

ЛИТЕРАТУРНАЯ УЧЕБА



ИЮЛЬ · 1938

ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

И. В. РОЗАНОВ

I

ПОЭТЫ И ФОЛЬКЛОР

Все поэты, по их отношению к фольклору, могут быть разделены на три категории. Одни из них в своем творчестве далеки от фольклора. В связи с этим они создают стихи для чтения, а для пения только романсы, но не песни. Таковы Баратынский, Тютчев, Фет. Другие поэты, наоборот, тянутся к фольклору, стараясь создавать подражательную или, как ее иногда называли, «художественную» песню. Они или исключительно ограничивают свое творчество областью песен, как, например, Цыганов, или наиболее ценным в их творчестве являются песни. Таковы Мерзляков, Дельвиг, Кольцов, Мей. К третьей категории принадлежат те поэты, которые в своем творчестве пользуются фольклором только частично. Впрочем, стихи для чтения некоторые из них нередко пишут таким простым, ясным, эмоциональным и «доходчивым» языком, что стихи эти легко становятся песнями и проникают в фольклор, иногда даже сверх ожидания авторов. Таковы Языков, Полонский, Никитин и ряд малоизвестных поэтов, создателей популярных в фольклоре песен, как, например, сибирский поэт Дмитрий Давыдов, автор песни «Славное море, священный Байкал». К этой же третьей категории относятся и наши великие поэты Пушкин, Лермонтов, Некрасов. То, что писали они для пения и что легко и быстро пошло в фольклор, как пушкинская «Черная шаль», или «Под вечер осенью ненастной», или некрасовское «Не гулял с кистенем я в дремучем лесу», или его же «Тройка», где встречается неудачный стих: «вьется алая лента игриво» («игриво» — «и грива»), — все это не принадлежит к лучшим произведениям их авторов. Но зато масса стихотворений, написанных ими для чтения, как «Зимний вечер», «Утопленник», «Бесы» Пушкина, «Выхожу один я на дорогу», «Тамара» Лермонтова, отрывки из «Коробейников» Некрасова и многое другое — прочно вошло в фольклор. Необходимо отметить, что

народные массы не очень любят подражания и стилизацию под фольклор.

В наше время, как и всегда, больше всего поэтов, в творчестве которых фольклор отражается, но не играет центральной роли. Таковы, например, Сельвинский и Кирсанов. У первого из них в стихотворении «Вор» очень хорошо использован блатной язык, у второго обнаруживается большой интерес к сказочному фольклору и умение его использовать («Моя именинная», «Золушка»).

Как поэты, далекие от русского фольклора, могут быть названы Пастернак и Антокольский, а как поэты с особой тягой к фольклору — Прокофьев и Сурков.

Как прежде, так и теперь, авторами наиболее популярных песен являются не только известные поэты, как Асеев, Светлов, Голодный, но и такие, которые вне песенного жанра совсем безвестны, как Алымов, Апселион, Болотин, Герман, Сикорская, Френкель и другие. Некоторые из них не имеют ни одного сборника стихов, но песни их известны всем и каждому.

Приблизительно лет пять тому назад появился у нас особый спрос на массовую песню. В 1934 г. был конкурс на лучшие комсомольские военно-походные песни.

Большинство песен, удостоенных премий, не носило на себе влияния фольклора. Всего лучше творчески освоено это влияние в песне В. Гусева «Полюшко-поле» (2-я премия). Характерно, что именно она-то из всех песен этого конкурса всего прочнее вошла в фольклор.

Основное отличие современных песен от дореволюционных это их тематика. Очень немногие из дореволюционных песен и песен первых годов революции теперь тематически не устарели. Это относится и к песням литературного происхождения и к песенному фольклору. Что же касается до поэтики народных песен, то только некоторые характерные особенности этой поэтики были освоены нашей прежней песней литературного происхождения Мерзляковым, Цыгановым, Кользовым и другими; освоение остальных особенностей является очередной задачей современных и грядущих поэтов, интересующихся фольклором.

Освоение песенного фольклора не может сводиться к простому подражанию или заимствованию: оно должно быть творческой переработкой.

Что для этого необходимо?

Для этого необходимо, во-первых, не только хорошо знать песенный фольклор во всем его разнообразии, но и относиться к нему критически, т. е. уметь отличать золото от шлака. Следует помнить, что фольклористы, преследуя свои исследовательские цели — изучение процесса создания и бытования песен, часто записывают плохие и искаженные варианты, не имеющие поэтической ценности.

Во-вторых, для творческой переработки нашего песенного

фольклора необходимо понять характерные особенности его языка и поэтики, различая, что здесь вызвано требованиями самого песенного жанра и что является тут нашей «национальной формой».

В-третьих, надо принять во внимание, что поэтика нашего песенного фольклора не стоит на месте, а эволюционирует, все более приближаясь к книжной поэзии.

Определить, что устарело в тематике старых песен, не стоит решительно никакого труда. Гораздо труднее определить, что устарело в их поэтике. Необходимо помнить, что из многочисленных художественных приемов, присущих нашей народной поэзии, поэзия книжная усвоила далеко еще не все. Почему не обогатить нашу литературную песню новыми для нее, но давно бытующими в фольклоре, цennymi художественными приемами?

II

СИМВОЛИКА НАРОДНЫХ ПЕСЕН. ПОВТОРЕНИЯ И ПРИПЕВЫ

Песенный фольклор имеет характерные особенности двух видов. Одни особенности тесно связаны с бытом народа, его идеологией, языком и поэтикой, но не имеют прямого отношения к пению. Такова, например, народная символика: кукушка означает тоскующую женщину, шум дерева — печаль, трава или ручей означают любовь, пить воду или вино значит любить, тающий снег — символ непрочной любви и т. д. Таким образом не случайно упоминается про «дорожку талую» в следующей частушке:

Я по садику ходила,
Там дорожка талая.
Здравствуй, новая любовь!
До свиданья, старая!

