

Ю.Г. Круглов

РУССКИЕ
ОБРЯДОВЫЕ
ПЕСНИ



Учебное
пособие
для вузов

Ю.Г.Круглов

РУССКИЕ ОБРЯДОВЫЕ ПЕСНИ

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ,
ИСПРАВЛЕННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ

Допущено
Государственным комитетом СССР
по народному образованию
в качестве учебного пособия
по спецкурсу для студентов
педагогических институтов
по специальности
«Русский язык и литература»



МОСКВА
«Высшая школа» 1989

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	4
<i>Введение</i>	
ЖАНРОВЫЙ СОСТАВ ОБРЯДОВОГО ФОЛЬК- ЛОРА	5
<i>Глава первая</i>	
РИТУАЛЬНЫЕ ПЕСНИ	19
<i>Глава вторая</i>	
ЗАКЛИНАТЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ	35
<i>Глава третья</i>	
ВЕЛИЧАЛЬНЫЕ ПЕСНИ	50
<i>Глава четвертая</i>	
КОРИЛЬНЫЕ ПЕСНИ	87
<i>Глава пятая</i>	
ИГРОВЫЕ ПЕСНИ	120
<i>Глава шестая</i>	
ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ	141
<i>Глава седьмая</i>	
ВНУТРИЖАНРОВЫЕ И МЕЖЖАНРОВЫЕ ИЗ- МЕНЕНИЯ В ОБРЯДОВЫХ ПЕСНЯХ	183
<i>Заключение</i>	211
ТЕКСТЫ	218
ОБРЯДОВЫЕ ПЕСНИ	218
Ритуальные песни	218
Заклинательные песни	223
Величальные песни	228
Корильные песни	240
Игровые песни	247
Лирические песни	263
Подблюдные песни	287
Пояснения к текстам	289
Список использованной литературы	299
Словарь	318

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебное пособие предназначено для студентов факультетов русского языка и литературы педагогических институтов и написано в соответствии с действующими программами по курсу «Русское народное поэтическое творчество» для русских отделений (М., 1986, сост. Б. П. Кирдан) и национальных (Л., 1987, сост. Ю. Г. Круглов).

Основная цель пособия — ознакомить студентов-филологов с современным состоянием изучения обрядового фольклора, сформировать представление о его классификации, жанровом составе обрядовых песен, пробудить интерес к их изучению. Обрядовая поэзия — благодатный материал для самостоятельных студенческих исследований, тем более что в этой области народного творчества еще многое предстоит сделать.

Изучение обрядовых песен, предпринятое нами, — поэтическое, что объясняется как адресатом пособия, так и тем, что в опубликованных работах довольно мало сведений о поэтической сущности обрядового фольклора. Однако это вовсе не означает, что в пособии поэтический анализ обрядовой поэзии противопоставлен историко-этнографическому: по мере необходимости раскрывается и историко-этнографическая сущность обрядовой поэзии. К изучению привлечены обрядовые песни всех историко-этнографических комплексов (календарный, свадебный и хороводный фольклор), записанные практически во всех губерниях и областях России.

Данная книга является вторым изданием пособия, опубликованного в 1982 г. В ней расширен и углублен теоретический материал (особенно это касается хороводной поэзии); подблюдные песни-гадания рассмотрены как самостоятельный жанр, выделены новые разновидности обрядовых песен; значительно больше внимания уделено вопросам развития, эволюции песенного обрядового фольклора. Во второй части в особый раздел выделены подблюдные песни-гадания.

ВВЕДЕНИЕ

Жанровый состав обрядового фольклора

Обрядовый фольклор — сложное явление. Исторически сложившееся представление о жанровом составе обрядовой поэзии сформировалось в процессе ее историко-этнографического анализа. Произведения фольклора, испытывавшиеся в определенном этнографическом комплексе, рассматривались как единый жанр. Так были выделены колядки, веснянки, свадебные, хороводные песни и т. д. Однако уже на рубеже XIX—XX в. некоторые фольклористы справедливо указывали, например, на то, что не все произведения обрядовой поэзии обязательно соотносимы с каким-нибудь одним этнографическим комплексом. Свадебные песни могли исполняться во время новогодних игрищ, в свадебном обряде исполнялись хороводные песни и т. д. Одним из первых, кто предложил иной подход к классификации обрядовой поэзии, был А. И. Соболевский. Он писал, обобщая свой опыт работы над сводом «Великорусские народные песни»: «Печатая песни, мы расположили их в порядке по содержанию... Конечно, можно было бы разделить песни по группам: „беседные“, „хороводные“, „игровые“, „плясовые“ и т. п. Но что бы тогда получилось? Большинство напечатанных нами песен записано без отметки, которая из них „беседная“, которая — „хороводная“ и т. д., и нам пришлось бы помещать их в ту или другую группу по своему благоусмотрению... Отметки тех из них, которые у нас помещены в нескольких вариантах, очень часто различны. Так, известнейшая песня „Калинушка с малинушкой лазоревый свет...“ в одном варианте помечена „хороводною“, в другом — „обыденною“ и в двух — „протяжною“... Сверх того, самое значение отметок „хороводная“ и т. п., по нашему мнению, очень невелико. Если песня отмечена „хороводною“, это указывает единственно на то, что она поется в хороводе; последнее нисколько не мешает ее употреблению в „беседе“, на свадьбе и вообще во всяком собрании молодежи... Понятно, при таком положении дела распределение песен по группам невозможно» [226, т. 7, 5—6].

Исследование же, предпринятое советским фольклористом Н. П. Колпаковой, показало, что между колядками, например, и веснянками много общего. Более того, обнаружилось сходство между произведениями календарного и свадебного фольклора, между хороводными и игровыми песнями. Так сложилось, как уже говорилось, новое представление о жанровом составе обрядовой поэзии.

Ясно, почему и классификация А. И. Соболевского не оказалась удачной: ученый в ее основу положил лишь один компонент — поэтическое содержание фольклорного произведения, а точнее, — его тематику. В результате в своде оказались рядом, в одном разделе, произведения разных жанров. В. Я. Пропп отметил и противоречие в классификации А. И. Соболевского. «...В семитомном своде А. И. Соболевского „Великорусские народные песни“ (СПб., 1895—1902), — писал он, — второй и третий том отведены для песен о семье; в седьмом томе помещены песни шуточные. Такое деление было бы правильным, если бы не было шуточных песен о семье; но такие песни есть. Многие песни о старых мужьях носят ярко выраженный шуточный характер. Куда же их отнести: к песням „о семье“ или к „шуточным“?» [159, 64].

Вместе с тем и сам В. Я. Пропп, справедливо указавший на общность разных обрядовых комплексов, классифицировал календарный фольклор, рассматривая его не с филологических, а с этнографических позиций. Этнографический принцип классификации обрядовых песен особенно выделяется на фоне его же филологической классификации былин и сказок. По мнению ученого, среди календарных песен можно выделить «колядки, подблюдные песни, песни масленичные, веснянки, егорьевские песни, песни семицкие, жнивные песни. Все они относятся к области обрядовой земледельческой лирики, но обладают разным содержанием и разной формой, исполняются по-разному, в разные сроки и различаются своими напевами. Каждый из этих видов составляет жанр, т. е. обладает общностью поэтической системы и исполняется в одни и те же сроки, в тех же формах, тем же музыкальным стилем» [159, 67].

Вероятно, не стоило бы так подробно останавливаться на этнографической классификации обрядового фольклора, если бы она не была столь популярной и не сказывалась на научном уровне некоторых работ. Так, в целом весьма интересном по материалу сборнике Т. П. Лукьяновой «Народные песни Брянщины», в каче-

стве обрядовых выделены песни «картофельные», прополочные, покосные и др., представляющие собой в большинстве своем типичные образцы лирических любовных и семейных песен [302, 143—163].

Прежде всего обратимся к изучению взаимосвязей обрядов и обрядового фольклора. Как справедливо заметил Б. Н. Путилов, «характер связей обрядовой поэзии с обрядом и — через него либо независимо от него — с определенными сферами народной жизни неодинаков; здесь можно говорить о типологии отношений, способов связей» [48, 204].

Обрядовый фольклор по своей роли в обряде неоднороден. С одной стороны, в нем можно выделить такие произведения, которые выполняли те же функции, что и обряды (первая группа песен). Так, очевидно магическое назначение следующей песни:

Чувиль-виль-виль!
Прилетите к нам
Принесите нам

Время теплого,
Хлеба нового!
[388, 198—199]

Исполнители обряда обращались, как видим, с заклятием к птицам, которые, по поверьям, приносили весну.

С другой стороны, в обрядах бытовали такие произведения, которые не имели магического, утилитарного назначения (вторая группа песен). Цель их исполнения заключалась в том, чтобы выразить отношение участников обряда к происходящим обрядовым событиям. Например, невеста обращалась на свадьбе к отцу:

Не принимай-ка зелена вина,
Не пропей-ка свою милую дочь!
Уж ты дочь пропьешь —
не выкупишь!

Ты пропей лучше широкий двор:
Ты двор пропьешь — выкупишь,
Дочь пропьешь — не выкупишь!
[211, 38]

Это произведение свадебного фольклора исполнялось после того, как отцу невесты родственники жениха предлагали выпить вина, и если он выпивал вино, то это означало его согласие на брак дочери (обряд юридически-бытовой); в причете же очень хорошо выражено отношение невесты¹ к обряду.

Произведения первой группы самостоятельны в об-

¹ Речь, конечно, идет не о конкретном человеке, а о поэтическом образе, который должна была создавать невеста в процессе причитывания.

ряде, они — сами обряд. Произведения второй группы не имеют такой самостоятельности. Они возникли благодаря обряду: сначала формировался обряд, а затем, как реакция на него, как его последствие, появлялось произведение.

Взаимосвязи с обрядами произведений первой группы обрядового фольклора, используя лингвистическую терминологию, можно назвать сочинительными, потому что здесь произведения с а м о с т о я т е л ь н ы по отношению к обряду, вызваны к жизни не им, а той необходимости, которая диктовалась человеку его обрядово-бытовыми потребностями. Взаимосвязи же с обрядами произведений второй группы можно назвать подчинительными. Нетрудно заметить, что произведения этой группы обрядового фольклора в корне отличаются от произведений первой группы: их цель — показать внутренний мир человека, а в зависимости от этого — дать представление о его обрядовом отношении к действительности. В сущности, перед нами лирические произведения.

В произведениях первой группы главным является то, что составляет суть обрядов. Это чисто «практическое» применение, например, якобы магической силы слова. Именно такие произведения и следует относить к собственно обрядовому фольклору.

Деление обрядовой поэзии на две группы в зависимости от обрядовой сущности показывает разные уровни ее взаимоотношения с действительностью. Лирические жанры обрядового фольклора корректируют свои связи с реальностью через обряд, обрядовые же жанры стремятся воздействовать на окружающий мир прямо, непосредственно.

Выделение из обрядовой поэзии лирических жанров позволяет оспорить две противоположные точки зрения на нее. Одни ученые считают всю обрядовую поэзию лирикой. Не случаен в этом отношении, например, упрек К. С. Давлетова Н. П. Колпаковой по поводу ее понимания лирических песен: «Но разве заклинательные, игровые и величальные песни не являются лирическими? Здесь можно сделать только тот вывод, что лирические песни мы должны рассматривать как песни, освободившиеся от всякого рода побочных функций, как лирические по преимуществу» [20, 252]. Значит, по мнению К. С. Давлетова, жанровая сущность и заклинательных, и лирических любовных песен одна и та же? Значит, если

магическая функция заклинательными песнями утратится, они станут лирическими «по преимуществу»?

Жанр — это целостный организм, рождающийся в определенное время и умирающий в том случае, если нарушается его нормальная жизнедеятельность. Поэтому нельзя думать, что лирические песни «по преимуществу» раньше были магическими. «Побочные» функции для заклинательных, игровых и величальных песен (т. е. собственно обрядовых произведений) были тем средством, которое обеспечивало их активное бытование. И этим они отличаются от лирических песен.

В то же время исследователями высказана точка зрения, согласно которой весь обрядовый фольклор необходимо вывести за пределы лирики. «Свадебная поэзия как часть обрядовой поэзии, — пишет А. В. Торопова, — в целом хотя и содержит элементы эпического, лирического и драматического, тем не менее не может классифицироваться по жанрам в рамках эпоса, или лирики, или драмы. Видимо, логичнее будет вывести обрядовую поэзию, и в частности свадебную, за рамки привычного деления» [186, 158].

Обе точки зрения, к сожалению, не опираются на уже прочно установившуюся в советской науке традицию понимания лирики как рода искусства, основывающегося на определениях лирики, данных В. Г. Белинским и Н. А. Добролюбовым. «Основным признаком лирики, — справедливо отмечает В. Е. Гусев, — является типизация отношения к действительности, выражение типического чувства, настроения, мысли, душевного состояния» [19, 143].

Появление второй точки зрения — своеобразная реакция на понимание всей обрядовой поэзии как лирики. Лишь при полном игнорировании того, что такое лирика, можно отнести, например, следующее обрядовое произведение (свадебное причитание) к лирике:

Потрудитесь, мои сестрицы,
Походить по тетушкам, по дядюшкам!
Попросите моих тетушек и дядюшек
Приближенных соседушек
Ко мне на девишичек! [286, 29]

Все сказанное объясняет вполне оправданную попытку Д. М. Балашова выделить обрядовый фольклор в особый род устного народного творчества. Однако та прямолинейность, с которой исследователем рассматривается данный вопрос, не позволила ему, на наш взгляд, решить его правильно. По мнению Д. М. Балашова, в лирический род, согласно «классификации Аристотеля, и с тою по-

правкой, что народная лирика — это не стих, а песня, войдут все необрядовые песенные жанры». В род обрядовой же поэзии, естественно, входят, по его мнению, все произведения обрядового фольклора [82, 27—28, 32—34]. Однако, как уже отмечалось, в обрядовой поэзии действительно есть произведения, которые нельзя отнести к лирическому роду поэзии, но вместе с тем имеются и такие произведения, которые, согласно принятым определениям лирики, всецело относятся к ней.

В связи с этим становится понятным, что существующий термин «обрядовая лирика» не является синонимом термина «обрядовая поэзия». Обрядовая лирика, если понимать под обрядовой поэзией всю совокупность произведений, возникших на обрядовой почве, лишь ее часть. Однако это не значит, что термин «обрядовая лирика» не нужно употреблять. Он необходим, и необходим по нескольким причинам. Еще в XIX в. ученые утверждали, что лирическая поэзия родилась в обряде. И действительно, в обрядовом фольклоре существует целая группа произведений, в которых четко выражено стремление изобразить внутренний мир человека, его эмоциональное отношение к происходящему. Но нельзя с этими произведениями отождествлять другие, далекие от лирики. Именно поэтому при общей классификации фольклора собственно обрядовая поэзия не должна относиться к лирическому роду: разделение фольклорных произведений на лирические, эпические и драматические, перенесенное из литературоведения в фольклористику, правомерно лишь для части фольклора, хотя и большей. Собственно обрядовая поэзия должна иметь другую классификацию, учитывающую ее утилитарно-магическую направленность и иной способ изображения действительности.

Термин «обрядовая лирика» необходим еще и потому, что обрядовая лирика, возникнув в обряде, так или иначе связана с ним, а это обуславливает сферу ее бытования.

Взаимосвязи же лирических произведений с обрядами разнообразны. Можно выделить два типа связи текста и обряда. Первый тип: фольклорное произведение возникло как реакция на какое-нибудь конкретное обрядовое действие. Например:

Свет ты моя коса русая,
Свет ты мой шелковый косник!
Плети ты, моя невестушка,

Плети косу мелко-намелко,
Вяжи узлы крепко-накрепко!
[281, 395]

Это произведение исполнялось невестой, и в основе его лежит конкретный обряд заплетания косы после бани.

