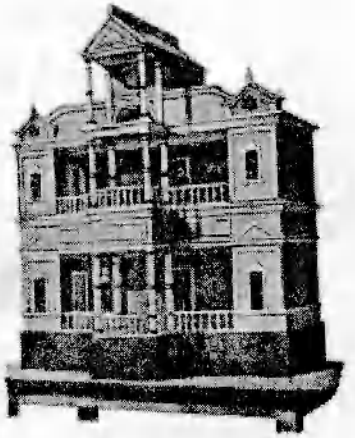
Два портрета няни А. С. Пушкина Арины Родионовны (в молодости и старости). Рисунок А. С. Пушкина



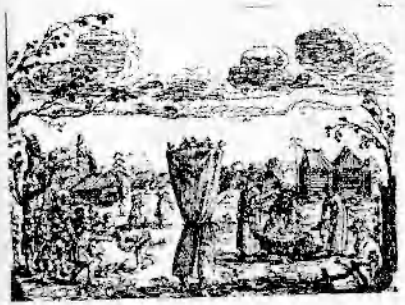
Семик.
Конец полотенца.
(Тверская губ.)

Свадебный терем.
Конец полотенца.
(Тверская губ.)

Лубочный лист
"Русский раёк"



Ящик для вертепной рождественской драмы



Кукольный театр XVII в.
(из описания путешествия А. Олеария в Московию)

Народный кукольный театр Петрушки.
Петрушка и цыган

Содержание

От авторов ... 3
Фольклор как предмет филологического изучения ... 5
Собирание и исследование русского фольклора ... 15
Преднаучный период ... 15
Русская фольклористика XIX — начала XX вв. (до 1917 г.) ... 22
Русская фольклористика после 1917 г. ... 44
Раннетрадиционный фольклор ... 51
Трудовые песни ... 60
Гадания. Заговоры ... 62
Классический фольклор ... 71
Обряды и обрядовый фольклор ... 71
Календарные обряды и их поэзия ... 72
Семейные обряды и их поэзия ... 86
Свадебный обряд ... 87
Причитания ... 105
Малые жанры фольклора. Паремии ... 113
Пословицы и поговорки ... 113
Загадки ... 123
Сказки ... 133
Сказки о животных ... 142
Волшебные сказки ... 147
Бытовые сказки ... 157
Анекдотические сказки ... 159
Новеллистические сказки ... 162
Несказочная проза ... 169
Предания ... 170
Легенды ... 176
Демонологические рассказы ... 182
Былины ... 186
Исторические песни ... 249
Баллады ... 267
Духовные стихи ... 278
Лирические внеобрядовые песни ... 288
Фольклорный театр. Народная драма ... 314
Народный кукольный театр, его виды ... 318
Народные драмы ... 322
Детский фольклор. Фольклор для детей ... 338
Материнский фольклор ... 340
Собственно детский фольклор ... 342
Позднетрадиционный фольклор ... 355
Частушки ... 358
Фольклор рабочих ... 367
Фольклор периода Великой Отечественной войны ... 372
Словарь научных и народных терминов ... 383
Иллюстрации ... 390

Подписано в печать 01.09.2003.
Формат 60×88/16. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.
Бумага газетная. Усл. печ. л. 25,0. Уч.-изд. л. 24,6.
Тираж 2000 экз. Заказ 2838. Изд. № 774.

ИД № 04826 от 24.05.2001 г.
ООО «Флинта», 117342, г. Москва,
ул. Бутлерова, д. 17-Б, комн. 332.
Тел.: (095) 336-03-11; тел./факс: (095) 334-82-65.
E-mail: flinta@mail.ru, flinta@flinta.ru

Издательство «Наука», 117997, ГСП-7, Москва В-485,
ул. Профсоюзная, д. 90

ГУП «Великолукская городская типография»
Комитета по средствам массовой информации Псковской области,
182100, Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12
Тел./факс: (811-53) 3-62-95
E-mail: VTL@MART.RU

Т. В. Зуева, Б. П. Кирдан

Русский фольклор

Учебник

ТАТЬЯНА ВАСИЛЬЕВНА ЗУЕВА
и БОРИС ПЕТРОВИЧ КИРДАН — доктора филологических наук, профессора кафедры русской литературы Московского педагогического государственного университета.

Т. В. Зуева — автор книг «Сказки А. С. Пушкина» (1989), «Восточнославянские волшебные сказки», сборник (1992), «Волшебная сказка» (1993).

Б. П. Кирдан — автор книг «Украинские народные думы. XV — начало XVI в.» (1962), «Украинский народный эпос» (1965), «Украинские народные думы», научное издание (1972), «Собиратели народной поэзии» (1974), «И поет мне в землянке гармонь...», сборник (1995) и др.

ФЛИНТА • НАУКА