Характерен для старой песни психологический параллелизм, т. е. развернутое сравнение, сопоставление явлений природы с миром человеческих переживаний или социальных отношений. Сравнительные союзы «как», «словно» и т. д. при этом опускаются:

Эх, кабы на цветы не морозы,
И зимой бы цветы расцветали.
Эх, кабы на меня не кручиня,
Ни о чем бы я не тужила.

Однаковое расположение частей речи в первой и второй частях сопоставления создают и «синтаксический параллелизм», что особенно ясно в первом и третьем стихах.

Исторические условия жизни народа, его быт, язык и поэтика постепенно меняются. Песенный фольклор нашего времени очень отличается от старинного. Забывается смысл многих старых символов, прием психологического параллелизма, как отмечают фольклористы, встречается не так часто, как раньше. С другой стороны, замечаются некоторые новые явления. Русский песенный фольклор до XVIII века обходился обычно без рифм; со второй половины XV века, когда в фольклор начали входить песни литературного происхождения, рифма стиха приобретает все больше и больше значения и в русской народной лирике, как издавна было в украинской. Кольцов, вдохновляемый фольклором, сочинял свои лучшие песни обычно еще без рифм, хотя уже в его эпоху наибольший успех имели рифмованные песни. Песни, записанные фольклористами нашего времени — особенно относящиеся к эпохе гражданской войны — почти всегда рифмованы.

В настоящее время поэт, который, сочиняя песни, будет усиленно подражать приемам старинной песни, придерживаться белых стихов, в большом количестве пользоваться приемом психологического параллелизма, народной символикой и т. д., будет идти наперекор естественному развитию песенного фольклора. Этого делать не следует. Пользоваться нашим богатейшим фольклорным наследием нужно и необходимо, но осторожно.

Есть другой вид характерных особенностей песенного фольклора. Это те, которые связаны с пением. Здесь мы замечаем, что все лучшие старинные песни непременно содержат повторения целых строк или отдельных слов, или даже только слогов; почти всегда имеют припевы, а нередко и строфiku. Это все то, чем и современные авторы песен никак не должны пренебрегать.

Громадное значение имеет также инструментовка стиха, обеспечивающая легкость произнесения при пении, выбор размера и даже количество стихотворных строк.

Интересно, что старая песня легко допускала переносы ударений в зависимости от ритма песни, как бы подчеркивая этим, что при пении ритм важнее грамматической правильности:

Посею ль я, посею ль я, посею ль я,
Лен-конопель,
Лен-конопель.
Повадился, повадился, повадился
Вор-воробей,
Вор-воробей,

а еще дальше:

Уж я ёго, уж я ёго, уж я ёго,
Изловлю,
Изловлю.

Вот несколько примеров повторений различных типов: 1) «Уж вы, горы мои, уж вы, горы мои, эй, горы Воробьё... Воробьё... ские! Воробьевские... Уж чего вы, горы, эй! горы вы спор... вы спордили, вы спордили!»

Здесь не только повторения слов, но расчленение некоторых из них («Воробьевские», «спордили»), произнесение их в два приема. В чтении это производило бы впечатление заикания, в пении — это особый эффект.

2) «Не белы то ли снеги, снеги во чистом поле, в поле забелись, ах и забелелися!» Здесь подхватывается последнее слово каждого предложения.

3) Иногда повторяется только последнее слово каждой строки:

Через речку черемха лежала, да лежала,
Да никто по черемхе не ходит, да не ходит,
Да один Иван переходит, переходит,
Свет Степанович переходит, переходит,
Душу Аннушки переводит, переводит...
и т. д.

4) Иногда при повторении существительного прибавляется к нему сначала одно определение, потом два и три. Это постепенное нарастание определений является постепенным развертыванием картины: «Ах, вы, сени, мои сени, сени новые мои, сени новые, кленовые, решетчатые».

5) Иногда повторяется целиком каждый стих, например:

Как у наших у ворот,
Как у наших у ворот,
Люли, люли, у ворот,
Люли, люли, у ворот.
Стоял девок хоровод,
Стоял девок хоровод,
Люли, люли, хоровод,
Люли, люли, хоровод.

Здесь третья и четвертая, седьмая и восьмая строки являются уже припевом.

6) Необычайно эффектно бывает в соединении с припевом повторение в начале каждого стиха конца предыдущего:

Ельник мой ельник, частой мой березник,
Люльиньки-люли, частой мой березник,
Частой мой березник, глубокой колодец,
Люшеньки-люли, глубокий колодец,
Глубокий колодец, студена водица.
Люшеньки-люли, студена водица,
Студена водица, стой, не разливайся,
Люшеньки-люли, стой, не разливайся,
Стой, не разливайся по мхам и болотам...
и т. д.

Литературная песня (Дельвига, Кольцова и т. д.) очень много проигрывала оттого, что почти не принимала во внимание,

какое важное значение придает народ в песнях повторениям. Это игнорирование усиливает элемент книжности в литературных песнях. В чтении такие повторения действительно могут казаться бессмысленными и ненужными. К счастью, композиторы или песенная практика нередко исправляли этот недостаток. Часто вторая половина каждого четверостишия при пении повторяется.

В наших современных песнях продолжается недооценивание значения повторений в песнях. Но есть исключения: «Полюшко-поле» Виктора Гусева, «Чапаевская» Алексея Суркова, «Бейте с неба, самолеты» С. Алымова, «От края и до края» Д. Дзержинского, «Улыбка» Евг. Долматовского, «Байдарка» А. Гитовича и ряд других. Вот, например, первая строфа «Улыбки» Евг. Долматовского:

Мы вдвоем росли,
Мы с тобой прошли,
Мы вдвоем прошли все пути,
Ты не хмурься, друг,
Мой любезный друг,
Мой хороший друг, не грусти.