При другом типе связи соотношение текста и обряда непрямое, порой трудноуловимое. В Енисейской губернии, например, невеста, вспоминая прошлое, прочитала:

Ах ты, воля, ты воля батюшкина,
Ах ты, нега, ты нега матушкина!
Я у батюшки жила — красовалася,
Я у матушки жила во всей воле:
Поутру раиним-раненько не вставала
И я раиних петухов, млада, не слушивала,
А, умыв руки, садилась за дубовый стол
С отцом, с матушкой хлеб-соль кушати,
С подругами думу думати! [276, 59]

Какое конкретное обрядовое действие положено в основу этого произведения? Трудно ответить на вопрос определенно: вероятно, обстановка всей свадьбы в целом и общепринятое понимание судьбы девушки-невесты в чужом доме породили этот причет. Свадебный обряд явился, таким образом, своеобразным побудителем к созданию причета.

Итак, в обрядовом фольклоре можно выделить произведения собственно обрядовые и лирические. Собственно обрядовые произведения исполнялись с определенными утилитарно-магическими целями; лирические, возникнув как следствие обряда, изображали внутренний мир персонажей (участников ритуала), а благодаря этому — и их обрядовое отношение к совершившимся событиям. Таким образом, с одной стороны, часть произведений обрядовой поэзии по своим функциям ничем не отличалась от самих обрядов, с другой — существовали произведения, которые стремились запечатлеть мир обрядовых чувств и чаяний человека — участника ритуала.

Деление обрядового фольклора по его назначению и по отношению к обрядам самое общее и еще не решает проблемы жанрового состава, хотя во многом помогает осмыслить ее. Не дает также конкретного представления о жанрах деление обрядовой поэзии на произведения, имеющие отношение к музыке и не имеющие, хотя это и способствует разграничению обрядового фольклора на две части.

Не имеющие отношения к музыке произведения обрядовой поэзии представляют собой группу жанров. Среди них можно выделить заклинания. Например, в Замоскво-

речье в первой половине XIX в. капусту при посадке заклинали таким образом:

Не будь голенаста, А будь пузаста! Не будь пустая, А будь тугая! Не будь красна, А будь вкусна!	Не будь стара, А будь молода! Не будь мала, А будь велика!
	[352, ч. 2, 65]

К заклинаниям относятся и многочисленные речения, произносившиеся гадавшими перед сном. Под рождество, например, девушки клали под подушку расческу и говорили: «Суженый, ряженый, приходи ко мне голову чесать!»

Другой жанр этой группы обрядового фольклора — приговорки. В Дмитровском крае, когда во время уборки «кончали ограбить вороха», обращаясь к хозяину, говорили: «Хозяину ворошок, а нам каши горшок!» [253, 36].

Думается, именно к жанру приговорок следует отнести многочисленные приметы. Например:

Сей овес в грязь — Будешь князь! А рожь — барыня	Любит в золу Да в пору!
	[253, 25]

Однако к самым значительным жанрам данной группы относятся заговоры и свадебные приговоры. На заговорах нет необходимости останавливаться, так как они сравнительно хорошо изучены, а потому и известны больше, чем другие жанры. Отметим только, что по своему обрядовому назначению они близки к заклинаниям.

Менее исследованы свадебные приговоры [см.: 139]. Обычно под ними подразумевают приговоры дружки. Однако приговаривали на свадьбе и другие ее участники: сват и сваха, родители молодых и т. д. Когда, например, родители невесты соглашались на брак, отец говорил ей: «Ну, ин с богом! Выбрала молодца, так уж после не пе-ней на отца!» [233, 3].

Для более четкого разграничения обрядового фольклора назовем всю указанную выше группу жанров приговорами.

Музыкальный обрядовый фольклор состоит из двух видов: при читаний и песен. Об этом пойдет речь далее.

При определении жанрового состава обрядового фольклора необходимо иметь в виду также драмату-

гической, исполнительскую сущность обряда, без сомнения, проявившуюся и в фольклоре.

Проблема обрядовой драматургии, а в зависимости от этого — и драматургии фольклора, очень сложна и еще слабо разработана, хотя сам факт наличия в обрядах драматургических элементов трудно оспорить. Детальное рассмотрение этого вопроса не входит в наши задачи, но назвать эти элементы можно. В свадьбе — это ритуально-игровые обряды, приговоры и причитания. Например, драматургичен обрядовый диалог между дружкой и «продавцом» невесты во время ее выкупа: «Нельзя ль вам, добрый молодец, свое местечко уступить и нас, добрых молодчиков, за столы дубовые посадить?» — «Я своего места, — отвечал продавец, — даром не уступлю, продавать — продаю». — «Чем же ты, добрый молодец, торгуешь: лисицами или куницами, или место княженецкое продаешь?» — «Я торгую всем: лисицами, куницами и местом княженецким» [236, 122].

Выявление драматургической сущности обрядового фольклора позволяет провести определенную границу между причитаниями и песнями. В причитаниях их исполнительская, драматургическая сущность проявляется очень четко: вопленица ведет диалог, она постоянно к кому-то обращается, рассказывает о событиях, ее взволновавших, своим слушателям и т. д. В собственно обрядовых песнях (кроме игровых) драматургическая сторона приглушена, малозаметна, а в лирических — совсем отсутствует [см. подр.: 137].

Различие между песнями и причитаниями, безусловно, проявляется не только в их исполнительской сущности, но и непосредственно в музыкальной, в поэтическом содержании и художественной форме.

Итак, в обрядовом фольклоре можно выделить жанры, которые содержат драматургический элемент, и жанры, в которых он или отсутствует вовсе или выражен слабо. При помощи этого классификационного принципа в обрядовом фольклоре можно различать между собой песни и причитания. Вместе с приговорами они образуют три вида фольклорных произведений, составляющих репертуар обрядовой поэзии.

Так как предметом изучения в данном пособии являются обрядовые песни, то речь пойдет о них. На основе предшествующего анализа можно заключить, что, во-первых, они являются лишь частью обрядовой поэзии, во-

вторых, по своему составу далеко не однородны: есть среди них собственно обрядовые песни и песни лирические. Кроме того, из их репертуара можно выделить благодаря драматургической сущности и гровые песни.

Наиболее ярко выделяются в обрядовом фольклоре игровые песни: из-за наличия в тексте элементов, отражающих игровое, драматургическое исполнение. Без учета внетекстовых элементов такие песни часто непонятны. Вот пример:

Царь по городу гуляет,
Царь царевны своей ищет:
— Уж как где моя царевна,
Где княгиня молодая?
— Уж и вот твоя царевна,
Вот княгиня молодая!
По-за городу гуляет,
Шелковым платком махает,

Златым перстнем освещает!
— Растворяйтесь, ворота,
Растворяйтесь, широки,
Вы еще того пошире!
— Вы сойдитесь поближе,
Вы еще того поближе!
Поцелуйтесь помилее,
Вы еще того милее!

[56, в. 3, 121—122]

При чтении этого текста сразу же возникают вопросы: почему сначала речь идет о «царе» и «царевне», а затем следует непонятный призыв открыть ворота? Какие ворота? Кому открыть? И для чего? Далее также неясна просьба-приказ поцеловаться. Кому целоваться? Однако все станет понятным, если песня будет рассмотрена в контексте хороводной игры. В центре хоровода ходит парень — «царь», он ищет свою «царевну» — девушку, которая гуляет за пределами хоровода («по-за городу»). Понятным становится в связи с этим и просьба открыть «ворота» — идущие в кругу две девушки поднимают руки, образуя подобие ворот, и «царевна» входит в «город». «Царь» и «царевна» вместе, они любят друг друга, и хор приказывает им поцеловаться. Таким образом, перед нами — маленькое представление, мини-спектакль.

Этот пример наглядно показывает, как важно при определении обрядовой песни суметь увидеть ее назначение, функцию. «При изучении песен, — писал П. Г. Богатырев, — внимание привлекает их отчетливо выраженный функциональный характер. Более того, функции песни вместе образуют, как и функции других социальных факторов, целую структуру. Помимо эстетической функции, песня обладает другими функциями: магической, функцией знака, указывающего на местность распространения песни, функцией, заключающейся в регулировании ритма работы, функцией указания возраста исполнителя и того, кем песня должна исполняться (мужчинами, женщинами).

ми) и т. д.» [86, 200]. При этом, определяя жанровую принадлежность песен, важно учитывать их доминирующие функции.

Имея в виду назначение обрядовых песен, помимо игровых, в обрядовом фольклоре можно выделить и другие типы песен. Прежде всего обращают на себя внимание небольшие по объему песни, функция которых в обряде заключалась в том, чтобы сформировать его или рассказать, что он совершен. Мы называем эту функцию ритуальной, а в зависимости от этого сами песни — ритуальными. Например, такая песня в ритуале ведения хороводов означала конец их вождения. Песня объявляла:

Уж вы девушки-красавицы!
Не пора ли вам игры оставлять,
Не полно ли вам песни распевать?.. [375, т. 4, 143]

Среди обрядовых песен в функциональном плане выделяются заклинательные песни. Крестьянин, который зависел от природы, одушевлял ее и просил, например, весну:

Весна, весна красная!
Приди, весна, с милостью,
С милостью — с великой благостью! [56, в. 3, 13]

По функциям в собственно обрядовом фольклоре можно также разграничить величальные и корильные песни. Уже сами названия жанров говорят об их обрядовом назначении: величальные песни должны были расхваливать, величать участников обрядов, игр и т. д., а корильные — унижать, высмеивать их. Например, приводимую ниже свадебную песню без особого труда можно определить как величальную:

<p>— Уж ты ягодка моя, малинка, Ну и где ж ты росла?..</p> <p>— А я на пригорочке росла Против солнышка, ручья, А против солнышка, ручья!</p>	<p>У нас Анна хороша! А иу, в кого она хороша?</p> <p>А иу, в кого она пригожа? А в батюшку хороша, А в матушку пригожа!</p>
---	--

[425]

Корильные песни противоположны по своему обрядовому назначению величальным песням. В Архангельской области так, например, корили свата и сваху:

Сказали, у Ивана сватовщик добер!
Еще черт! не добер! Косые глаза!
Сказали, у Ивана сватъя добра!
Еще черт! не добра! Как корова-ледра!
Привязать бы корову к огородыцу,

Надавать бы корове аржаной бы соломы,
Аржаной бы, прямой бы, не мятой!
— Уж ты ешь, коровушка, не крятайся,
Ты сиди-ка, сватья, не прятайся! [433]

Ритуальные, заклинательные, величальные и корильные песни являются собственно обрядовыми песнями. Игровые песни по происхождению, очевидно, тоже можно отнести к этой группе, хотя, как увидим далее, по содержанию они значительно шире их. И есть среди обрядовых песен жанр лирических песен, в которых участники обрядов выражали оценку происходящим на их глазах обрядовым событиям, действиям.

Разграничение песен по их доминирующей обрядовой функции на ритуальные, заклинательные, величальные, корильные, игровые и лирические дает возможность говорить об еще одном уровне классификации обрядового фольклора. В последние годы некоторые исследователи обратили, например, внимание на то, что ранее изучавшиеся как единое целое причитания — это, в сущности, совокупность нескольких типов причитаний. Определенный интерес в связи с этим представляет статья И. В. Зырянова «Типы свадебных причитаний», несмотря на отсутствие у автора единых критериев в подходе к классификации материала. Исследователь выделяет причитания-заплачки, причитания-просьбы, причитания-заклинания, причитания-наказы, причитания-благодарения, причитания-сетования, причитания невесты-сироты, плачи на приглашение гостей и причитания о снах невесты [144].

По нашему мнению, среди причитаний, как и среди песен, можно выделить ритуальные причитания (сюда войдут, по терминологии И. В. Зырянова, причитания-заплачки, причитания-просьбы, причитания-благодарения, плачи на приглашение гостей), причитания-заклинания, причитания-величания, причитания-корения и лирические причитания (сюда войдут, по терминологии И. В. Зырянова, причитания-наказы, причитания-сетования, причитания невесты-сироты и причитания о снах невесты).

Как видим, имеется вполне определенное сходство в жанровом составе причитаний с обрядовыми песнями. То же наблюдаем при анализе приговоров. Можно выделить ритуальные приговоры, приговоры-заклинания, приговоры-величания, приговоры-корения и лирические приго-

в о р ы. Например, с помощью такого ритуального приговора дружка приглашал гостей одарить жениха и невесту:

Встаньте на лыжи, Подвиньтесь поближе, Винцо выпивайте,	А наших молодых Серебром наделяйте! [291, 440]
---	--

Приговором-заклинанием призывался на поле покровитель животных св. Егорий:

Егорий, приходи, Коня приводи, И наших коней корми,	И овечку корми, И коровку корми! [392, 32]
---	--

Приговором-величанием благодарили на свадьбе за подарок. Так, в Олонецкой губернии сестра жениха после того, как получала подарок от невесты, приговаривала:

Сама наша невеста Не спала, не дремала, Все дары справляла: Тоико пряла,	Звонко ткала, Бело белила И нам подарила!
---	---

[267, 85]

Таким образом, обрядовый фольклор в целом выполнял в быту определенные функции. С его помощью организовывался обряд (ритуальная функция), величили и корили (величальная и корильная функция), заклинали (заклинательная функция), выражали обусловленное обрядом отношение его участников к обрядовым действиям (лирическая функция). Все это нашло свое конкретное выражение в произведениях разных жанров обрядового фольклора.

Итак, обрядовый фольклор представляет собой многофункциональное и многожанровое явление. Во-первых, в обрядовом фольклоре выделяются жанры собственно обрядовые и лирические. Во-вторых, в обрядовом фольклоре различаются жанры, имеющие отношение к музыке и не имеющие к ней отношения. В-третьих, в обрядовом фольклоре есть драматургические по своей сущности жанры и недраматургические. В-четвертых, обрядовый фольклор состоит из жанров, выполняющих в качестве доминирующей одну из следующих функций: ритуальная, заклинательная, величальная, корильная, лирическая.

Наличие или отсутствие какого-либо одного или нескольких из указанных четырех признаков дает нам общее представление о жанре обрядовой поэзии. Нали-

чие или отсутствие одного или двух из указанных первых трех признаков позволяет выделить из общего состава обрядового фольклора виды обрядовой поэзии. Деление на собственно обрядовую и обрядовую лирическую поэзию указывает на различную родовую принадлежность жанров обрядового фольклора.

Таким образом, можно говорить о трех видах обрядовой поэзии — приговорах, причтаниях и песнях. Приговоры — стихотворно-драматический, причтания — стихотворно-музыкально-драматический, а песни (за исключением игровых) — стихотворно-музыкальный виды обрядового фольклора. Каждый из них состоит из ряда жанров, определяющихся в зависимости от их доминирующей функции в обряде, поэтического содержания и художественной формы. В песнях выделяется шесть жанров: ритуальные, заклинательные, величальные, корильные, игровые и лирические песни¹.

¹ В седьмой главе будет идти речь еще об одном жанре обрядовой поэзии — подблюдных песнях-гаданиях.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Ритуальные песни

Ритуальные песни выполняли в крестьянском быту важную роль: они способствовали формированию, реализации обрядов и закреплению факта их совершения в сознании людей. К сожалению, эти песни, небольшие по объему и маловыразительные в поэтическом отношении, лишь в самые последние годы привлекли к себе внимание исследователей. Календарные и хороводные ритуальные песни, кроме «проходочных» [см.: 181], вообще до сих пор не стали предметом анализа.

Отсюда появление не вполне справедливых суждений по поводу ритуальных песен. Так, в статье И. М. Колесницкой утверждается, что таких песен сохранилось мало. Например, число иллюстративных песен «в русском репертуаре XIX века не превышает сорока» [129, 116].

Материалы, имеющиеся в нашем распоряжении, свидетельствуют о том, что ритуальные песни, хотя они не так богато представлены в свадебном, календарном и хороводном фольклоре, как величальные или лирические, имеются в записях в довольно большом количестве, дающем основание говорить о них как об особом жанре обрядовой поэзии. Обратимся сначала к анализу свадебных песен.

То, что ритуальные свадебные песни — не случайность в обряде, доказывает их отчетливо выраженная обрядовая сущность и органическая связь с обрядом. Приведем лишь два примера. В Иркутской губернии в некоторых деревнях существовал ритуал проводов жениха и его окружения со смотрин, во время которого звучала песня, обращенная к свату. Как только сват доходил до двери, «певицы-игрицы» запевали:

Сватушка, воротися,
У тебя оборочки развилися,

Без тебя Татьянушка стосковалась,
Из окошка в окошко бросалась!