Повторения имеют значение и для усиления эмоциональности. То, что человеку нравится и ему дорого, о том он всегда охотно будет говорить, повторять или видоизменять ласковые слова. В песнях эмоциональность играет существенную роль. В стихах для чтения, наоборот, она играет второстепенную, сравнительно, роль. Там главное смысловая нагрузка и изобразительность. Этого не хотят или не могут понять многие из поэтов, берущихся за сочинение песен. И это одна из причин неудач — почему песня не поется.

Гораздо более, чем повторениям, повезло у современных наших поэтов припевам. Большинство прекрасно понимает значение в песнях припева, и многие припевы необычайно удачны.

Никто никогда не занимался поэтикой припевов в песенном фольклоре. Мне кажется, что необходимо признать существование трех видов припевов.

Во-первых, припев связан с основным текстом песни, дополняет, обобщает или усиливает его, например, начало песни: «Купили Дуняхе три пуда кудели, дели, дели», а затем припев: «Дуня ль моя, Дуняха, Дуня тонкопряха». Определение «тонкопряха» здесь имеет иронический смысл, так как в песне рассказываетя, какой она была незадачливой пряхой.

В основном тексте два последних слога в каждом стихе дважды повторяются: после «кудели» — идут «дели, дели», после «Афанасич» — «насич, насич» и т. д. Все это только звуковые узоры.

В фольклоре припевы большею частью встречаются в песнях веселых, шуточных, игорных и т. д.

Другой пример припева того же типа. Начало основного текста: «Что пошла Парашка да в лес за грибами», припев: «Ай, дивлюсь, ай, боюсь». Далее поется, «что нашла Парашка под кустом барашка», «Ай, дивлюсь, ай, боюсь». Барашек этот оказался «с дивной головою, с большой бородою». И удивление и боязнь Парасхи, о которых говорится в припеве, вполне мотивированы.

Второй вид припева — сейчас только звуковой узор. Логический смысл с течением времени утрачен. Таковы: «ай люли, ай люли», или «Ой дид-ладо», или «Ай Дунай-най, Дунай», или «Дунай, най, най», «Вера чумля-ля-ля-ля», «Ах, Дербен, Дербен, Калуга» и т. д.

Третий вид — припев сам по себе — имеет логический смысл, но не имеет, повидимому, никакого отношения к содержанию основного текста. Примеров сколько угодно. Народ любит чередовать повествование песни такими вставками, резко нарушающими логическую цепь мыслей. Особенно часто это в солдатских песнях. Известные припевы: «Соловей, соловей, пташечка» и т. д., или «Черная галка, белая польянка» и т. д. Во время гражданской войны некрасовская «Коробушка» пелась с припевом: «Винтовочка, бей, бей, винтовочка, бей, бей, красная винтовочка, буржуев не жалей». Никакого отношения к «Коробушке» это не имело, но это было возвращением к действительности, напоминанием об окружающей обстановке. В большинстве случаев такие припевы могут быть объяснены — как они тут появились. Например, известная песня «Среди долины ровные» имеет два припева, резко контрастирующих между собой: «Ах, вы, пташки, коняшки мои, разменяйте вы бумажки мои, а бумажки-то все новенькие, двадцатипятирублевенькие» и другой «Помилуй мя, боже, помилуй мя».

Существует такое объяснение происхождения этих припевов. Они появились на Нижегородской ярмарке, во время кутежей наезжавших на ярмарку купцов. Первый припев явное обращение к певчкам, т. е. от мыслей о каком-то одиноком дубе, о котором поется в песне, возвращение к окружающей обстановке, а другой припев уже ожидание будущего: после дикого кутежа будет покаяние, после битья посуды и зеркал ставились пудовые свечки великомученикам. Необычный припев песни вскрывает нам картины прошлого быта.

Все припевы, к какой бы категории они ни принадлежали, должны выполнять следующие две функции: они должны вносить разнообразие в песню, и, во-вторых, они должны расчленять песню для более отчетливого восприятия целого. Разнообразие может быть и смысловое и фонетическое. Поэтому в припевах, связанных с содержанием основного текста песни, лучше давать лейтмотив песни или добавление к ней, а не повторять то, что есть в основном тексте. Образцовым надо считать припев, приложенный в фольклоре к песне Алексея Толстого

«Колодники»: «бим-бом, бим-бом, слышен звон кандальный» и т. д.

В звуковом отношении желательно, чтобы припев сочинялся другим стихотворным размером, чем остальная песня, и чем резче разница, тем лучше. С этой точки зрения звукового разнообразия хороши указанные выше припевы к песне «Среди долины ровные».

Из трех видов припевов, встречающихся в песенном фольклоре, советские поэты использовали исключительно только первый, т. е. тот, который дополняет или подкрепляет смысл основного текста. Звукового орнамента не встречаем мы ни в припевах, ни в повторениях. Исключения очень редки. Таково, например, у Лебедева-Кумача: «Высота ли, та ли, та ли; широта ли, та ли, та ли»; «та ли, та ли» заставляет вспомнить из народной песни о Дуняше «кудели, дели, дели».

Чисто звуковое, а не смысловое значение имеет «эх!», начинающее каждый четвертый стих в песне Гусева «Полюшко», то же самое «эх» у Голодного в «Песне о Щорсе», у Сухова в «Походной» («По полям идут колонной») встречаем в припеве «Шагай, гай, гай» (музыка Мясковского).

Категорически воздерживаясь от всякого звукового орнамента, от всякого резкого членения песни, поэты обединяют и суживают эмоциональную сторону своего песенного творчества.

Припевы запоминаются раньше и лучше, чем вся песня. Поэтому те, кто умеет писать песни так, чтобы они действительно пелись, если дают припев, требовательнее к нему, чем к остальному тексту песни. Наоборот, авторы прекрасных стихотворений для чтения нередко не в состоянии создать припевов, которые стали бы популярны. Автор очень хороших стихотворений Николай Тихонов дал очень неудачный припев в своей песне «Полюс — наш»:

Наш красный флаг в пустынь купался зное,
И, где земли кончаются пути,
Полюса он пространство лед'ное
Незаходящим солнцем осветил.

Не говоря уже о том, что повторяется тот же размер, что и в основном тексте («Где только лед волнами уносило»), но каждая строчка припева вызывает возражение. Нехорошо построение фразы «В пустынь купался зное»; второй стих страдает неопределенностью смысла, в третьей строчке приходится читать «полюса», вместо «полюса».

И вот другой пример. П. Герман посредственный поэт, но у него есть чутье, что нужно для песни. Поэтому он явился автором плохой по содержанию, но необычайно популярной когда-то песни «Кирпичики». Не очень удачен текст и его песни «Все выше».

Как примеры неудачных строк приведем второй стих, следующий за очень удачным первым.

Мы рождены, чтоб сказку сделать былью,

Это афоризм, который всем должен нравиться и легко запоминаться, но затем идет «преодолеть пространство и простор». Какая разница между «пространством» и «простором»? Нехорош также стих «наш каждый нерв решимостью одет». Зато припев очень удался Герману. Тут и размер другой, и есть настоящее воодушевление:

Все выше, выше и выше
Стремим мы полет наших птиц.
И в каждом пропеллере дышит
Спокойствие наших границ.

Не сохранять в точности текста припева на протяжении всей песни, а слегка его видоизменять — допустимо, но несколько рискованно, так как может затруднить запоминание. С этой точки зрения интересна «Песня о тачанке» Михаила Рудермана. После каждого двух куплетов следует припев, не отличающийся размером от основного текста, как следовало бы, но не совсем точно повторяющийся. После двух первых куплетов он звучит так:

Эх, тачанка-ростовчанка,
Наша гордость и краса,
Приазовская тачанка,
Все четыре колеса!

При дальнейшем развертывании песни два слова этого куплета: последнее в первой строке — «ростовчанка» и первое в третьей «приазовская» — заменяются другими, а вместо «таchanки-rostovchanki» является «таchanka-poltovchanki» и «tachanka-kievlyanka», вместо «приазовская тачанка» — «пулеметная тачанка» и «украинская тачанка». За исключением слова «пулеметная» все остальное — географические обозначения. В этом нужно разобраться, и тогда запоминание пойдет без труда.

Основной текст песни дает ряд картин: облако клубится, коничатся впереди. По густой цепи врагов застрочил из пулемета пулеметчик молодой. Он «загорелый», «запыленный», в небе «самолеты петли выют» и т. д. Припев хорош тем, что дает и обобщение («наша гордость и краса») и повышает эмоциональность: «Эх!» и т. д. «Все четыре колеса» заимствованы из фольклора: «Хороша моя телега — все четыре колеса».

Легкие изменения в припевах находим у многих поэтов, например, в «Песне ворошиловских стрелков» Н. Асеева, где выражение «точен глаз» меняется на «тверже глаз», или у М. Голодного в «Новогодней застольной», где два стиха

припева «так что же, смело поднимем тост» меняются на «чтоб снова смело гремел наш тост».

Как примеры особенно интересных припевов можно привести из «Пионерской-Ленинской» Н. Асеева, где перестановка слов и повторение их дает впечатления марша.

Раз в ногу,
В ногу раз,
Раз в ногу.
Нас много,
Много нас,
Нас много... —

а также из «Плясовой» А. Суркова, где хорошо передан ритм пляса. Основной текст начинается двумя строчками:

На привале, у реки,
Ходят красные стрелки,

а затем идет припев:

Четкой чечеткой,
Хваткой повадкой,
Ходкой походкой,
Гладкой присядкой,
Пыль, кипят!
Ходи, не спи!

Как и во многих других случаях, например, как в песне В. Лебедева-Кумача «Веселый ветер», здесь припев больше куплетов основного текста. Это, конечно, очень облегчает запоминание.

III

ОСВОЕНИЕ НАРОДНОГО СТИЛЯ

Наша старинная лирическая песня очень эмоциональна. Поэт, который сумеет использовать стиль этой старинной песни, тем самым уже повысит эмоциональность своего произведения. Это очень желательно, но вовсе не обязательно. Многие из популярных песен обходятся и без этого. Например, у Михаила Голодного в книге его «Стихов», издание 1938 г., — очень много песен. Некоторые из них, например, «Песня чапаевца», «Железняк» — популярны. Но к старинному фольклорному стилю Голодный в общем равнодушен. Такие места, как «Ты не вейся, черный ворон, не маши бойцу крылом, — не накличешь сердцу горя» (начало «Песни чапаевца»), или такие выражения, как «судить и рядить» (в «Простой песне»), встречаются у него в виде исключения. Тем не менее песни его так лиричны и просты, что легко доходят до слушателя.

Язык «Песенника» Асеева (1935) более связан с языком старинных русских народных песен. Из традиционных выражений встречается «путь-дорога» и «ракитов куст». Совершенно в духе народной речи синонимические выражения «думаться — не спиться», «это станется, это сбудется», «мни — уминай», или усиление при помощи повторения того же слова с отрицанием: «видимо-невидимо», встречается хорошее старое прилагательное «любый». В духе легкой, но не очень старой песенки такие строки Асеева, как «Веет ветер, завевает по траве росистой» и особенно «Вей, сей, пролетай, свою жизнь коротай», напоминающие известный припев, замечательный по своей инструментовке «чай, чай, примечай, куда чайки летят».

Асеев усиленно пользуется выражениями разговорного языка как идущими издавна, например, «В ус не дуют», так и новейшими «Крыть нечем», «первый сорт», «спока-пёка». Довольно часто встречаются украинизмы — «Железная путь», «усы», «под головой» и особенно часто «аж»: «аж земля гудела», «аж до самой до Караганды, аж за самый северный лед!», «аж дрожь берет».