Сват «ворочается, дарит невесту деньгами (мелочью) и уходит, поцеловав ее, и так до трех раз» [289, 52]. Песня, как видим, послужила средством создания обрядовой ситуации. Аналогичную сценку запечатлел Н. Осо-

кин. Только вместо свата в ней выступал жених. Жениху, направлявшемуся к выходу со смотрина, девушки пели:

Павел-сударь, воротися,
Умна голова, повернися!
Позабыл рукавички на крючке,

Смур кафтан на полничке,
Пашеньку за занавеской —
За занавеской шитой, браной!

Жених возвращался, давал денег невесте, целовал ее и уходил [318, 70].

Несмотря на разницу в конкретном содержании обеих песен, они совершенно однотипны, служили одной и той же цели — созданию ритуала возвращения участников обряда, шире — созданию определенной обрядовой ситуации. И таких песен много. Выше были приведены ритуальные песни, исполнявшиеся на смотринах, но пелись они также во время девичника, обрядовой бани, утром в день свадьбы в доме жениха и в доме невесты, во время проводов молодых к венцу и встречи их в доме жениха — «первоначального князя», на свадебном пиру.

Можно выделить такие обрядовые моменты, во время которых звучало больше всего ритуальных песен: встреча свадебного поезда в день свадьбы в доме невесты, ее выкуп, передача невесты жениху, проводы свадебного поезда из дома невесты, встреча его у дома и в доме жениха, свадебный пир, отправление молодых на подклет, их бужение. Иными словами, это наиболее ответственные моменты свадьбы, в которых принимало участие большое количество людей, т. е. ритуально четко организованные части свадьбы.

Вот как происходила встреча молодых в доме жениха. Ритуальными песнями вызывали родителей жениха встретить новобрачных. Например, мать:

Сустрень, сустрень, матка,
Отколь сокол едет,
Отколь сокол едет,
Соколушку везет,

Соколушку везет —
Небывалого гостя:
Что век не бывала,
Двора не знаяла!

[428]

Близкие невесты, ее подруги, прибывшие со свадебным поездом, сообщая о приезде «первоначальной княгини» в чужую семью, просили в песне:

Приехала Татьянушка Ивановна,
Наша к нам,
Наша к нам,
Ни кричти, ни бурчтия на нё,

Татьянушку краснаю,
Приучайт всем дабром и к себе,
Татьянушку красна! [396, № 325]

Во многих деревнях сразу же после прибытия свадебного поезда «раскрывали» молодую, снимая с нее платок. К ней обращались с песней:

Рыбинка, не прыгайся!
Авдотьушка, догадайся:

Ладят тебя раскрывать,
На весь честной народ показати!..
[317, 314—315]

Собиратель отметил: «Свекор решительным движением сбрасывает с невесты покрывало. Собравшийся в избу народ громко кричит: «Хороша молода! Хороша молода!»».

Так развивались события после приезда свадебного поезда в дом жениха. Можно привести еще десятки песен, с помощью которых далее, как и в только что приведенных примерах, формировалась обрядовые действия. В самом конце свадьбы пели:

Гости мои, гости мои, дорогие мои,
Знайте сором, знайте сором — поезжайте домой! [357, 135]

Обзор ритуальных свадебных песен был бы неполон, если не упомянуть об особой группе — о песнях, в которых выражалась либо просьба поющих наградить их за исполнение величальных песен, либо звучала благодарность за дары, угощение и пр. В основном эти ритуальные песни были адресованы стороне жениха — участникам свадебного поезда: тысяцкому, дружке, свату и свахе, боярам, а также самому жениху. Например, тысяцкому пели:

Княжой тысяцкой, нас послушай:
Все мы песенки перепели,
У нас горлышки пересохли —
От тысяцкого даров не видали!
Княжой тысяцкой, не скрупися,
Золотой казной расступися! [289, 65]

Как видим, ритуальные песни в свадебном обряде — далеко не случайное явление. Они органично вплетались в ход свадьбы, предваряя совершение обрядовых действий, формируя их.

Ритуальные песни характерны и для календарных обрядов. Широко представлены в них аналогичные свадебным песни — требования «даров» и песни-благодарности. Бытование этих песен обусловлено обрядом обхода дворов детьми, молодежью во время календарных праздников. Часто песни-требования исполнялись после пения заклинательных или величальных песен. Эти песни пелись во время новогоднего колядования, однако имеются све-

дения о том, что их исполняли во время масленицы, на троицу и в другие праздники. Большая часть календарных песен-требований, как и свадебных, начиналась с обращения:

Хозяин с хозяюшкой!
Слезайт с печки,
Зажигайте свечки,
Открывайте сундучок,

Вынимайте пятачок,
Нам славить некогда,
Мы озябли!

[249, 137]

На масленицу просили угостить блинами:

Мы давно блинов не ели,
Мы блиночков захотели!

На поднос блины кладите
Да к порогу подносите!

[263, 161]

На масленицу, пасху, радуницу существовал обряд «окликания молодых». За исполнение величальных и заклинательных песен, посвященных новобрачным, певцы просили подарки:

Ой лелю, молодая,
О, лелю!
Ты, выюная,
Ты по горнице пройди,
Покажи свое лицо
Да в окошечко,

Покажи нам молодца —
Своего-то выюнца,
Да пожалуй-ко яичко,
Еще красненькое,
Что на красном блюде
И при добрых людях!

[56, в. 4, 195]

В календарных обрядах довольно широко представлены песни, при помощи которых организовывались ритуальные действия. Например, во Владимирской губернии утром на Новый год в некоторых деревнях дети пели на улице:

Новый год пришел,
Старый угнал,
Себя показал!

Ходи, народ,
Солнышко встречать,
Мороз прогонять!

[365, 29]

В начале подблюдных гаданий исполнялись песни, с помощью которых у участников просили украшения (перстни, кольца, серьги). Женщине, например, пели:

Пожалуйте-ко, тетушка,
Чем сад насадiti,
Зелен наградити,

Чем дочь выдаватьti,
Чем зятя дарити!
[361, 75—76]

Среди масленичных песен были распространены песни — обращения к масленице, в которых певцы рассказывали о встрече масленицы и просили ее остаться в деревне до «велика дня», до «петрова дня», покататься с ними:

Масленица-кривошейка,
Покатай нас хорошенько!

Масленица ты, кургужка,
Покатай нас хоть до Курска!
[377, 223]

Во время заклинания весны подростки, подкидывая в воздух фигурки жаворонков, испеченные из теста, громко распевали:

Мужички, мужички!
Точите шошнички,
Скоро пашенько пахать! [406, 75]

Хорошо представлены ритуальные песни среди троицких песен. Девушки, направляясь в рощи заламывать березки, еще издали возвещали:

Не радуйся, дубник-кленник,	Со яишницами,
Радуйся, белая березынька!	Со дрочонами,
К тебе девки идут,	С пирогами со пшеничными!..
К тебе красные идут —	[360, 186—187]

Возвращаясь через несколько дней к заломленной березке, девушки обращались к роще:

Уж ты радуйся, дубник, кленник,	С куличиками со сдобными,
Не радуйся, белая береза!	Со яиченькой со жареной!
Мы идем тебя развивать	[362, 30]

Во время заламывания березки происходил также обряд кумления и звучали песни, помогавшие совершению этого обряда:

Кумушки-голубушки!	Покумимся, кума, покумимся,
Кумитесь, любитесь,	Чтобы век нам, кума, не браниться,
Любитесь-даритесь!	Где сойтись, кума, поклониться!
[405, № 1195]	[372, 10]

На троицу девушки плели венки, и это нашло отражение в ритуальных песнях:

Мы пойдем, девочки,	Маю, маю, маю, зеляного!
Завивать веночки,	Мы на все святые,
Маю, маю, маю, зеляного!	На все духовские,
Мы завьем вяночки,	Маю, маю, маю, зеляного!
Мы на все святочки,	[263, 194]

Особой песней приглашались на праздник Ивана Купалы женщины:

— Девки, бабы, на Купальну,
Ладу-ладу, на Купальну!
Ой, кто не выйдет на Купальну,
Ой, тот будет пень-колода,

А кто пойдет на Купальну,
А тот будет бел береза! [339, № 637]

Среди жнинных песен также имеются ритуальные. В них выпрашивалось угощение, высказывалась благодарность за него и т. д. Например:

— Хозяйка-тетеря, хозяйка-тетеря,
Чи готова вечеря?
Если не готова, если не готова,
Не ночуй-ка ты дома!.. [263, 288]

Известны ритуальные песни, исполнявшиеся во время толоки (так наз. толочанские песни) [339, № 744, 748].

Таким образом, кроме свадебных ритуальных песен, существуют и календарные, которые в зависимости от своей приуроченности к обрядовым циклам могут быть новогодними, масленичными, песнями-веснянками, троицкими, купальскими, жнинными и толочанскими песнями. Обзор календарных ритуальных песен свидетельствует об их приуроченности почти ко всем зимним, весенне-летним и осенним обрядам. Число записей довольно значительно, все они органично вплетаются в обряды, выполняя в них ритуальную функцию, способствуя совершению обрядовых действий, придавая им организованный характер.

Наряду со свадебными и календарными в обрядовом фольклоре имеются ритуальные песни, исполнявшиеся во время хороводов и игр. П. В. Шейн попытался выделить эти песни особо в связи с их ролью в ритуале. Он разделил хороводные песни на три группы: наборные, игровые и разборные. «Песни первого разряда, — писал собиратель, — служат как бы вступлением ко второму, настоящей сути хоровода... С окончанием игровых песен редко, однако, оканчивается сложное хороводное действо, а чаще всего вслед за ними запоют коротенькую песню, вроде прощальной и благодарственной» [405, 54].

Именно «наборные» и «разборные» хороводные песни являются ритуальными, т. е. такими песнями, которые создавали условия для проведения хороводов и игр, внося в них организующее начало. Весьма показательно в этой связи свидетельство одного из собирателей начала XX в., наблюдавшего организацию хоровода на одной из молодежных вечеринок: «Скоро девушки опять стали просить гармониста сыграть „на песни“. На этот раз он не заставил себя долго ждать: встал с места и, заиграв гораздо протяжнее, начал ходить кругом по избе. Девушки поют:

Расступись-ка, народ,
Заведем мы каравод,

Заведем мы каравод:
Парень девицу берет!

Гармонист подходит к девушке и поклоном приглашает ее в хоровод. Девушка идет за парнем; ей поют:

Посмотрите-ко на нас,
Какая пара собралась:

Парочка по-прежнему, —
Выбирай любезного!

Потом девица, в свою очередь, таким же образом приглашает в хоровод другого парня, тот опять девицу, и так далее. Наконец, все девушки оставили свои прялки и образовали вместе с парнями один большой круг. Остановились и запели: „Выйду ль я на реченьку...” [371, 72—73]

В некоторых деревнях специально выбирались молодые люди, в обязанность которых входила организация хороводов и игр. Такая песня была записана, например, И. Д. Фридрихом. В ней определена «пара» — добрый молодец Степан Петрович и красна девица Авдотья Спиридововна:

Уж и им ли, уж двоим ли, Им обоним хороводинчати, Хороводити, коноводити	Всю весну красную, Да все летечко до осени, До тоя ли зимы до зимские!
--	--

[350, № 27]

Песня исполнялась на пасхальной неделе, когда хороводы только начинали водить на улице.

Чаще выбирали «пару» для организации одной игры, одного хоровода:

Стукнулся Миколенька:
— Выходи-ка, Олинька,

Поди, выйди, выступай,
Короводы набирай!
[405, № 322]

Первые два стиха определяли «пару», вторые два — формулировали задание.

Собирателями записаны песни, которыми специально зазывали в хоровод, в игру, на посиделки, игрище вообще. Стеснявшимся пели:

Вы не стойте у порога,
Вам показана дорога —

Становитесь в хоровод!
Парень девушку берет. [345, № 226]

Существовали песни, адресованные только «добрым молодцам» и только «красным девицам», но были и такие, с которыми обращались и к тем, и к другим:

Ах, молодцы, мало нас,
Удалые, мало нас!..

Ты, девушка, подь сюда,
Красавица, подь сюда:

Во компании мало стало,
Веселиться не с кем стало!

Я тебя очень люблю,
За себя замуж возьму!
[389, 100—101]

Девушка входила в хоровод, а хор обращался с этой же песней, немного изменив ее, уже к «молодчику». Собиратель писал: «Песню эту пели до тех пор, пока разобрались все молодцы и девушки» [389, 100—101].

Много внимания в хороводах и играх уделялось разделению всех присутствующих на пары, состоящие из девушки и парня. Это также делалось при помощи ритуальных песен: они наказывали выбирать то ребятам девушек, то девушкам ребят, то конкретно обращались к девушке с требованием выбрать молодца, то наоборот. Например:

Ты, Марья Николаевна!
Доступаем мы до вас,
Беспоконть хотим вас
Беспокойствием,

Покорность принести:
Кого надо — выбери,
За собой проведи,
Молод(цом) назови! [332, № 427]

«Набор» хоровода или «составление» игры нередко превращались в маленькое представление.

Приведенные примеры ритуальных песен достаточно убедительно свидетельствуют о том, что существовал вполне организованный при помощи песен ритуал набора «красных девушек» и «добрых молодцев» для участия в хороводах и играх. Но и в конце хороводов и игр также звучали ритуальные песни, целесообразность исполнения которых заключалась в действии, противоположном описанному, — в организации ритуала «развода» из хоровода или игры их участников, иногда безотносительно к тому, составляли они «пары» или нет. Песня прямо обращалась, например, к девушкам:

Уж вы девушки-красавицы!
Не пора ли вам игры оставлять,
Не полно ли вам песни распевать?..

Или указывала одному из молодцев:

Разудалой молодец,
Своим детушкам отец,

Он и белой, кудреват,
Красных девок высылат!
[375, т. 4, 143]

В комментарии к песне собирателем отмечено: исполнялась она до тех пор, пока «парень не прогонит всех из круга».

Как в свадебных и календарных обрядах, так и в хороводах, играх ритуальные песни представляют собой

цикл текстов, при помощи которых ритуал формировался от начала до конца.

Таковы ритуальные песни хороводов и игр. Представленный обзор свидетельствует, во-первых, об их многочисленности, что исключает случайность записи этих песен, во-вторых, об обрядовой (ритуальной) целесообразности исполнения. Вместе с тем очевидным является сходство ритуальных песен хороводов и игр с аналогичными свадебными и календарными песнями. Несмотря на конкретное обрядовое наполнение, обусловленное различиями, имеющимися в самих обрядах, они образуют один и тот же тип песни. Об этом говорит не только их одинаковая обрядовая функция, но и сходство поэтического содержания, общность композиции и стиля.

Первая и самая важная примета поэтического содержания свадебных, календарных, хороводных и игровых ритуальных песен — отсутствие в них развитых в общепринятом значении этого понятия образов персонажей. Конечно, в свадебных песнях упоминаются участники свадьбы, в календарных — лица, к которым обращались с просьбами совершить то или иное действие (обращались даже к Масленице, к березке и другим деревьям, к птицам — жаворонкам, кукушке), в хороводных и игровых обращались к участникам игр, однако не они были главными предметами изображения ритуальных песен. Именно поэтому все упоминавшиеся в песнях участники обряда, как правило, только назывались как лица, к которым обращались с какой-либо просьбой или требованием.

Предметом изображения в ритуальных песнях стал сам обряд, точнее — необходимость его реализации. Песни четко фиксировали то, что должны были сделать участники ритуала. Например, в данной «разборной» хороводной песне главное — это не изображение «молодца» или «девицы», к которым обращались, а просьба сделать поклоны:

Встань, молодчик, подбодрись,
Встань, девица, подбодрись,
Двоє — троє поклонись! [222, 217]

Именно поэтому главное в ритуальных песнях — изображение ритуала проведения обрядов, хороводов, игр. В Смоленской губернии, например, хозяин поля, на котором заканчивалась уборка урожая, должен был устроить угощение жницам. Жницы, предупреждая событие, пели:

Петрушечка господырек, Отгреби-тко свой роек, Отсыти ты нам сыты, Жней за стол усади,	Жней за стол усади — Пива-меду поднеси! Ты напой меня, жнею, Я те песенку спою! [405, № 1283]
--	--

В песне в общих чертах обозначена суть будущего обрядового угощения жниц.