Умеренно и не часто, но всегда с успехом пользуется фольклором В. Лебедев-Кумач. Это сказывается у него и в отдельных выражениях: «А ну-ка, девицы, а ну, красавицы» или «Не сносить на плечах головы» и в песнях, выдержаных до конца в фольклорном стиле, например, «Яблочко» и «Если Волга разольется». Последняя песня очень популярна, особенно ее припев, несмотря на некоторые его недостатки.

Если Волга разольется,
Трудно Волгу переплыть.
Если милый не смеется,
Трудно милого любить.

Здесь прием параллелизма, столь излюбленный в старинной народной песне. Можно было бы возразить, что между разлившейся Волгой и несмеющимся милым мало общего. Скорее можно было бы сравнить разлив Волги с разливом чувств у милого. Но дело в том, что эмоциональность этого припева захватывает слушателем раньше, чем он подумает о правильности сопоставления.

Если Лебедев-Кумач, несмотря на то, что сравнительно редко пользуется фольклором, все-таки стал необычайно популярен в широких массах, то ленинградский поэт Александр Прокофьев может служить примером обратного. Великолепный знаток фольклора, умеющий творчески и поэтически-убедительно его перерабатывать, он все же не «доходчив» до широких масс. Исключение представляют только его частушки. Он много писал и пишет песен, но ни одна из них не стала широко популярной, как песни других поэтов.

Александр Прокофьев иногда злоупотребляет устаревшим

фольклором; вот почему некоторые стихи его, при всех художественных достоинствах, носят несколько музейный характер.

Это пример настолько поучительный, что на Александре Прокофьеве необходимо остановиться дольше, чем на других.

Его любимые приемы — гипербола и ирония. Это роднит его скорее с былинной или сказкой, чем с лирической песней. Есть у него влияние и смехотворных, нарочито нелепых «скомороховых песен».

Использован Александром Прокофьевым и синтаксический параллелизм, типичный для старинной народной поэзии. В песне «По дороге ветер вольный» встречаем такое описание наряда «девки молодых кровей», которое напоминает подновленный былинный стиль:

Оренбургский плат повязан по-девичьему,
Кашемировое платье все на пуговках,
Косоплетка голубая шириной в ладонь.
Лишь один изъян у девки, что нога боса.

На вопрос, почему так, девка отвечает:

Кашемировое платье мне дал старший брат.
Оренбургский плат в подарок выдал младший брат,
Полсаложки обещал мне выдать средний брат...

а средний брат занят сейчас важным делом, он стоит на часах, в середине этих часов красный флаг, эти часы заводятся раз в сто лет:

Гири спущены
Во сырь землю,
Бой от этих часов
По всему миру.

Эти гигантские часы, конечно, символ революции. Начав старинным былинным складом, поэт кончает символикой сказочной фантастики.

Критика¹ отмечала у Александра Прокофьева между прочим два таких недостатка: он слишком уснащает свою речь областными крестьянскими и рыбацкими словами. Местный колорит у него ярко выражен, это должно способствовать успеху его стихов среди земляков, в Олонецком kraе, но затрудняет понимание его произведений широким кругом читателей. Областные слова могут обогащать поэтическую речь, но вводить их надо осторожно и в умеренном количестве.

Другой недостаток гораздо серьезнее. Александр Прокофьев так идеализирует силу, удачу и молодечество, что не всегда разбирается в направлении этой удачи. Он любовно изображает всякое проявление молодечества, вплоть до драк и поножовщины. Получается впечатление, что он сочувствует и этим пережиткам деревенской дикости и темноты, чего народные массы

¹ См. статью Ю. Соколова в «Литературном критике», 1936, № 1.

теперь стыдятся. Вот одна из причин, почему Прокофьев мало доходит до масс.

Стихотворение Прокофьева «Парни» богато разговорным языком, характерным для парней — деревенских ухажоров, желающих показать свою вежливость, но в то же время усердно уснащающих свою речь блатным жаргоном:

Одежа на ять и щиблеты на ять...
Фартовые парни идут на Оять.

(Оять — река).

Ухажорство парней характеризуется при помощи перехода на частушечный размер.

Парнишки танцуют, парнишки поют,
К смазливым девчонкам пристают:
— Ох-ты, ох-ты, рядом с Охтой,
Приоятский перебой.
Кашемировая кофта,
Полушалок голубой.

А далее идет замечательная по выдержанности разговорной речи парней сцена объяснения двух товарищей:

Гармоника играет, гармоника поет,
Товарищ товаришу руки не подает.

Из-за какого звона — такой пробел?
Отлетный мальчишка совсем заробел.

И он спросил другого: — Товарищ, коё ж,
Что ж ты мие, товарищ, руки не подаешь?

Аль ты, товарищ, сердцем сив,
По какому случаю сердишься?

Автор стихотворения, как мы видим, старается сохранить даже особенности местного произношения: «коё ж», «сердишься». Так как это понимания не затрудняет, против этого ничего нельзя иметь.

Ответ рассерженного товарища изобилует повторениями тех же слов: «руки не подаю — руки не подаю», «лучше б ты... лучше б ты...», «За Женьку фартовую, милку мою» и «за Женьку веселую, милку мою», «не дружил вовек, не дружил».

Эти повторения психологически легко могут быть мотивированы: они естественны в устах рассерженного.

Труднее объяснить, почему голова рассерженного товарища названа «дорогой». Этот эпитет оказался нужен, чтобы охарактеризовать дружбу между «братарами» до известного момента.

Другой — дорогой головой покачал
И первому товарищу так отвечал.

— Гармоники играют, гармоники поют,
А я тебе, товарищ, руки не подаю.

Братану крестовому руки не подаю
За Женьку фартовую, милку мою!

Лучше б ты, бродяга, в Америке жил,
Лучше б ты, братенник, со мной не дружил.

Вовек не дружил, не гулял, не форсил,
Травы в заповедных лугах не косил.

Окончена дружба в злосчастном краю
За Женьку веселую, милку мою.

Неудачно в этом стихотворении, являющемся картинкой быта, самое начало:

Товарищ, излевкой меня не позорь
За ветер шолонник, за паузки зорь.