Нередко ритуальные песни объясняли значение исполнения того или иного обряда. Когда в Жиздринском уезде Калужской губернии «кумились», то пели такую песню:

Кума с кумой, покумимся,
Чтобы нам весь год не браниться!
Побранимся — грешны будем,
Кукушечке тошно станет! [98, 154]

В новогодней песне-колядке объяснялось:

...Если подашь конька, Так родишь сыника, Не подашь конька — Родишь девицу: Ни ткать, ни прясть	Не будет знать, Шемелой играть, Кочергой подцеплять, Тебе ведры разбивать! [231, 33]
---	--

Такая ярко выраженная обрядовая сущность ритуальных песен позволяет безошибочно относить их к свадебным или календарным обрядам, к хороводному или игровому фольклору.

Вместе с тем необходимо отметить, что существуют такие ритуальные песни, точное приурочение которых к определенным обрядовым действиям затруднительно. Вот одна из таких песен:

Пускай, сват, не задерживай нас!
Мы из дальней из дороженьки:
Наши кони приморилися,
Наши кони притомилися! [275, 101]

Эта песня могла исполняться и на вечеринках, и на девицнике, и в день свадьбы, когда приезжали за невестой.

Чем можно объяснить это явление? Очевидно, только тем, что существовали одни и те же или во многом сходные обрядовые ситуации как внутри свадебных, календарных обрядов, хороводов и игр, так и между ними. Таковы, например, многочисленные приезды и отъезды свадебного поезда, поцелуи, которыми должны были обмениваться жених и невеста, и т. д. Приведем два примера. Хор обращался к присутствующим:

1. Гасите огарочки,
Ложитесь спать!
- Ложитесь спать —
Некого нам ждать! [286, 20]

2. Расхожая — разъезжая! Кому ехать домой,
 Кому здесь ночевать, Запрягай да езжай! [391, № 64]
 Постирай да ложись,

Обрядовую принадлежность этих песен точно определить нельзя. Они передавали одну и ту же ситуацию. Но первая песня исполнялась на свадьбе в доме невесты после окончания молодежного гуляния, вторая — на зимних вечерках в новогодние праздники.

Ритуальные песни исполнялись хором. Хор являлся активным участником обрядов, и по тому, что он пел, можно составить о нем довольно ясное представление. Исполняя ритуальные песни, хор выступал в обряде как бы в роли режиссера: он создавал, направлял течение обряда, советовал, приказывал, приглашал и т. д. Авторитет хора был непререкаем, несмотря на то что он, как правило, состоял из молодежи. На свадьбах хоры составлялись преимущественно из девушек и молодых женщин, в календарных обрядах ритуальные песни исполняли дети, подростки, реже — девушки и парни, молодые люди; в хороводах и играх тон задавала молодежь.

Очень важно то, что хор исполняет и кому обращается. Анализируя ритуальные песни, необходимо иметь в виду и их внеtekстовые связи, взаимосвязь хора с другими участниками обрядов, их действия. Ведь песня являлась лишь одним из элементов определенной ситуации. Она заканчивалась, но следовало ее продолжение: это было либо ритуальное действие участника или участников обряда, либо другая песня, либо какой-то словесный (стихотворный или прозаический) текст. В результате исполнения песен создавалась драматура гия обряда, ритуала.

Все это делало своеобразной и необычной пространственно-временную характеристику поэтического мира ритуальных песен. Придавая большое значение обрядам, хороводам, играм, они мало уделяли внимания окружавшей человека обстановке, миру природы. Именно поэтому в песнях нет ни описаний природы, ни картин народного быта. Все подчинено организации ритуала, и если что-то попадало в поле зрения песни, то только благодаря своему значению для него. Например, в песне-угрозе скupым хозяевам:

Кто не подаст лепешки —	Расстукаем кадушки!
Того разобьем окошки!	Кто не даст пирога —
Кто не подаст ватрушки —	Запрем ворота! [249, 141] —

слова «лепешки», «ватрушки», «пирог» введены в текст песни благодаря обычаям одаривания колядовщиков.

Конечно, по отдельным деталям, разбросанным в разных песнях, можно воспроизвести обстановку исполнения песни на свадебном пиру, в рождественские морозы, на Троицу, когда ходили вить венки, или во время жатвы. Все эти скромные детали в целом дают верное представление об обрядовой жизни человека — без прикрас и преувеличений. Иными словами, если говорить о поэтическом мире ритуальных песен, следует говорить о реальном воспроизведении в них ритуала совершения обрядов, проведения хороводов и игр.

Этим обусловлено изображение времени в песнях. В них нет речи о давно прошедших событиях; песни рассказывают о том, что происходит в настоящее время непосредственно с участниками ритуала. Они также сообщают, что должно произойти в будущем; причем говорят об этом с позиций настоящего. Настоящее время в песнях — следствие их исполнения в определенном ритуале, будущее — следствие их назначения.

Особенности поэтического содержания ритуальных песен обусловили их композицию, стиль. В подавляющем большинстве эти песни представляют собой монологи-обращения. Они просты по своему построению. Как правило, песни начинаются с обращения, затем кратко излагается суть приглашения, приказа, угрозы и пр. Отсюда — другие существенные признаки песен. Например, повествование ведется в них от первого лица множественного числа, в песнях активно используются глаголы, стоящие в повелительном наклонении, местоимения первого и второго лица.

Большую роль в построении текста песен играют синтаксический параллелизм и рифма. Есть тексты, построенные только при помощи параллелизма:

Уж ты кумушка-кума, Покумимся со мной, Побранимся со мной,	Помиримся со мной, Поцелуемся со мной, Распространимся со мной! [405, № 1201]
--	---

Рифма, организуя текст песни, подчеркивает в ее поэтическом содержании важные детали, скрепляет между собой рядом стоящие стихи. Например, в свадебной песне:

Иди, иди, батенька, посмотри, Чего тебе бояре привезли:	Да чи девочку, бабочку — Нашему Ванюшке парочку! [284, т. 4, № 264] —
--	---

рифмы «посмотри-привезли», «бабочку-парочку» и организуют текст, и содержат в себе важную информацию с точки зрения обряда.

Стиль ритуальных песен — автологический. Столь распространенные в других жанрах фольклора художественные средства (метафора, сравнение, гипербола и пр.) не характерны для ритуальных песен. Если они встречаются, то являются следствием использования в песнях или общефольклорных типических мест, или художественных средств, заимствованных из других жанров. В песне, аналогичной вышеприведенной «Иди, иди, батенька, посмотри»:

Поди-ка, маменька, посмотри, Привели бояре ярочку —
Что нам бояре привели: Нашему Андрею парочку! [358, 60—61]

вместо слова «бабочка» использовано слово «ярочка» — иносказание из свадебных приговоров, употреблявшихся при сватовстве.

Обращает на себя внимание скучное использование эпитетов; многие песни созданы вообще без употребления каких-либо языковых художественных средств. Например:

Не пора ли вам, девицы, по домам?
Вы не сказывайте в доме матерям,
Что который со которой сидел,
Чтó который со которой говорил! [332, № 469]

Из общефольклорных средств в ритуальных песнях активно используются только уменьшительно-ласкательные суффиксы. Однако установить какую-либо специфику их употребления довольно трудно.

Итак, ритуальные песни обнаруживают большое сходство не только в своем обрядовом назначении. В центре их поэтического содержания — изображение ритуала, подготовка его исполнения. Большую роль в создании своеобразия их содержания играло хоровое исполнение. Обрядово-драматургическая специфика ритуальных песен придавала им зрелищность, способствовала реалистическому изображению обрядовой жизни крестьянина, обуславливала особенности их композиции и стиля, примечательных своей простотой. Четко выраженная целесообразность и незамысловатость поэтического мира, композиционного построения, художественных средств ритуальных песен — яркие их приметы.

Кроме тех песен, о которых шла речь, существует еще одна большая группа песен, функция которых также является ритуальной. Однако они отличаются от песен, представленных выше, что проявляется в некоторых особенностях их обрядового назначения, поэтического содержания и художественной формы.

Обрядовое назначение этих песен в том, чтобы зафиксировать в сознании участников свадьбы, календарного обряда, хоровода или игры то, что обрядовое действие, обряд в целом исполнены. В Оренбургской губернии, например, на рождество пели колядку:

Коляда, коляда!
А бывает коляда
Накануне рождества!

Коляда пришла —
Рождество принесла! [405, № 1043]

Колядка, как видим, сообщала о приходе рождества.

В последний день масленицы («прощеный день») во многих местностях России пели песни, которые фиксировали конец праздника. В Калужской губернии, например, в этот день три раза исполняли определенную песню «на жалобный мотив», после чего все расходились по домам. Вот эта песня:

Прошла масляна,
Кончилось гулянье,

Идем теперь
На отдыханье! [407, 120]

В духов день в Орловской губернии девушки завивали венки, после чего пели:

Авле, я кумушка, кума,
Авле, я венок завила,
Авле, ли по батюшке,

Авле, ли по матушке,
Авле, я по брату, по сестре,
Авле, по себе — молодой!
[241, 358]

Завершение обрядовых действий фиксировалось и на свадьбе¹, игровых действий — в хороводах и играх.

Как видим, в приведенных выше песнях изображалось какое-либо завершенное дело — обрядовое или игровое действие. Думается, что основное назначение этих песен и заключается в том, чтобы сообщить о завершении исполнения обрядовых и игровых действий. Таким образом, если песни первой разновидности подготавливали совершение обряда, хоровода, игры, регламентировали их исполнение, то песни второй разновидности рассказывали о них как уже о совершившихся явлениях. В этом их различие.

В анализируемых песнях, как и в песнях первой раз-

¹ О свадебных песнях рассматриваемого вида речь пойдет в седьмой главе.

новидности, нет развернутых образов персонажей. В их исполнении большую роль играл хор: они пелись от имени коллектива людей. Хор фиксировал ход, завершение обрядов, игровых действий и т. д. Поэтическое содержание таких песен не отличается сложностью, оно полностью обусловлено обрядовым назначением песен. Как и в песнях первой разновидности, окружавшая участников хора обстановка (пейзаж, детали быта и пр.) мало занимала их; пространство этих ритуальных песен также ограничено пространством, на котором происходило совершение обряда. В связи с этим песни содержат некоторые детали, указывающие на их принадлежность к тому или иному месту совершения обрядовых действий. Завивание венков напоминает о лете, лугах и лесах; убранное жито — о поле, жатве, стогах на гумнах и т. д.

То же можно сказать и об отражении в песнях времени. Они достаточно определенно приурочиваются ко времени совершения обрядов («А бывает коляда накануне рождества!», «Прошла масляна, кончилось гулянье» и др.). Все это — и изображение пространства, и характеристика времени исполнения песен — привносит в их содержание те черты, которые позволяют различать между собой песни разных календарных обрядов, отличать их от ритуальных свадебных песен и песен хороводов и игр.

Вместе с тем изображение времени в анализируемых песнях отличает их от ритуальных песен первой разновидности. Здесь рассказ, в связи с тем что речь идет об уже совершенных действиях, ведется с точки зрения настоящего времени о прошлом, а не о будущем. Это, в чем можно было убедиться, также обусловлено обрядовым назначением песен.

Ритуальные песни второй разновидности имеют и другие особенности. По своему композиционному строению они представляют собой хоровые монологи, а не монологи-обращения, как песни первой разновидности. И это понятно. В песнях второй разновидности сообщалось, как правило без обращения к кому-либо конкретно, о том, что обряд, действие совершились; песни же первой разновидности обязательно были обращены к участникам обряда или игры, так как их адресаты затем должны были что-либо выполнить в соответствии с заданием песни. Это является также причиной того, почему в песнях второй разновидности, как правило, нет обращений, нет императивных интонаций, глаголов, стоящих в повелительном наклонении, и местоимений второго лица.

В этом, собственно, и заключаются все различия между ритуальными песнями первой и второй разновидностей. В песнях второй разновидности, так же широко как и в песнях первой разновидности, в качестве композиционных приемов используются синтаксический параллелизм и рифма. Стиль этих песен — автологический. В них редко используются эпитеты, сравнения, иносказания. Очевидно, только влиянием других жанров (в частности, лирических песен) можно объяснить появление среди ритуальных песен такого текста, в котором есть и иносказание, и эпитеты, и диалог:

Лелимье, да березник! —	Невесело расцветаешь?
Зелен, частый, кудрявый,	Старые старухи
Частый, кучерявый!	Венки завивали,
Что же ты, березничек,	Верхушки ломали,
Да невесело стоишь,	Поднизки пущали! [241, 360]

Таким образом, между песнями первой и второй разновидностей имеется много общего в обрядовом назначении, в предмете изображения, поэтическом содержании, композиции и стиле. Это — один тип песен. Вместе с тем, как отмечалось, между ними существуют определенные различия, что позволяет рассматривать их как две разновидности одного и того же жанра.

Песни первой разновидности можно назвать «церемониальными» [129, 115], песни второй — песнями-закрепками [117, 134], песнями-оповещениями [3, 82—87].

Итак, ритуальные песни как жанр имеют характерные признаки. Их функция в обряде, хороводе или игре состоит в том, чтобы способствовать созданию ритуала, закреплению в сознании участников и окружающих факта его совершения. Поэтому предмет их изображения — организация обряда, хоровода, игры, фиксирование их окончания. В ритуальных песнях фактически нет изображения человека. Участники обряда, хоровода или игры лишь называются в песнях, но не определяются. Для них формулировались задания, которые они выполняли, что и закреплялось в песнях.

Как и другие народные песни (обрядовые и необрядовые), ритуальные песни — песни хоровые. Но речь в данном случае идет не просто о хоровом исполнении песен, а о том, что хор — участник ритуала. Он — организатор, распорядитель, советчик, бесстрастный наблюдатель того, как совершался ритуал.

Являясь связующим звеном между ритуалом и его участниками, хор вносил определенный драматургический элемент в обряд, хоровод или игру, что придавало ритуальным песням обрядовую специфику, сказывалось на их композиции и стиле.

Пространство и время в ритуальных песнях обусловлены пространством и временем совершения и организации обрядов, хороводов и игр.

В основе композиции ритуальных песен лежит хоровой монолог (монолог-обращение), стиль песен — автологический.

Ритуальные песни существовали в двух разновидностях, различавшихся между собой изображением обряда, хоровода или игры. Церемониальные песни подготавливали совершение ритуальных действий, регламентировали в зависимости от этого поведение участников ритуала, вели рассказ о будущем. Песни-оповещения (песни-закрепки), наоборот, фиксировали в сознании участников обряда факт совершения обрядовых действий, рассказывали о только что прошедшем или происходящем обрядовом событии.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Заклинательные песни

От ритуальных песен необходимо отличать заклинательные. Имея сходные черты с ритуальными, они, однако, обладают особенностями, не позволяющими отождествлять их. К сожалению, в единственном обстоятельном исследовании, содержащем анализ заклинательных песен, принадлежащем Н. П. Колпаковой, в качестве заклинательных проанализированы и ритуальные песни [28, 30—54]. Как увидим далее, основания для такого смешения имеются, однако определение конкретных признаков обоих жанров дает четкие критерии для их разграничения.

Прежде всего необходимо отметить существенное различие между этими жанрами в их обрядовом назначении. Ритуальные песни, как можно было убедиться, способствовали формированию ритуала, закреплению факта его совершения в сознании людей; функция же заклинательных песен иная. Человек, познавая окружающий его мир,

на определенной стадии своего развития осознавал свою зависимость от природы и, будучи бессильным в противостоянии ей, одухотворил ее. Он видел, что тепло, способствующее росту и созреванию урожая, приносит солнце, от солнца же зависит смена времен года. Им была установлена также зависимость хорошего урожая от времени выпадения и количества осадков и т. д. Вместе с тем, как писал В. И. Чичеров, наблюдения народа «над состоянием погоды, над тем, как умирает и возрождается жизнь земли, не ограничивается простой констатацией факта. Человек стремился повлиять на окружающий его мир; при этом фантастические представления о природе, религиозные верования своеобразно сплетались с данными трудового опыта. Продуцирующие и предохранительные магические действия совершались с целью вызвать желаемый результат. В трудовую деятельность людей включается обряд, получающий развернутые формы и приуроченный ко дням церковно-христианского календаря» [62, 19].