Если можно догадаться, что «шолонник» это название ветра, то вряд ли кто не станет вступить перед выражением «паузки зорь» и что это значит «позорить за паузки зорь». Здесь совершенно недопустимое нежелание считаться с широким кругом читателей. Стихотворение помечено 1930 г., и с тех пор поэт сумел в значительной степени преодолеть отмеченные выше недостатки.

С точки зрения песенного фольклора особенно интересна песня Прокофьева «Не ковыль — трава стояла».

Есть старинная русская песня, возникшая никак не позднее времени Петра Первого, а вернее гораздо раньше, где говорится о добром молодце, который лежит на ковре у слабого костра («огонечек малешенек»), «прижимает белым платом рану смертную, унимает молодецкую кровь горячую», а «подле молодца стоит тут его добрый конь». Песня эта начинается обычным приемом параллелизма:

Уж как пал туман на сине море.
А злодейка-тоска в ретиво сердце:
Не сходить туману с синя моря,
Уж не выйти кручине из сердца вон.
Не звезда блестит далече в чистом поле,
Курится огонечек малешенек...
и т. д.

Добрый молодец говорит своему коню:

Ох, ты, конь мой, конь, лошадь верная,
Ты товарищ моей участи..
Ты скажи моей молодой жене,
Что женился я на другой жене,
Что за ней я взял поле чистое,
Нас сосватала сабля острая,
Положила спать калена стрела.

Эту же тему взялся разработать в применении к гражданской войне Александр Прокофьев. Начинает он также с отрицатель-

ного сравнения, как в старинной народной песне, но тотчас же вслед затем языком нашего времени указывает на обстановку гражданской войны:

Не ковыль-трава стояла
У гремучих вод,
То стоял позиционно
Партизанский взвод.

Далее развернутый параллелизм: летели вражеские пули. Одна из них врезалась в дуб:

Полюбила его, что ли,
Как змея орла!
Дуб заплакал над обрывом
На краю земли.
Потемнел, ширококрылый,
От такой любви!

А другая пуля попала в «бойца» —

Смерто заалела рана
На груди бойца.

Конь, которому умирающий воин дает свой последний наказ, имеет у Прокофьева тот же эпитет, как и в народной песне (у него «Верный конь»; а в песне — «конь, лошадь верная»), но изображается подробнее.

В песне:

И он бьет своим копытом в мать сырну-землю.
Будто слово хочет вымолвить хозяину.

А у Прокофьева:

Зову гаснущему внемля,
Коренаст, клыкаст,
Верный конь, копыта землю,
Принимал приказ.

Вместо устного наказа умирающий воин у Прокофьева шлет с конем письмо-грамоту, отстуканную на пишущей машинке:

— Ты беги, гнедой, к Донцу
(Смерть — отрава тут),
Передай скорей отцу
Письмо-грамоту.

Крой, как козырь, по кувшинкам,
В том письме давно
Мной на пишущей машинке
Все отстукано.

Все отстукано,
Отговорено

В полной памяти
Доброй волею,

Что не годен я пахать,
Не дюж плотничать,
Что в родном дому
Я — не работничек..

В этом году вышла новая книга А. Прокофьева под заглавием «Песни». В ней он освобождается от присущих ему прежде недостатков, начинает все больше сочинять песни с припевами, что ранее для него было не характерно.

IV

ДОСТИЖЕНИЯ

Каковы же достижения нашей современной литературной песни? Из неисчерпаемой сокровищницы народного творчества что она растеряла из того, что уже имела, что приобрела, чего еще до сих пор не использовала?

Приобрела несравненно больше, чем растеряла. Что же растеряла? Если сравнивать с прежней литературной песней, то видим, что идет на убыль понимание старинной народной песенной символики. У А. Кольцова, Мерзлякова и Цыганова оно было живее. Но эта убыль понимания неизбежна. Как отмечают фольклористы¹, тот же процесс происходит и в фольклоре. Не приходится удивляться по той же причине и тому, что приемом параллелизма наши поэты, за немногими исключениями, как А. Прокофьев, пользуются реже, чем прежние. Наши поэты не могут не реагировать на современную стадию в развитии фольклора. Сейчас (и давно уже) особенно процветает форма частушки. Поэты, начиная с Брюсова («Дай мне, Ваня, четвертак») и Блока (в поэме «Двенадцать»), очень удачно стали разрабатывать и эту форму. Необычайную популярность приобрела частушка Маяковского «Ешь ананасы и рябчики жуй: день твой последний приходит, буржуй».

В настоящее время частушечная форма удается почти всем авторам песен. Первое место в этом жанре принадлежит А. Прокофьеву, который именно в этом жанре больше всего, что называется, «нашел себя». Частушки его очень разнообразны. Есть такие, где выражается досада, например:

Затянулась канитель
Ровно на девять недель.
Прямо в пору загрустить
Да жаль девчонку упустить.

¹ П. Калецкий, О поэтике частушки, „Литературный критик“, 1936, № 9.

Или:

Запеваю песню злую,
Поделюсь обидою,
Что один меня целует,
Семеро завидуют.

Есть и частушки ласковые и нежные:

Шила, шила, как решила
Синим по бордовому,
Не в чужие руки шила—
Своему бедовому.

Или:

Цвети, платок неношеный.
Приди, приди, непрошенный,
Непрошеный, неброшенный,
Веселый мой, хороший мой.

Говорят, что многие частушки его вошли в фольклор. Этого нельзя сказать про другие песни А. Прокофьева. Несмотря на то, что он, может быть, больше чем кто-либо иной, пользуется фольклором, творчески его осваивая, песни его не становятся еще массовыми. А у Лебедева-Кумача, который сравнительно меньше пользуется фольклорным словарем, песни легко осваиваются массами. Это очень знаменательно и показывает, что не так важен словарь, как содержание и тон песни. Прокофьев слишком много иронизирует, слишком много говорит о пережитках старого быта, и это не может нравиться. У Лебедева-Кумача наоборот: основная его тема — радость нашего строительства, и про его песни действительно можно сказать его же словами: «Легко на сердце от песни веселой».