Одним из важнейших средств, которым древний человек пытался повлиять на природу, на враждебные ему силы, и была поэзия заклинаний, в частности — заклинательные песни.

Н. П. Колпакова пишет: целенаправленность песен-заклинаний — в стремлении «воздействовать на то или иное явление природы, от которого ожидалась помощь в трудах земледельца, на тот или иной заповедный предмет, которому приписывалось магическое значение, на неведомую силу — судьбу, распоряжавшуюся счастьем человека в его личной жизни» [28, 33]. Именно целенаправленность заклинательных песен объясняет их древнее происхождение и отличие от других жанров обрядовой поэзии. Мировосприятие земледельца обусловило его стремление заклясть сверхъестественные силы, умолить их сделать добро. Так вера древнего человека в магические силы природы легла в основу заклинательных песен, а их доминирующей функцией стала заклинательная функция.

Заклинательные песни исполнялись в календарных и свадебных обрядах. В хороводах они почти не пелись, хотя, как увидим далее, некоторые хороводные песни (игровые) обнаруживают родственные черты с заклинательной поэзией.

Заклинательные календарные песни в плане их приурочения к народному календарю представляют собой

несколько групп. Песни одной группы связаны с обрядами празднования Нового года, песни другой — со встречей весны, песни третьей — с обрядами, способствовавшими созреванию урожая, песни четвертой — с обрядами, сопровождавшими его уборку. В отдельную группу можно выделить песни, заклинившие солнце, дождь и радугу. В календарном приурочении здесь не было определенности. Практически отсутствовали заклинательные песни, исполнявшиеся на масленицу. Известно всего несколько заклинательных песен, приуроченных исполнителями к празднику Ивана Купалы.

Заклинательные свадебные песни в основном исполнялись при подготовлении каравая и, в различных местностях в зависимости от традиции, в наиболее важные моменты свадьбы (на рукобитье, в день свадьбы перед венцом, во время приезда свадебного поезда в дом жениха).

Песни отчетливо показывают, что крестьянин считал важным в своей жизни: в хозяйстве, в быту, в семье. Почти через все календарные песни проходит заклинание богатого урожая и здоровья домашним животным; для себя человек просил у природы здоровья, счастья, богатства. Чтобы брак был счастливым, певцы заклинали сверхъестественные силы сделать свадьбу «крепкой», «долговечной» и конкретизировали свою просьбу, требуя четыре «грани жизни»: «первую грань — на любовь, на совет, другую грань — на долгий век, третью грань — на хлеб, на соль, четвертую — на детушек» [364, ч. 1. 37]. В свадебных песнях могли высказываться и иные требования; чаще всего речь шла о непосредственном совершении свадебных обрядов: например, свадьбы в целом — когда просили благословить «игру заигрывати, игру веселую, свадьбу хорошую» [334, 202], или отдельных ее обрядов — когда, например, просили магические силы помочь свахе:

Косу расплетать,
Натальину косу,
Михайловны русу! [335, № 568]

В заклинательных песнях можно выделить несколько разновидностей. Некоторые из этих разновидностей являются древними, другие — новыми.

Часть заклинательных песен представляет собой непосредственное обращение к природе или к сверхъестественным силам (песни-обращения). Так, в Рязан-

ской губернии на Новый год «иная веселая баба наварит овсяного киселя и, прежде чем примется завтракать, пропоет»:

...Мороз, мороз,
Не бей наш овес!

Лен да конопли
Как хочешь колоти! [54, 128]

Если долго не проглядывало сквозь тучи солнце, пели:

Вёдрушко, покажись,
Солнышко, погляди!
Солнышко, посмотри:

Твои дети плачут,
Есть хотят,
Пить просят! [94, 199]

Часто обращались к радуге, которая могла дать крестьянину, по его мнению, и дождь, и солнце. Когда нужен был дождь, пели:

Радуга-дуга,
Принеси нам дождя! [405, № 144]

Когда же дождь надоедал, мог нанести вред урожаю, просили:

Радуга-дуга,
Перебей дождя,
Подай солнышка! [219, 120]

При совершении свадебных обрядов чаще всего обращались к покровителям свадьбы святым Кузьме и Демьяну, слившимся в сознании крестьян в один образ Кузьмы-Демьяна:

Ты, святой Кузьма-Демьян,
Скуй нам свадебку
Крепкую, лепкую [364, ч. 2, 197]

Поэтический мир песен-заклинаний, как и ритуальных песен, несложен. М. Е. Шереметева так писала о заклинательных песнях: «Человеку, живущему в зависимости от природы, ведущему с ней постоянную борьбу, обычно некогда наслаждаться ее красотами. По этой причине и в песнях-заклинаниях весны мало отражается эстетика весенней природы. Но зато так правдиво вкраплены в эти строки черточки реального быта, так пронизаны эти песни чувством то опасения, то надежды, что примитивные тексты проходят перед нами, полные своеобразной и наивной прелести. Деревенская поэзия проста и безыскусственна, как сама природа» [406, 56].

Анализ заклинательных песен-обращений обнаруживает в них общую черту: они исполнялись от имени коллектива — заклинание должно было помочь не одному человеку, а всей семье, всей деревне. Отсюда почти в

каждой песне местоимения: «нам», «нас», «наш». Н. П. Колпакова отмечает: «Эта «артельность» отразилась и в текстах аграрных заклинаний. Ни одна песня этого жанра не обращается к природе от лица отдельного человека, отдельного хозяина» [28, 35].

Для всех заклинательных песен-обращений характерен простейший тип композиции — монолог. Монолог, естественно, начинается с обращения, а затем формулируется просьба-заклятье. Она может быть короткой, а может быть и развернутой, как, например, в следующей свадебной песне:

...Солучи два младеныша:	И люди судят —
Первого нарожденного,	И не рассудят,
А другого — сужденного!..	И солнце сушит —
И скуй нам свадьбу	И не рассушит,
Крепко-накрепко,	И дождем мочит —
Твердо-натвердо:	Не размочит [405, № 1827]

В некоторых свадебных песнях-заклинаниях есть экспозиция. В ней обычно рассказывается о том, как магические силы, идя «торными дорожками», приходят в дом, где совершается свадьба; затем следует обращение к этим силам с просьбой посетить свадьбу или благословить ее совершение [375, ч. 2, 477—478].

В качестве композиционных приемов в анализируемых песнях, кроме обращения, используются синтаксический параллелизм и, как следствие его, рифма.

Художественные средства заклинательных песен-обращений, как и поэтическое содержание, разнообразием не отличаются. Их употребление обусловлено магической сущностью песен.

Заклинательный характер песен объясняет использование в них императивных форм. И здесь, пожалуй, важно не столько то, что в песнях-заклинаниях часто употребляются глаголы во втором лице единственного числа (это может быть также следствием обращений), сколько то, что, как никакой другой жанр, заклинательные песни построены на восклицательных интонациях. Исполнители этих песен просили, требовали, заклинали — и в этом главная причина наличия в них восклицательных интонаций.

Древняя вера человека в существование сверхъестественных сил порождала необходимость их изображения в песнях. И этому способствовало олицетворение: к сверхъестественной силе обращались как к живой, однако ни о ее внешности, ни о ее делах узнать из песен нель-

зя. Развернутых образов в общепринятом смысле в песнях-заклинаниях нет.

В некоторых песнях заметно влияние христианства: силы природы довольно часто заменялись божествами, святыми христианского толка, но и это никак не сказалось на образной системе: упоминались только их имена.

Сказанное не позволяет согласиться с мнением Н. П. Колпаковой, считающей, что в песнях-заклинаниях имеются образы Коляды, Масленицы и т. д. [28, 35—40]. В ее исследовании персонажи описаны, с одной стороны, гипотетически, с другой — не всегда на материале заклинательных песен (как уже говорилось, исследователем в качестве песен-заклинаний использованы ритуальные песни).

Отсутствие образов персонажей в заклинательных песнях можно объяснить как магическими представлениями исполнителей, для которых не важен был внешний облик сверхъестественных сил, так и исполнением песен в конкретной обрядовой ситуации, когда «образ» мифологического существа мог воплощаться в чучеле Коляды, Масленицы и т. д., в березке и пр. К тому же изображение сверхъестественных сил не было целью песен-заклинаний. На отсутствие в песнях-заклинаниях образов указывает В. К. Соколова: «Действительность в них (заклинаниях. — Ю. К.) берется лишь как объект воздействия. Чаще это один объект, но очень широкого, даже космического порядка: солнце, дождь, времена года и т. п. Детали, развернутые образы в подобных заклинаниях отсутствуют, излагается лишь основное пожелание или требование» [179, 59].

Другие художественные средства — эпитеты, сравнения, тавтология и синонимия — употребляются в заклинательных песнях довольно редко.

Эпитеты в песнях-заклинаниях, с одной стороны, общефольклорны (например, «яства сахарные», «красна девица» и др.), с другой — жанрово обусловлены. Целенаправленность заклинательных песен сказалась прежде всего на выборе эпитетов. Заклиная сверхъестественные силы, поющие просили их сделать так, чтобы, например, свадебная игра была «хорошей», свадьба «крепкой» и «веселой». Этим же можно объяснить использование в заклинательных песнях тавтологии, синонимии и сравнений. К магическим силам обращались с просьбой сковать свадьбу «крепко-накрепко», сковать ее «крепкой, твердой, долговечной, вековечной, с младости до старости, до ма-

лых детушек» [335, № 125] и т. д. Но все это не нарушает стиля заклинательных песен, его простоты. И когда в текст попадает «цитата» из произведения другого жанра, она сразу же диссонирует с общим тоном песни. В одной из заклинательных песен звучали, например, такие стихи:

Из-за гор, из-за крутых гор
Всходил ясьмен месяц;
Из-за лесу, лесу темного

Всходило красное солнышко:
Ясьмен месяц — Стефанушко,
Красное солнце — Дарьушка!
[364, ч. 2, 244—245]

Символика, частые эпитеты, повторы — все это не характерно для заклинательных песен; такие стихи, судя по поэтике, могли быть только «цитатой» из величальной песни.

Определенное жанровое своеобразие получили в заклинательных песнях уменьшительно-ласкательные суффиксы. Исполнители обращались к природе: «солнышко», «пчелынька», «дождик» и т. д., и это объяснялось обрядовой ситуацией.

Такова первая разновидность заклинательных песен — песен-обращений. Она по своим формальным признакам наиболее близка ритуальным песням. Однако относить их к одному и тому же жанру нельзя. У них разное обрядовое назначение и адресаты обращений, а в зависимости от этого — своеобразие художественных средств. В заклинательных песнях, по сравнению с ритуальными, употребляются эпитеты, тавтология, синонимия и даже сравнения. Их использование жанрово целесообразно. Как и ритуальные, заклинательные песни исполнялись хором, но характеристики хоров разные. Если ритуальные песни пелись хором-распорядителем, «режиссером» обряда, то заклинательные песни исполнялись хором-просителем. Сходство же между ритуальными и заклинательными песнями обусловлено внешним сходством обрядовой ситуации: необходимостью обращения в одном случае — к участникам обрядов, в другом — к сверхъестественным силам. Отсюда сходство в композиционном строении, наличие императивных форм, 1-го и 2-го лица глаголов, местоимений и пр.

Все сказанное позволяет не согласиться с мнением И. М. Колесницкой, считающей, что «более правильно говорить, принимая во внимание единство структуры, о типе простейших свадебных песен, построенных в форме императива и распадающихся на три вида: заклинательных, церемониальных наказов и советов» [129,

114]. Между ритуальными и заклинательными песнями, несомненно, есть сходство, но имеются весьма важные различия в обрядовом назначении, поэтическом содержании и художественной форме, не позволяющие отождествлять эти песенные жанры. Кроме того, проанализированными песнями не исчерпывается состав заклинательных песен. Эти песни, как указывалось, представляют собой лишь одну из разновидностей песен-заклинаний, другие же пока не привлекали внимания исследователей.

Вторая разновидность заклинательных песен близка первой. Ее своеобразие проявляется в следующем. У песен второй разновидности иной адресат: вместо сверхъестественных сил им стал человек. Этот человек — вполне реальное лицо, участник обряда. Ради его земного благополучия и исполнялись заклинательные песни. Например:

...А дай бог тому,	Из полузерна — пирог!
Кто в этом дому:	Надели бы вас господь
Ему рожь густа,	И житьем, и бытьем,
Рожь ужиниста,	И богатством!
Ему с колосу — осьмина,	И создай вам господи
Из зерна ему — коврига,	Еще лучше того! [405, № 1032]

Это песня-колядка; колядующие желали хозяину дома и его семье счастья.

Если сравнить анализируемый тип песен с песнями-обращениями, то можно отметить следующее: в заклинательных песнях-обращениях исполнители, спрашивая у сил природы блага для себя, непосредственно к ним и обращались; в песнях-заклинаниях второй разновидности исполнители желали урожай и богатство не себе, а тому человеку, к кому обращена песня, выступая при этом как бы полномочными представителями тех сил природы, которые должны дать урожай, богатство и здоровье людям. Таким образом, хор не всегда, заклиная кому-либо счастье, призывал на помощь сверхъестественные силы. Коллектив сам ощущал в себе способность заклинать, и в этом — другой важный признак, отличающий заклинания второй разновидности от заклинательных песен-обращений. В песнях первой разновидности хор выступал в роли просителя, он был зависим от сил природы; в песнях же второй разновидности коллектив сам —

«магическое» существо; в его власти награждать или наказывать простых смертных:

На Новый год —
Осиновый гроб,

Кол да могилу,
Ободраи кобылу! [249, 145]

Объяснить это явление в содержании заклинательных песен трудно. В качестве гипотезы можно, очевидно, высказать мнение о том, что хор в песнях-заклинаниях второй разновидности выступал как представитель сверхъественных сил, непонятных древнему человеку, а потому страшных и способных, по его мнению, наряду с добром принести и зло. В этом можно усмотреть аналогию с исполнителями заговоров — ведунами, колдунами, знахарями, получившими способность заклинать благодаря якобы своим контактам с «нечистью». Думается, что Коляда, Масленица, Кострома и другие антропоморфные и зооморфные олицетворения сил природы и являлись той «нечистью» для исполнителей песен-заклинаний, которая делала их в глазах крестьян лицами, обладающими способностью заклинать. Любопытные сведения в этом плане привел в своей работе о быте вологодских крестьян Н. А. Иваницкий. Он рассказал о том, как на святки по избам носили чучело-женщину, очевидно, изображавшую Коляду. «Чучело делается так, — писал собиратель. — Берут бревно вершков пять в диаметре и три аршина длиной и вырубают из него подобие человека... Лицо раскрашивается красками, причем ему придается по возможности страшное выражение... Внеся чучелу в избу, ее ставят в передний угол на пол. Девки до того боятся чучелы, что зачастую все убегают из избы» [259, 65]. Имеются свидетельства, когда Коляду изображала девушка. Ссылаясь на И. П. Сахарова, А. А. Потебня по этому поводу писал: «В старину в замосковских селениях возили в санях коляду — девицу, одетую, сверх платья, в белую рубашку. Колядовщики пели «Уродилась коляда накануне Рождества» или «Шла коляда из Новагорода». Возможно, что Рождество было временем рождения не только солнечного бога, но и солнца-богини» [44, 223]. Сознавая причастность к таким «покровителям», исполнители песен могли и вести себя соответствующим образом.

Вместе с тем по своему назначению в обрядах, содержанию и художественной форме песни-заклинания второй разновидности, кроме указанных выше особенностей, ничем более не отличаются от песен-заклинаний первой

разновидности. Их функция в обряде — заклинательная, изображения персонажей в них нет, пространственно-временная характеристика самая элементарная: песни рассказывают о том, что должно произойти в будущем. Это песни-монологи. В отличие от монологов-обращений первой разновидности, песни-заклинания второй разновидности представляют собой монологи-описания. Художественные средства в них разнообразнее, чем в ритуальных песнях, но в общем такие же, что и в первой разновидности песен-заклинаний. Пожалуй, можно отметить лишь довольно частое употребление гиперболы и появление глаголов, стоящих в сослагательном наклонении, что объясняется переменой адресата песен. Например, любому женатому участнику свадьбы могли пожелать, чтобы у него:

...рожь с овсом родилась, И что ярая пшеница, И что черная гречиха; Возы бы ему насыпать	И на торг бы ему отвозить, Дорогой ценой продавать, Ему денежки собирать, Ему денежки золотые! [355, № 501]
---	--

Песни-заклинания второй разновидности В. К. Соколова отнесла к типу песен-величаний и поздравлений-благопожеланий. «Встречаются колядки, — пишет исследователь, — по типу и характеру построения близкие к заклинаниям, в которых желаемое выражается непосредственно... Такие колядки ясно раскрывают их первоначальную функцию. По форме они, вероятно, более древние, но отличает их от заклинаний основной художественный прием — гипербола» [179, 61].