Здесь мы подходим к очень существенному отличию современной песни от прежней. О том, что тематика совсем другая, сказано было раньше. Это так очевидно, что на этом не стоит останавливаться. Другое основное различие — тон, господствующее настроение в наших песнях. Оно веселое и бодрое в отличие от старых песен — Мерзлякова, Дельвига, Цыганова. Только у Кольцова встречались порой бодрые нотки, да и то это было скорее подбадривание себя. Он говорил о том, что в горе надо быть «с веселым лицом. На погибель итти — песни петь соловьем».

Старая подражательная песня искажала истинное лицо русского народа и давала одностороннее представление о характере русских народных песен. Как будто это был народ-плакса, который умел только грустить и причитать, а не умел смеяться, шутить, плясать, как будто он только покорно терпел и никогда не бунтовал, как будто существовали только семейно-бытовые и рекрутские песни, действительно порою душу раздирающие.

Как будто рядом с ними не было песен плясовых, игорных, скоморошьих. Русские пословицы и поговорки, в которых так много игры слов, доказывают, что народ не только любит свой родной язык, но и способен любоваться им, будучи очень чуток к его формальной стороне.

Большинство наших поэтов, больше всего Маяковский, а затем Асеев и другие, не только любят свой язык, но порой и любуются им, его богатством и гибкостью, забавляясь игрой грамматических форм. Еще во время мировой войны Маяковский написал стихотворение — серьезное по мысли, шуточное по форме — «Военно-морская любовь», где легко и весело играет суффиксами «миноносец» — «миноносица» — «миноносочка» — «миноносина». Только сугубо рассудочные и безнадежно прозаические люди могут говорить, что такая игра ни к чему. Маяковский тут близок к фольклору. Такое стихотворение не имело себе предков в русской классической поэзии, но в русском фольклоре такая игра суффиксами не редкость. Есть, например, шуточная песня о комаре, который обозначается словами «комарочек, комарок, комарище». Этот комар сел «на листочек, на листок, на листище», но подул «ветерочек, ветерок, ветерище» и т. д.

Освоение не только грустных семейно-бытовых рекрутских и т. д. песен, но и бойких, как частушки, и веселых, как плясовые, скоморошьи и т. д., является большим расширением диапазона нашей современной песни. То, что мы утратили старую тематику и унылый тон песен как основной, допуская его в известных случаях, это такая утрата, которая является плюсом, а не минусом.

Старая литературная песня даже у ее лучших мастеров, как Кольцов, Мерзляков, Дельвиг и Цыганов, обходилась без припевов, что совершенно искажало характер народных песен. Исключения были редко, да и большей частью припевы дополнялись потом в песенной практике и авторам текста обычно не принадлежали. Теперь редкая из популярных песен обходится без припева или повторений. Следовательно, и в этом отношении современная литературная песня приблизилась к фольклору.

Многие приемы композиции, характерные для народных песен, о чем говорилось раньше, освоены только современной литературной песней. В чем же мы отстали? Что еще не освоено или только начинает осваиваться?

Только понемногу начинается у нас осваивание народной строфики. Признаки этого начала есть у Асеева, Голодного, Суркова, Прокофьева. Стrophicа западного происхождения великолепно использована некоторыми нашими поэтами, например, Лебедевым-Кумачом, который в этом отношении идет от Беранже.

Интереснее первые шаги в освоении народной русской строфики. Как пример возьмем одну из лучших баллад Александра Прокофьева на тему о гражданской войне — «Повесть о двух

братьях». Сюжет типичен для эпохи: нередки бывали случаи, когда один из братьев шел в белую армию, а другой — в Красную. Некоторые авторы брались за изображение встречи братьев врагов на поле брани. У Прокофьева оба они погибают. В заключении говорится о горе матери, которой по-матерински жалко и того и другого.

Многие из старинных русских песен очень интересны в композиционном отношении, например, популярнейшая песня «Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке». Она состоит из трех строф, по двенадцати стихов каждая, причем первые девять стихов каждой строфы тождественны, т. е. являются буквальным повторением тех же стихов, и только три последних отличаются друг от друга идвигают рассказ.

Девять неподвижных строк следующие:

Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке
Сизый селезень плывет.
Вдоль да по бережку, вдоль да по крутыму
Добрый молодец идет.
Сам он со кудрями, сам он со русыми
Разговаривает.
«Кому мои кудри, кому мои русы
Достанутся расчесать?»
Доставались кудри, доставались русы...

В зависимости от того, кому доставались кудри, изменяется текст в трех последних стихах каждой строфы: сначала доставались старой бабе, которая кудрей не чешет и не гладит, а «только всклочивает», потом молодой вдове, которая тоже не чешет и не гладит, а «только слезы свои льет», и, наконец, доставались кудри красной девице чесать: «уж она и чешет, уж она и гладит, волос к волосу кладет».

Этот прием отчасти использовал Прокофьев в первом и втором разделах своей баллады. Всего в его балладе четыре раздела. Четвертый совсем короткий — заключение. И первый и второй разделы начинаются тем же четверостишием:

Ради войн и ради мира,
Ради радости своей
Мать вспоила и вскормила
Двух высоких сыновей.

Далее в первом разделе идет описание старшего сына, а во втором — младшего. Так как сыновья только своим ростом и могучим видом похожи друг на друга, а взгляды и склонности у них совершенно различны, то и описание их различно. Старший как будто взят с лубочной картины: «Ноги — бревна, грудь — гора... У него усы, что вожжи, борода, что борона». Детального описания внешнего вида младшего сына во втором разделе нет, говорится об его привлекательности для женских сердец:

Даст минутное словечко,
Шеки рдеют пять минут,
Он одной несет колечко,
А другие сами лынут.