Думается, лишь на основании использования в песнях-заклинаниях второй разновидности гиперболы нельзя относить их к другому типу песен. Да и гипербola, как в этом можно убедиться на приведенных выше примерах, в значительной степени способствовала «реализации» их заклинательной функции.

Указанные две разновидности песен-заклинаний не исчерпывают всего их состава. К первым двум разновидностям заклинательных песен близки песни, представляющие собой их третью разновидность. В них желаемое изображалось как действительное. Например, во время вождения хороводов пели:

Ржица-матушка колосилася, Во ржи свинушка поросилася: Семьдесят поросят да две свиночки, Все свиночки да все пестренькие, Хвостики у них востренькие!	[405, № 1263]
---	---------------

Участникам хоровода то, о чем они пели, хотелось бы увидеть в будущем, в реальности, и это будущее с целью приближения к настоящему изображалось уже свершившимся. Однако, несмотря на отличие от песен первых двух разновидностей (см. также отсутствие адресата, а в зависимости от этого — обращения к нему и пр.), такие песни являются заклинательными. Прошедшее или настоящее время в них — следствие исполнения либо во время свершения каких-то обрядов, либо после этого. В некоторых же песнях прошедшее и будущее время причудливо сочетаются:

Где девки шли, Сарафанами трясли — Тут рожь густа,	Умолотиста, уколотиста: С одного колоска Умолотишь три мешка! [249, 151]
--	--

Эта песня исполнялась на троицу; в ней то, что происходило в настоящем, изображено как событие, имевшее место в прошлом, а то, что должно произойти в будущем («рожь густа, умолотиста» и т. д.), представлено в настоящем.

Система художественных средств и этой, третьей, разновидности не отличается сколько-нибудь существенно от указанных выше стилевых особенностей песен-заклинаний: то же ограниченное, нечастое, но жанрово обусловленное употребление эпитетов, гиперболы, синонимии и тавтологии.

К третьей разновидности заклинательных песен близки песни ч е т в е р т о й, построенные при помощи диалога. Это в основном песни-веснянки. В Курской губернии, как писала Р. С. Данковская, «в каждом селе как зажиточными, так и бедными крестьянами 9-го марта печется «кулик». Дети отправляются с этим печеньем на огороды, где стоят стога соломы, кладут на верхушки стогов своих куликов и, глядя на них, пляшут и припеваю (печальным напевом):

— Весна, весна, На чем пришла, На чем приехала?	— На сошечке, на бороночке! Кулики, жаворонки, Слетайтесь в одонки!
---	---

Пропев песню, дети схватывают каждый своего кулика и убегают без оглядки. Потом возвращаются снова, снова сажают на стога своих куликов и заклинают их» [234, 173].

Из описания ясно, что значение разговора с «пришедшей» весной такое же, что и в случае изображения ржи, в которой опоросилась сказочная «свинушка». Заклина-

тельная песня приближала время пахоты, сева, как в других веснянках — «овсяной колосочек», «пшеничный пирожок», «красное летичко» и пр. Песни заклинали также «девкам — сухоту», «молодцам — печаль». В одной из таких песен все эти мотивы соединены:

— Ой, весна красна... Что нам принесла? — Короб житушка, Два пшеничушки, Малым детушкам — По яичушку.	Красным девушкам — По перстенечку, Молодым молодушкам — По детенышку, Старым старушкам — По рублевику! [405, № 1178]
--	---

За исключением композиции (песни строятся как диалог), песни этой разновидности ни в поэтическом содержании, ни в художественной форме не отличаются от проанализированных выше разновидностей песен-заклинаний.

Диалогическую композицию имеет еще целый ряд песен, которые исследователи рассматривают в числе детских шуточных песен и не относят к обрядовым. Наиболее последовательно этой точки зрения придерживался В. И. Чичеров. Он писал: «В русском фольклоре существовал и другой тип новогодних поздравительных песен, представляющих собой новообразование, которое может быть определено как использование колядующими во время обряда поздравления с новым годом и рождеством необрядовых песен. Отголоском обряда колядования в таких песнях обычно являются только первые две или даже одна строка («Пришла колядка...») и заключительная просьба о подаянии. Основной текст безразличен к обрядности. По существу здесь имеет место механическое (а не органическое, как в овсениях) соединение необрядовой и обрядовой (точнее: колядки-просьбы) песни. Почти все известные по записям колядки этого рода имеют вопросно-ответную форму» [62, 138]. Ученый объяснял появление этих песен среди обрядовых тем, что они возникли в детской среде и исполнялись в основном детьми.

Действительно, многие песни никак не приурочены к каким-либо календарным обрядам и большинство из них записано от детей. Однако есть тексты, исполнявшиеся именно во время совершения календарных обрядов, и только благодаря этим песням проясняется глубинный смысл ставших шуточными (а часто и непонятными) песен-диалогов. Эти песни зафиксированы в качестве колядок. Они строятся при помощи большого количества во-

просов и ответов на них. Примером такой колядки служит песня «Луга за лугой»:

- | | |
|---|--|
| Луга за лугой,
Друга за другой,
Огни горят,
Вары кипят:
— На что вары кипят?
— Косы клепать.
— На что косу?
— Траву косить.
— На что траву? | — Коров кормить.
— На что кормить?
— Молоко доить.
— На что молоко?
— Свиней поить.
— На что поить?
— Горы рыть.
— На что горы рыть?
Хлеб сеять!.. [253, 16] |
|---|--|

Все вопросы в песне сформулированы целенаправленно: речь идет о будущем благополучии крестьянской семьи — о домашних животных, которые давали человеку молоко и мясо, о хлебе. Песня, как представляется, исполнялась во время распространенного новогоднего обычая — опахивания плугом¹. Колядующие «запрягались» в плуг и прокладывали по снегу борозды, что означало приближение времени пахоты, а значит, весны, полевых работ и сенокоса, приплода животных, богатого урожая хлеба.

Такую «практическую» направленность обнаруживают и другие песни. В песне, записанной в Саратовской губернии, цепь вопросов и ответов привела к пожеланию хозяину дома ездить на «сивенькой свинке», погонять ее «поросенком», а взнуздывать «жириною кишкою», т. е. колбасою [405, № 1038]. В другой песне колядующие желали хозяину кормить сеном корову для того, чтобы накопить масла, а масло необходимо для того, чтобы женить «сына Константина» [319, № 124 (1)].

Конечно, более позднее осмысление и бытование заклинаний-диалогов в детской среде не смогло не сказаться на их содержании. Стремление развлечь слушающих снижало их серьезное значение, шутка заменила хозяйствственные, житейские помыслы крестьянина. Так, в одной из песен рассказывается об ушедших на войну «мужьях», которые, оказывается, сидят «на печи в углу» [56, в. 2. 114]; в другой песне речь идет о необходимости истопить избушку:

- | | |
|---|--|
| — На что избушку топить?
— Колёдку печи. | — На что колёдку печи?
— Есть хотим! [249, 141] |
|---|--|

Песни-диалоги — древний тип заклинаний. Они могли

¹ Очевидно, в песне в первом стихе вместо «Луга за лугой» следует читать «Плуг за плугом» (и соответственно второй стих по смыслу: «Один за другим»).

появиться в ту пору, когда люди «оживили» природу, создали соответствующие магические обряды с целью воздействия на нее. «Среди свидетельств XII века о славянских языческих божествах и обрядах (Нестора, Гельмольда и др.), — пишет Н. И. Толстой, — интересно сообщение Саксона Грамматика (1185 г.) о том, что балтийские славяне в Арконе по окончании жатвы выпекали огромный пирог — каравай, за которым прятался жрец и спрашивал собравшийся народ, виден ли он за пирогом. Получив ответ, что его видят, жрец высказывал желание, чтобы следующий год был таким плодородным, что его не будет видно за пирогом. Этот обряд с аналогичным диалогом сохранился у украинцев и сербов и совершался во время рождественских или иных праздников хозяином и его домочадцами. Ритуал этот не изолирован: он входит в целый круг ритуалов, построенных на диалоге и направленных на плодородие или защиту от стихий, угрожающих плодородию, от хищных зверей и птиц» [184, 69].

У русских ритуальные диалоги зафиксированы в новогодних и некоторых других обрядах. В Рязанской губернии колядующие, подойдя к избе, спрашивали: «Где хозяин с хозяюшкой?» Из избы отвечали: «Уехали в поле пшеничку сеять!» Колядующие заклинали: «Дай им бог из полна зерна пирог!» [405, № 1040].

Вполне вероятно, что песни-диалоги развились в таких ритуалах и донесли до XX в. их первоначальную сущность.

На древность песен-диалогов указывал и А. А. Потебня: «У нас, быть может, — писал он, — след представления солнечного бога верхом на вепре сохранился в следующей авсеневой песне:

...мосты мостили.
— Кому мостами ездити?
— Царю-государю!..

Если же... вместо слов «царю-государю» говорят «молодцу-удальцу», тогда прибавляют:

- На чем ему ездити?
- На сивенькой свинке.
- Чем погоняти?
- Живым поросенком» [44, 29—30].

Нельзя не обратить внимание и на сходство анализируемых песен-диалогов с заговорами и заклинаниями. В тех текстах, которые донесли до нас первоначальную

сущность этих песен, довольно четко представлено перечисление самых важных явлений, которые исполнители песен хотели бы видеть воплощенными в действительности. Если в заговоре обращались к богу, чтобы он «отженил всяк недуг от раба своего (имя рек): от души и от тела, от главы, от верха, от темени, от влас, от чела, от брови, от веку, от ресниц, от очию» и т. д., то в песне-диалоге перечислялись важные компоненты крестьянской жизни «раба божьего»: трава зеленая, которую можно косить, коровы, от которых можно получить молоко, свиньи, хлеб и т. д. И все это заклиналось.

Итак, анализ показал, что все песни-заклинания выполняли в обрядах одну функцию, указывающую на их магический характер, — заклинательную. Целенаправленность заклинательных песен является основой формирования их поэтического содержания и художественной формы. В песнях-заклинаниях фактически отсутствуют образы персонажей, пространственно-временная характеристика объясняется необходимостью заклясть будущий урожай, здоровье человека и животных, семейное счастье. В зависимости от того, как изображается это будущее, кто адресат песни, каков хор, различаются четыре разновидности песен-заклинаний. Художественная форма заклинательных песен жанрово обусловлена. В основе их композиции лежат монолог и диалог. Обе композиционные формы, как и художественные средства, объясняются обрядовой сущностью.

Если сравнить песни-заклинания с ритуальными песнями, то различие между ними станет еще более очевидным. От ритуальных песен песни-заклинания отличаются не только своей целенаправленностью, но и особенностями поэтического содержания, композиции, системы художественных средств. Например, невозможно представить себе в качестве характерной черты ритуальных песен обращения к силам природы. Функции ритуальных песен не может соответствовать диалогическая композиция. В ритуальных песнях не используются гипербола, тавтология, синонимия и т. д.

Однако особенности песен первой разновидности (песни-обращения) дают некоторые основания для отождествления ритуальных песен с песнями-заклинаниями. Обращения, роль хора в исполнении песен, императивные интонации, а в зависимости от этого создание определен-

ных обрядово-драматургических ситуаций — все это как будто объединяет ритуальные и заклинательные песни. Но это чисто формальные совпадения, обусловленные использованием в разных жанрах одних и тех же художественных средств. В зависимости от поэтического содержания, обрядового назначения одни и те же художественные средства употреблялись в этих жанрах для воплощения различных целей. Поэтому нельзя согласиться ни с Н. П. Колпаковой, ни с И. М. Колесницкой, не разделяющими ритуальные песни и песни-заклинания на два самостоятельных жанра. В этой связи хотелось бы подчеркнуть, что состав заклинательных песен, как установлено, не ограничивается песнями-обращениями, а три другие разновидности заклинательных песен весьма трудно отождествить с ритуальными.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ Величальные песни

По обрядовой функции, поэтическому содержанию и художественным особенностям от ритуальных и заклинательных отличаются величальные песни. Их выделение из состава обрядовых песен в настоящее время не вызывает возражений у фольклористов, однако нельзя сказать, что многие проблемы их обрядовой и поэтической сущности решены однозначно. Это можно объяснить тем, что исследователи, занимавшиеся их изучением, как правило, работали с ограниченным материалом: либо только со свадебным, либо только с календарным (причем анализировался какой-нибудь один цикл — в основном новогодний), либо только с обрядовым фольклором какого-то региона. Даже Н. П. Колпакова, наиболее подробно рассмотревшая величальные песни, не использовала фольклор хороводов и игр.

Назначение величальных песен, как пишет Н. П. Колпакова, заключалось в том, чтобы прославить и возвеличить человека-труженика [28, 85]¹. Действительно, в

¹ Вместе с тем нельзя не обратить внимание на обрядовое значение песен-величаний в XIX—XX веках. Как писал Д. Успенский, «в величальных песнях, с целью вызвать взаимное расположение и уважение сходящихся родов жениха и невесты, воспеваются и «возвеличиваются» различные достоинства, принадлежащие будто бы участникам свадебного пиршества. Конечно, при этом главное внимание обращается на жениха и невесту» [190, 235].

XIX—XX вв. величальные песни уже не воспринимались певцами как магические. Во всяком случае, прямые свидетельства именно о таком восприятии исполнителями величальных песен отсутствуют. Но известно, что они часто пелись за вознаграждение. Это, по-видимому, было связано с верой крестьянина в то, что величальная песня могла сделать его жизнь богатой и счастливой. В то же время имеются тексты обрядовых песен, представляющие собой контаминации заклинательных и величальных песен, что свидетельствует об определенном тождестве этих двух жанров обрядового фольклора в сознании исполнителей. На Дону была, например, записана следующая величальная песня новобрачным:

Виноград в саду цветет,
А ягода, а ягода поспевает:
Виноград — друг Иващенка,
А ягода, а ягода — душа Настенька!
Им люди дивовалися:
Хороший, пригожий уродилися!
Дай вам бог и совет, и любовь,
И в совете, и в любви хорошо пожить!
Хорошо бы им пожити,
Хорошо им пожить, сына-дочерю родить!.. [284, т. 4, № 138]

В этой величальной песне последние четыре стиха — не что иное, как заклинательная песня.

Песни-величания по своей структуре близки к третьей разновидности заклинательных песен, в которых желаемое изображалось как существующее в действительности. Песни-величания, как и заклинательные песни, изображали участников обрядовых действий, их хозяйство и пр. в идеализированном плане, как бы имеющими место в реальной жизни. Это обстоятельство тоже является достаточно весомым доказательством былой магической сущности песен-величаний.

Целенаправленность величальных песен объясняет особенности их взаимосвязи с обрядами. Многие исследователи стремятся «привязать» величальные песни ко времени выполнения каких-либо определенных обрядов. Такое желание, думается, ошибочно, оно не основано на анализе жанровой сущности песен-величаний.

Прежде всего хотелось бы отметить, что величальные песни часто исполнялись при совершении как календарных, так и свадебных обрядов. Однако до сих пор величальные песни преимущественно изучаются как свадебные. Величальные песни исполнялись также во время

вождения хороводов, игр. Широко был распространен обычай «припевания»: «припевая» молодца к девице и наоборот, певцы часто величали их. Известны тексты величальных песен (правда, их немного), исполнявшиеся на крестинах и посвященные родителям новорожденного, куму и куме, и пр. Вот пример песни-величания отца и матери ребенка:

У ворот сосенушка зеленая,
Зеленая, зеленая,
У Андрюшки жена молодая!
Она с вечера пир пировала,
До полуночи горе горевала,
Ко белу свету сына породила,
Своему она Андрюшке догадала!
Восходил светел месяц со звездами,
Выходил Андреюшка с сыновьями,
Выходил Михайлович с соколами,
Выходила Таисьюшка с дочерьми,
Выходила Ильинишина с молодыми! [275, 91]

Все это говорит о том, что в жизни народа существовал целый ритуал, суть которого выражалась непосредственно в исполнении величальных песен. И понять взаимосвязь песен-величаний и обрядов можно только в том случае, если иметь в виду их исполнение во всех обрядах, хороводах и играх. Обратимся конкретно к свадебным песням.

На приуроченности исполнения величальных песен к какой-то определенной части свадебного обряда сказывалась и установившаяся местная традиция исполнения (например, на девичнике, а не в свадебный день в доме жениха или невесты), и то, что первая, трагическая, часть свадьбы (до венчания), когда невеста много причитала, дисгармонировала с оптимистическим содержанием величальных песен, и т. д. Однако строгой закрепленности величальных песен в обряде все-таки не было. Они могли исполняться, например, в начале свадьбы. «Большая часть записанных нами свадебных величаний, — пишет Л. В. Новоселова, — относится к начальным моментам свадьбы (сватовство, запой), исполнялись величальные песни и в день свадьбы (при встрече молодых от венца), на свадебном пиру» [148, 10]. Л. Н. Новоселова пишет о сравнительно позднем бытовании свадебного обряда, поэтому может создаться впечатление, что такая незакрепленность объясняется новейшими изменениями в бытовании свадебного фольклора. Но это не так. В. И. Жекулина и А. А. Банин, изучавшие свадебный

фольклор Новгородчины, записи которого проводились на протяжении XIX—XX вв., пришли, например, к такому выводу: «...свадебные песни исполняются в большинстве случаев до отправления молодых к венцу, в то время как свадебные величальные — во время княжего стола. Иногда величальная песня в адрес жениха звучит на девичнике (если существует обычай приезжать жениху на девичник)» [103, 11]. По-видимому, именно эта ясно выраженная незакрепленность величальных песен за каким-либо определенным местом в обряде (не говоря уже о невозможности конкретной прикрепленности величальных песен к обрядовым действиям) позволила В. П. Аникину прийти к следующему выводу: «Величальная песня сопутствовала свадьбе с самого начала, но ее присутствие в обряде до дня венчания не регламентировалось каким-либо житейским обычаем и тем более строгими условиями ритуала» [3, 114—115].

Такая незакрепленность исполнения величальных песен в свадебном обряде (до известных пределов, обусловленных определенными традициями) объясняется прежде всего объектом их изображения. Если, например, в ритуальной песне рассказывается о конкретном обрядовом действии приготовления свадебного поезда, то она могла исполняться, естественно, только в момент совершения самого обрядового действия. Величальные же песни, как правило, не изображали конкретных обрядовых действий, поэтому они могли исполняться и на рукобитье, и на девичнике, и после венчания, закрепляясь, иногда благодаря традиции, преимущественно за тем или иным местом свадьбы, но не соотносясь конкретно ни с одним обрядовым действием. Лишь в очень редких случаях величальная песня могла перекликаться с выполнением определенного обрядового действия и в зависимости от этого исполняться только во время совершения этого же обрядового действия. Так, например, величальная песня невесте:

— Ой, свашенька — пыпка,
Пыпкай поскорей,
Не мучь нашу девку:
Наша девка нежна,

В городе зродилася,
Калачами кормилася,
Медом поилася! [305, 75] —

могла петься только во время обряда расплетания свахой косы невесты.

Вместе с тем если рассматривать свадебные величальные песни в целом, то можно сказать, что часть из них вне свадебного обряда исполняться не могла. Это, на-

пример, все песни-величания «свадебжан»: князя и княгини, тысяцкого, дружки, свата и свахи и пр. Однако величальные песни парню и девушке, женатому мужчине и замужней женщине, мужу и жене и т. д. бытовали в других обрядах: в новогодних и масленичных, в троицких и жнивых, в хороводах и играх. Если же обратимся к календарным обрядам, то увидим аналогичную картину: одни величальные песни приурочены к какому-либо вполне определенному обрядовому циклу, а другие свободно исполнялись в разных обрядах. Например, песня

— Ты березка, ты кудрявая,
Ты кудрявая, моложавая!
Ты когда взошла,
Когда выросла?

— Я весной взошла,
Летом выросла,
Солнцем выэрела,
По зорям цвела! [392, 27]—

исполнялась только на троицу, когда ходили в лес величать березку. Песни же, посвященные девушке, молодцу, девушке и молодцу, женатой паре и т. д., могли исполняться и на Новый год, и на масленицу, и на троицу...

Относительная закрепленность величальных песен за какими-то обрядами и их свободное исполнение связано с конкретными приметами их поэтического содержания. Ясно, что величальные песни тысяцкому, кроме свадьбы, нигде больше не могли исполняться, точно так же, как и песни, восхваляющие Масленицу, не могли бытовать, например, в троицких обрядах. В некоторых величальных песнях их приуроченность к определенным обрядовым циклам обусловливали отдельные детали. Так, например, стих «Приходила коляда накануне Рождества» точно указывал время исполнения текста соответствующей величальной песни. С другой стороны, бытовали величальные песни без обрядоуказующих примет; в таком случае песни могли бытовать на свадьбе, в календарных обрядах, хороводах, играх, на вечорках и т. д.

Есть и другие причины, объясняющие, почему одни и те же песни могли исполняться в разных обрядах. На них мы остановимся далее — при анализе поэтического содержания величальных песен.

Объектом изображения величальных песен стал человек. В этом принципиальное отличие песен-величаний от ритуальных и заклинательных песен, в которых объектом изображения, как указывалось, были обряды и заклинание благополучия человека. Вместе с тем, в отличие от заклинательных песен, в песнях-величаниях име-

ются фантастические образы, являющиеся олицетворением сил природы, от которых зависела судьба крестьянина.

Песни, в которых величались фантастические существа, немногочисленны. По нашим данным, величили Овсень, Коляду, Масленицу, Семик, Семичиху и Кострому. Все образы, создававшиеся в результате величания, антропоморфны. Крестьяне с большим почтением и даже страхом относились к объекту величания, о чем свидетельствуют наблюдения собирателей. Например, во Владимирской губернии Кострому величали дети, а взрослые считали игру детей «греховной» и связывали с Костромой голод, болезни и другие бедствия [405, 370].

Очевидно, величали не абстрактно сложившиеся представления о силах природы, осуществляющие смену времен года, а вполне определенные «маски» — или ряженых, или куклы. В одной из величальных песен, записанных в Смоленской губернии, рассказывается, как возили Коляду по деревне, как ее одевали: в одном доме дали ей «рубашечку», в другом — «сарафанчик», в третьем — «поясок» и т. д. [364, ч. 4, 15]. Так одевали, по всей вероятности, куклу. Во Владимирской губернии в семик девушки после возвращения из леса, в котором они водили хороводы вокруг «заломленной» березки, наряжали двух своих подруг Семиком и Семичихой и ходили под окнами домов выпрашивать муку, крупу, масло, сметану, яйца, сахар и пр. При этом пели величальную песню:

Семик честной,
Семик ладужный
Послал за винцом;

На нем семь одежд:
Все шелковые,
Полушелковые!..

При этом нельзя не отметить, что ряженые отнюдь не носили шелковых одежд. Семик, как пишет собиратель, был одет «в худую мужскую одежду, с горбом на спине», в руках он держал помело. Семичиху наряжали в женское платье, в руки ей давали старое ведро и палку [249, 152]. Не является ли это проявлением той амбициозности, о которой писал В. Я. Пропп? Во время величания из-за одетых таким образом ряженых, естественно, возникал смех, но смех ритуальный, магический. Этот смех «создавал жизнь, он сопутствовал ее рождению» [163, 188]. В этом плане более других интересны песни о Костроме, чучело которой при пении величальных песен топили в реке или разрывали на части. Причем все это сопровождалось ее оплакиванием.

«Магическое значение, — писал В. Я. Пропп, — имело

не всякое праздничное веселье, не всякий смех, а смех при растерзании или вообще умертвлении куклы. Смех влиял на природу не непосредственно, а через воскресение умерщвленных антропоморфных олицетворений праздника, которые воскресали в травах и злаках, которые своей смертью и своим воскресением будто бы создавали урожай» [47, 104]. Не являлись ли величальные песни одним из тех средств, которые возбуждали ритуальный смех? Ведь такой же смех возникал не только при пении величальных песен Семику или Костроме. Масленица, которую в песнях изображали красавицей и модницей, в реальном своем обличье (т. е. в виде куклы) также была далеко не такой, а «широкорожей», «кривошеей», «кургозой» и т. д.

В свете сказанного понятным становится и то большое внимание, которое в величальных песнях уделялось внешности изображаемых персонажей. Масленица, например, предстает перед нами как тоненькая, высокая, румяная девушка с длинной косой, на ней «новомодненький» платок, красивая шуба, на ногах — лапти «частые, головастые», на руках — колечушки [253, 18—19].

Выше был приведен пример величальной песни березке, также выступающей как живое существо. Вместе с тем нельзя не отметить тексты песен-величаний (правда, чрезвычайно редких), посвященных другим объектам величания и не изображающих антропоморфными существами. Величали, например, радугу:

Дуга — радуга, дуга:
Крашоны ворота —
Всему небу красота [333, 32]

Величальные песни, исполнявшиеся в честь людей, составляют основную группу. Классифицируя эти песни, можно указать, с одной стороны, па то, что часть из них была посвящена и исполнялась одному человеку, часть — двум лицам, а часть — коллективу. С другой стороны, принимая во внимание адресаты песен-величаний, их также подразделяют на две группы: на свадебные величания (т. е. певшиеся свадебным «чинам») и несвадебные (т. е. певшиеся как прочим участникам свадьбы: холостому парню, женатому мужчине и т. д., так и этим же лицам вне свадебного обряда).

Конечно, между свадебными и несвадебными песнями-величаниями, несмотря на определенность их адресатов, не всегда можно провести четкую границу. Например, некоторые величальные песни, певшиеся в честь

холостого парня, исполнялись и жениху; некоторые величальные песни, певшиеся женатому мужчине, исполнялись тысячекому; то же можно сказать о величальных песнях невесте и девушке, замужней женщине и сватье, поезжанину и холостому парню и т. д. Например, в Симбирской губернии как величальная исполнялась песня о молодце, который «со тысячи на тысячу ступает, пятыми он ворота запирает, миллионом по улице бросает, из неволи сиротинок выкупает» и просит их, чтобы они помолились за него [294, 159]. Аналогичный текст исполнился как величальная песня холостому парню [245, 124], но эта же песня в других деревнях могла петься и женатому мужчине, и тысячекому.

Чем объяснить это явление? Думается, его разгадка заключается в общности содержания величальных песен. Например, между величальными песнями холостому парню, девушке, жениху и невесте есть много общего, потому что все величаемые были приблизительно одного возраста и идеальное их изображение было почти стереотипным. Во всех без исключения величальных песнях жениху и невесте, холостому парню и девушке встречаются одни и те же мотивы.

У холостого парня, например, как и у жениха, прекрасные волосы: они кудрявые, длинные, «по плечам висят» и «как жар горят». Волосы уподобляются лучам солнца; в одних песнях сам молодец, сидя перед зеркалом и любуясь собой, расчесывает их, но это могут делать и другие: мать, сестра, реже — красная девица. Волосы вызывают восхищение всех окружающих. Ими любуются, например, купцы, специально съезжающиеся для этого из других городов:

С городов купцы съезжалися,
На его кудри дивовалися... [297, 149]

У обладателя великолепных волос должно быть прекрасным и лицо. Певцы задаются, например, вопросом: кто из сидящих на свадебном пиру лучший, кто всех «красовитеи»?

Николай из нас лучше, Лукич красовитеи:
Личико белого снегу, щечки-то алые —
Алей маку алого, алей огородного! [405, № 1626]

Часто песни воспеваю глаза и брови доброго молодца. Эти описания также однотипны во всех песнях. У парня (или у жениха):

...брюви черные,
Как у черного соболя,

У него очи ясные,
Как у ясного сокола [359, 7]

Но песни отмечают не только красоту лица: они фиксируют внимание слушателя и на походке (походка у молодца обыкновенно «павлинная») и, что особенно интересно, подробно описывают его одежду. Молодец умеет одеваться: у него самые дорогие и самые модные вещи («заморские»), он умеет их носить «с шиком». На молодце, например, такая шапочка, которой дивуются съезжающиеся специально полюбоваться ею бояре: стоит она семьсот золотников!

Молодец может быть обладателем и самой красивой шубы, похожей, например, на звездное небо, — она вся расшита золотом, а по плечам вышиты райские птицы:

Ой, они поют, воспевают,
Эй, Федю утешают! [325, 131]

Перед нами красивый, модно и богато одетый добрый молодец. Внешность его — и волосы, и лицо, и одежда — все подчеркивает исключительность молодого человека. Его внешний вид гармонирует с его человеческими качествами. Он умен, щедр и речист. Будучи богатым, умеет «по городу ходить, полтиною по городу швырять, пятаками дорогу устилать, по червончику в окошечко бросать». Он любит ходить по пирам, по сговорам, по девичникам, чтобы послушать хорошие песни. Его обожают все: и мать, и сестры, и, самое главное, красные девицы, заботящиеся о нем. Они могут завести его во высок трем, пивцом-винцом угостить и на «постелю» спать положить, приговаривая:

— Ты спи, душа, проспися,
Ума-разума наберися. [232, 107]

Молодец — сын уважаемых родителей: его с самого рождения всячески опекают; ему пророчат славное будущее и прежде всего — предрекают карьеру на общественном поприще:

Всеволоду Петровичу быть воеводой,
Что носить ему шубу соболью! [335 № 766]

Молодца ожидает счастливая семейная жизнь; о нем вздыхает красна девица: если бы его кудри попали ей в белые рученьки, она чесала бы эти кудри черепаховым

частым гребешком, унизала бы их скатным мелким жемчугом.

Величальные песни жениху отличаются от величальных песен холостому парню лишь некоторыми деталями. Если, например, о холостом парне заботятся и мать, и сестра, и красные девицы, то в величальных песнях о князе-женихе на первом плане влюбленная девушка — его суженая-ряженая:

В него девица влюбилася:
Во его ли щечки алые... [245, 121]

Если красная девица в величальных песнях холостому парню лишь мечтала о том, чтобы расчесать кудри молодцу, то в величальных песнях жениху она уже осмеливается целовать его кудри:

Пришатнулася, привернулася
Степанида душа Охромеевна,
Целовала кудри, миловала русы:
— Свет ты мой Петро князь Васильевич! [335, № 171]

Так в величальных песнях жениху появляются тема любви, образ невесты, а сами величальные песни начинают изображать свадебные отношения. И если в одной из песен, исполнявшихся холостому парню, добрый молодец приезжает в дом, где его встречают девушки и приглашают за дубовый стол, то в аналогичной песне, исполнившейся жениху, молодец приезжает к теще во двор, а она «коврами двор стелит, медами угощает»! [293, 31].

Рядом с невестой и тещей в этом цикле величальных песен изображается также тестя, который, как и теща, с уважением относится к зятю.

Образ девушки и невесты в величальных песнях, им посвященных, обнаруживают как большое сходство, так и некоторое различие между собой.

Образ девушки создается в величальных песнях в той же традиции, что и образы молодца и князя-жениха. Величаемая девушка — дочь хороших родителей. На вопрос, в кого же такая умная уродилась, она отвечает: «У батюшки росла, у сударыни матушки нежилася» [319, № 121 (1)]. Мать, когда растила, «оберегала и лелеяла» ее: «не давала ветру дунути, не давала дождю капнути»; в зеленом саду под яблонькой она умывала ее калиною, утирала малиною и заговаривала:

Ну, будь же, мое дитятко, бела,
Без белен лицо белешенько,
Без румян щечки краснешеньки! [297, 148]

У родителей радуется сердце, когда они глядят на нее. Но не только родители в восторге от своей дочери: олень, который стоит под ракитовым кустом, выбирая самую лучшую из девушек, конечно же, выбирает величаемую. Он говорит: «Мне Наталья люба, мне Андреевна хороша!» [335, № 795].