Но удаль его и сила, выражаемая хотя бы в пляске, представлена также гиперболически, а стих о том, как он ударяет шапкой о «шар земной», опять вызывает представление о лубочной картине:

Он как выйдет вместе с ветром,
Вместе с тучей проливной,
Как ударит шапкой с еткой
В знаменитый шар земной,
Как ударит, да пристукнет
Подкованным каблучком,
Ветер сразу, как преступник,
В ноги валятся ничком.

После описания сыновей и в первом и во втором разделах идет тождественное четверостишие:

Дом углами в бурю вклиниен,
До войны подать рукой.
Лагерь белых при долине,
Лагерь красных за рекой.

Далее в первом разделе рассказывается, как уезжает на��ные дела старший сын, а во втором разделе, как уезжает младший. Описания схожи, некоторые строки совпадают, другие слегка переиначены.

О СТАРШЕМ СЫНЕ:

Старший сын судьбу ломает
Как рублевую свечу,
Шашку острую снимает,
Надевает яланчу.
Уговоры бесполезны.
Он садится на коня.
На плечах его железных
Два оплечные ремня.
Небо в синяках и тучах,
Ветер рвет из-за угла.
Мчится полем конь, летучий,
Конь и всадник. Ночь и мгла.

О МЛАДШИМ:

Младший сын судьбу ломает
Ради мира и войны,
Шашку острую снимает,
С бел-муравчатой стены.
Звезды в синем небе блещут.
Он садится на коня.
На больших его плечах
Два суровые ремня.
В мертвых зарослях осоки
Ночь железная легла,
Мчится полем конь высокий,
Конь и всадник. Ночь и мгла.

Различием деталей в одном случае («ветер рвет из-за угла») и упоминанием о зарослях осоки — в другом, — дается намек, что старший поехал в долину к «белым», а младший — за реку к красным.

Третий и четвертый разделы баллады также начинаются одинаково, переиначивая известные стихи народной песни: «Си-

дит ворон на дубу, он играет во трубу». Вместо трубы музыкального инструмента — труба зрительная. Ворон видит и белых и красных.

Сидит ворон на дубу,
Зрит в подзорную трубу,
Видит тысячу голов,
Видит тысячу воров,
И с другими на виду.
Старший сын идет в ряду.
И сияет на ворах
Медь и олово в орлах.

Сидит ворон на дубу,
Зрит в подзорную трубу,
За рекою видит он
Войска полны^т миллиона.
В толь роки идуг поротно
От утра и до утра.
И в огромные полотна
Веют красные ветра.
Вьется дым, а за дымком
Младший сын перед полком
На коне своем высоком,
Младший сын перед полком,

Разницу между белыми и красными поэт удачно подчеркивает, указывая, что белые — тысяча воров, а на стороне красных — миллионы, т. е. весь народ.

Заключительный раздел короткий:

Сидел ворон на дубу,
Поворачивал трубу.
Видит — дома нет в помине,
Горе едет на возах,
Видит — поле все в полыни,—
Это мать прошла в слезах!

Это еще не освоение народной строфики, но уже первые шаги к этому освоению.

Кажется, никогда не было времени, чтобы песни, предназначаемые для масс, писались в таком количестве, как за последние пять лет. Но важно не количество, а качество. Важно, что среди этого моря вновь появляющихся песен много прекрасных, которые легко и быстро становятся народными. Лучшее доказательство — книга «Творчество народов СССР». Там как народные песни даны многие песни известных наших поэтов, ставшие народными.

Важно и то, что сейчас песни распространяются не только через печать и не только стихийно, но и более организованно — через радио и певческие кружки. Громадное значение имеют и звуковые фильмы.

То, что литературная песня вытесняет анонимную, рождающуюся среди отсталых и менее грамотных слоев населения, также очень знаменательный факт. Это неизбежное следствие того, что сейчас нет уже такой перегородки между массами и интеллигенцией, как раньше. Всеми достижениями нашего песнотворчества мы обязаны нашей замечательной эпохе.

ЗАМЕТКИ ОБ ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Ф. КЕЛЬИН

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

В главнейшие периоды своей истории испанская литература всегда была связана с политической и общественной жизнью страны, с передовыми тенденциями эпохи. Элементы духовного бунтарства, — а они всегда связаны с поисками лучшей жизни, — мы можем найти еще в испанской литературе и искусстве XIV—XV вв. Мы оставляем более раннюю эпоху, хотя и там можно отыскать интересные доказательства свободолюбивых настроений, живших в народных массах Испании еще в средние века и находивших себе отражение в испанской или, как тогда говорили, кастильской литературе — кастильской потому, что именно центральные провинции Испании, и в первую очередь Кастилия, были очагом древнейшей испанской культуры.

Крупный испанский литераторовед наших дней Дамасо Алонсо в статье «Социальная несправедливость и испанская литература»¹ находит элементы духовного бунтарства в так называемых «Плясках Смерти» (драматические поэмы конца XIV — начала XV вв.) и в «Книге о добре любви» Хуана Руиса, проповедника Гитского, замечательном памятнике испанского средневековья.

Вот что он пишет по этому поводу:

«Проповедник был неистовым жизнелюбцем, волокитой и чревоугодником, и его неудержимо влекло ко всему, что имеет объем, запах, цвет. И здесь источник его кипучего бесстрашного реализма. Но что его книга заключает в себе и некую моральную тенденцию — это также сомнению не подлежит: всякий большой сатирик в то же время и большой моралист. Однако напрасно стали бы мы искать у него общедоступную мораль — утешительницу баловней счастья. Его книга — это крик возмущения, направленный против современного ему общества, против социального строя той эпохи. Заключенный в темнице Толедского архиепископства, наш друг Хуан Руис, — тот, кто так любил свободу, вольный воздух, солнце, — вооружился трезвым взглядом на жизнь и, вдохновляемый одновременно

¹ Русский перевод см. в журнале «Интернациональная литература», 1937, № 7.