У «души красной девицы» красивая походка, она умеет хорошо говорить и модно одеваться, у нее «лицо белое — белее снегу, белее белого; у нее щечки алые — алее маку, алее алого; у нее очи — очи ясные, ясного сокола, брови черные — черного соболя; волосы красиво зачесаны матушкой, а русую косу заплела родная сестричка и приговаривала:

Ты расти, моя сестрица,
Добрым людям на похвальбу,
Лихим людям на завидость... [334, 481]

Так в величальных песнях создавался идеализированный портрет девушки. Как в песнях о добром молодце и князе-женихе, в песнях о девушке подчеркивается внешность величаемой, то, как она говорит, ходит, одевается, какие у нее взаимоотношения с родителями, и пр. Есть даже текстуальные совпадения в изображении молодца и девушки — например, в описании лица: у обоих — лицо белое, щеки алые, глаза ясные, брови черные, волосы русые. Но есть в изображении молодых людей и такие важные детали, которые делают эти образы, по существу, различными. Достаточно вспомнить, например, что крестьянская девушка, как, по-видимому, и полагалось ей, белила свое «белое лицо», красила свои «калые щечки»; будущее девушки представлялось в песнях лишь в сфере семьи — в отличие от будущего молодца, которому песни обещали карьеру на государственной службе.

Образ невесты в величальных песнях, как уже говорилось, во многом повторяет образ девушки: в песнях уделяется внимание ее внешности, походке, умению говорить, одеваться, повествуется о ее богатстве. Но перед нами все-таки образ девушки-невесты. Она величается как княгиня; свадебный обряд вторгается в содержание песен: невеста обычно «посажена» — сидит на своем положенном по обряду месте, и там, где она находится, «не надо свечи», потому что светит ее золотая казна. Девушка-княгиня одета в свадебный наряд, и в нем она прекрасна:

Хороша новая изба под иакрышечкой,
Хороша Ульянушка под повязочкой! [232, 138]

Вызывает восхищение у окружающих и высокая нравственность невесты: «Ты сносила красу в правом рукаве!»

От величальных песен, воспевавших молодых, отличаются песни, величавшие старшее поколение: женатого мужчину, замужнюю женщину, тысяцкого, божатушку, свата, сваху, дружку и т. д.

Образ женатого мужчины существенно отличается от образов холостого парня и жениха-князя. В образах холостого парня и жениха-князя на первый план обычно выдвигаются их красивая внешность, одежда и пр. В образе женатого мужчины скромными, но точными деталями запечатлевается другой облик. Например, отмечается борода женатого мужчины: «Ты широкая бородушка, Пантелей свет Савельевич!» [390, № 7, 64].

«Широкая бородушка» в величальных песнях — символ сытой и степенной жизни женатого мужчины, она — олицетворение его довольства жизнью и достатка.

То же можно сказать и об одежде женатого мужчины. Если в одежде холостого парня и жениха подчеркивалась ее необычайная красота, то в оценке одежды женатого мужчины прежде всего важна ее высокая стоимость, символизирующая богатство владельца. Обычно шуба на нем очень дорогая: одна пола стоит тысячу рублей, другая — сто, а поясу к шубе и цены нет! Богатство женатого мужчины подчеркивается не только его одеждой, но и наличием денег, его налаженным хозяйством:

Да денег у него три закрома:
Первый закром — сторублевочки,
Второй закром — полтиннички,
Третий закром — гриненнички, рублевочки! [232, 105]

В другой песне щедрый «купец-соторговщик», который «отворяет ворота рублем», а «полтину затворить дает», просит нищих помолиться и за его хозяйство:

За корову пузатую,	За овечку лохматую
За козлицу рогатую,	И за курочку хохлатую —
За свинью горбатую,	Это мой благодатный дом [223, 145]

Богатство женатого мужчины не случайное. Он умница:

Умная головушка Иван сударь Федорович —
Умней его во роду нету!..

И ведет себя Иван Федорович достойно:

**Бражки не пьет, винца в рот не берет,
Речь у него соколиная, следы его лебединые! [405, № 1834]**

Женатый мужчина достиг высокого общественного положения: он полковник, воевода; за безупречную службу он имеет награды от самого царя; все оказывают ему почет и уважение:

Вот тебе место большое,	За твою услугу,
Вот тебе чара первая —	За твою великую!

[293, 65]

В календарных величаниях женатый мужчина изображается иногда как судья, который ездит в город «суды судить», а из города шлет жене кунью шубу, сыновьям — по добруму коню, а дочерям — по черному соболю [56, в. 2, 106—107]. Этот мотив используется и в величаниях холостому парню, только в этом случае судья посыпает подарки отцу («добра коня»), матери («шубу на золоте»), братьям («лук» и «калены стрелы») и сестрам («золотые венцы») [319, №123].

Близок образу женатого мужчины образ **тысяцкого**. В песнях, ему посвященных, он изображается и по внешности, и по одежде, и по общественному и семейному положению так же, как женатый мужчина. Специфику этому образу придает его «свадебность» — в отличие от образа женатого мужчины, в котором нет ничего, что связывало бы его со свадьбой. Тысяцкий — богатый, щедрый человек, достигший почета и уважения благодаря своему уму, честной службе; он — воевода, но воевода — свадебный:

Он и раньше воевал городами,	Он крестника-то женит головою,
А сейчас он воюет головами:	Он невесту берет с красотою!

[307, 100—101]

Особенностью этого образа можно считать и то, что, в сравнении с женатым мужчиной, тысяцкий во много раз лучше: у него и борода шире, и волосы кудрявее, и шуба богаче, и жена красивее.

Такой интерес к образу тысяцкого, если обратить внимание на его роль в свадебном обряде, несколько удивляет. Тысяцкий действительно был наиболее уважаемым лицом на свадьбе, им обычно бывал крестный отец жениха или дядя, но какого-либо деятельного участия в свадьбе, судя по записям XIX—XX вв., тысяцкий не принимал. И в этом есть определенное противоречие: ведь по содержанию самих песен именно тысяцкий — инициатор свадьбы и самый активный ее участник.

Рядом с князем-женихом и тысяцким изображены в величальных песнях и другие члены свадебного поезда — дружка, поддружья, большие бояре и рядовые поезжане. Правда, из них наиболее разработан лишь один образ — образ дружки, но все они продолжают придерживаться уже сложившихся традиций изображения холостого парня и женатого мужчины, используя целые мотивы и отдельные детали их характеристики. Например, у свата, как и у женатого мужчины, кудрявая голова, шелковая борода, он любит ходить по пирам, по свадьбам, он — богат:

...со тысячи на тысячу ступал,
Из кармана миллион вынимал,

А бумажки все новенькие —
Двадцатипятирублевенькие!
[227, 126]

Перед нами изображение женатого мужчины, на время свадьбы ставшего сватом. Может быть, эта соотнесенность образа свата с образом женатого мужчины и объясняет его столь незаметную индивидуальную окраску: ничего собственно свадебного, кроме чина, в нем нет.

Образ дружки, так же как и образы жениха и тысяцкого, является одним из центральных в величальных песнях. Песни-величания дружке дают представление о человеке, идеально исполняющем свои свадебные обязанности и идеально (в соответствии со своим положением) себя ведущем. Песни рассказывают о дружке прежде всего как о самом «пригожем» человеке: «Лучше всех у нас друженька, умная головушка!» [93, 183].

Сразу же обращает на себя внимание необычная внешность дружки: он не похож на холостого парня, у которого нет бороды, но не похож и на женатого мужчину, и на тысяцкого, и на свата, у которых, например, широкие бородушки — признак зажиточности и одновременно возраста. Волосы у дружки шелковые, т. е. опять не такие, как, например, у неженатого парня, и матери, сестры, девушки не расчесывают ему их. Величальная песня дружке лишь отмечает, что его «русы кудри расчесаны, серебром перевиваны!» [235, 120].

В то же время в облике дружки привлекают внимание такие детали, как «усы» и «сахарные уста» — черты, отсутствующие в изображении других мужчин, принимавших участие в свадьбе. Мы знаем, что дружка был одним из самых «говорливых» участников свадьбы: преимущественно им, например, исполнялись свадебные приговоры. Отсюда, вероятно, и такое внимание к его

«сахарным» устам. «Усы» же, как деталь портрета, свидетельствуют как будто о его относительной молодости по сравнению с «пожилым» тысяцким и сватом. На это же настойчиво указывают песни, не изображающие дружку как семьянина — у тысяцкого, например, по три сына и дочери и всех их он выгодно женит, выдает замуж; у него важная жена и пр., у дружки же детей нет, а жена — молодая. «Усы» говорят и о городской внешности дружки, великолепно сочетаясь с его явно не деревенским нарядом: ни на ком из других персонажей величальных песен не надет «голубой, парчевой» кафтан, ни у кого нет «черных бархатных» штанов, никто не носит «белые шелковые чулки» и башмаки, на которых «пряжки с искорками», ни у кого нет такой детали туалета, как алеинский платочек вокруг «шейки». Ну и, конечно же, никто из других свадебных чинов, кроме дружки, не решился бы взять в руки трость, надеть «галстух».

Итак, образ дружки хотя и создается по старой схеме (изображается его внешность — волосы, лицо, борода, одежда, походка и пр.), но наполняется совершенно новым содержанием. Поэтому возникает вопрос: не является ли такой образ дружки в величальных песнях поздним образованием? Правда, в некоторых песнях образ дружки рисуется отчасти и традиционными средствами, как, например, в следующей:

Как на дружечке шубочка —
Хорошо шуба опушена!

Одна пола во сто рублей,
А другая — в тысячу! [359, 235]

Отмеченная противоречивость во внешности не скрывается на изображении его деловых качеств. В песнях всегда подчеркивается обходительность дружки, его умение держаться, со всеми вести разговоры. И все это не случайно. Он:

С измалешенька выучился,
С изребачья повышколился
По чужим пирам ездити!.. [320, № 2]

Другие образы величальных песен создавались, как и образы холостого парня, девушки, женатого мужчины, князя-жениха, невесты, тысяцкого, свата, в традиционном плане.

З а м у ж н я я ж е н щ и н а , согласно величальным песням, любит ходить по пирам и слушать песни; но она «пива не пьет, вина в рот не берет», а кушает лишь один сладкий мед, да и то только тот, который «из холода

принесен», и кушает помаленечку. Ее видят всегда нарядной: на ней сережки-яхонты, а ее шею «огрузили» золотые мониста. Она:

...по двору идет — ровно пава плывет,
Она в избушку идет — ровно буря валит,
Впереди-то сидит — ровно свеча горит,
В пологу она лежит — ровно зайка дышит [319, № 121 (3)]

Замужняя женщина счастлива в семейной жизни — точно так же, как и ее муж:

Жили они добро, любовалися,
Им людн дивовалися. [331, № 200]

У ее мужа — «дорогой» обычай: где он ни ходит, ни гуляет, всегда домой спать приходит, а она его за воротами встречает:

То-то мой король,
То-то молодой,
То-то радость моя! [325, № 131]

И живут они богато...

Замужняя женщина — счастливая мать: у нее, например, такой сын, за которого ее полюбил сам царь, а царица много жаловала — тремя городами с пригородами; в семье у нее — «промежду всех вьется совет да любовь» и «во совете, во любви они будут век коротать, жить — не стариться».

Сваха — такая же счастливая замужняя женщина, выполняющая к тому же почетные свадебные обязанности. Вот она, например, собирает в саду «виноград и сладкое вишенье», кладет все это на серебряную тарелочку и подает «князю» на стол:

Вы поешьте, поешьте, гости да и гости,
Да от сваты, от сваты гостинцы да гостиницы! [323, 213]

Сваха — человек энергичный и предприимчивый. Она может ехать полем и хвалиться тем, что несмотря ни на какие препятствия она «доступит» до невесты и отдаст ее замуж за своего крестника: «Как хвалилась, так и сделала!» Именно в характере свахи поступать так, как поступают мужчины:

Сватья-турица богата, богата! —
Да она с гривны на гривну ступала, ступала,
Да рублем ворота открывала, открывала!.. [327, 328]

Примечательно здесь и сравнение сваты с турицей: в величальных песнях оно не употребляется при изображении других женских персонажей.

Оригинальны в ряду образов величальных песен образы вдовы и вдовца. В песнях сосредоточено внимание на трагической стороне жизни. Величальные песни изображают вдову и вдовца не идеализируя их, показывая, как терпеливо переживают они свое горе:

Уж как полон двор, двор коней стоит,
Уж как полон стол, стол гостей сидит,
А у Дарьушки друга нету-тка,
Друга нету-тка — нет любимого! [363, 49].

Излюбленная ситуация величальных песен вдове и вдовцу — это пир, и чаще всего свадебный. Песни нашли удивительно верный прием, помогающий раскрыть поэтическую суть образов, их трагичность, — прием контраста. Для других участников свадьбы пир — радость, праздник, отмечающий рождение новой семьи, и на фоне этого всеобщего ликования — горе вдовы, у которой без мужа и «нива без огороды», и «высок терем без крыши», и «новые сени без потолка».

У вдовы пять несчастий: первое несчастье — нет ни дров, ни лучины, второе несчастье — нет ни хлеба, ни мякины, третье несчастье — надо сына женить, а на свадьбу нет денег, четвертое несчастье — надо замуж дочь отдавать! Но самое тяжелое несчастье вдовы — пятое; если бы его не было, все в жизни женщины было бы благополучно: нет хозяина в доме...

Смерть мужа оказывается и на общественном положении вдовы: люди к ней относятся не так, как раньше:

Как бывало-то вдовицу при своем господине —
Ее люди-то знали, господа почитали,
А теперь вдову и люди не знают,
И никто ее не почитает! [277, 23]

Естественно, меняется образ жизни вдовы: то, что было до смерти мужа, уже невозможно после: если, например, раньше женщина любила веселье, гулянья, пиры, любила слушать и петь песни, то после смерти мужа она уже вся «во тоске, во кручине», и облик ее, поведение вызывают у окружающих невольное уважение:

Еще та-то гостейка Василиса Николаевна
Тихо пришла, хорошо сидела,
Тихую речь, речь говорила,
Еще тише того со двора сошла! [331, № 197]

Единственная радость, оставшаяся в жизни для вдовы, это ее дети — разумные, красивые и хорошо воспитанные. Ими она может похвастать:

У меня ли есть два детища,
Они личиком белехоньки,
Умом-разумом умнехоньки! [368, 36]

Песни-величания, о которых шла речь, исполнялись в честь одного человека. Однако, как уже было замечено, в обрядовом песенном фольклоре широко представлены величания, посвященные двум лицам или группе людей. Изображение величаемых и в этих песнях идеализированное, в основном описательное. Например:

<p>Как у Степана Михайловича Повитые ворота, Золотая борода, Позолоченный усок, По рублю волосок! У Степана-то жена — барыня:</p>	<p>Она по полу не ходит И на лавку не вступает; Она ходит по печам, По каленым кирпичам; Руки белы, кольца светлы — Сама барыня идет [249, 144]</p>
---	---

В песнях-величаниях двум лицам воспевались добрый молодец и красная девица (они «припевались» друг к другу) или муж и жена. Посвященные мужу и жене песни-величания рассказывали об их красоте, любви и богатстве. В одной из песен повествуется, как «собирался Иван ко заутрени, надевал каftан во сто рублей, подпоясывал кушак в тысячу, надевал шляпу — цены нет!» А молодая жена упрашивала его съездить в Москву за парчой, обещая родить ему либо дочь, либо сына [298, № 1]. В другой песне жена умоляет мужа не уезжать в Орду, так как без него ей и хлеба-соли не едать, и на постели не спать, а если и спать, то только на голых досках [56, в. 2, 107—108].

Песни мужу и жене величили молодых супругов. Еще в XIX в. был распространен обычай на масленицу или пасху поздравлять песней новобрачных. Такие песни назывались «вьюнишными» — от слова «вьюнец» («вьюница»), означавших молодых — мужа и жену [188, 122—137]. Одной из распространенных песен являлась песня, изображавшая молодых супругов «на ложе» — под деревом стоит кровать «нова тесова», а на той кроватушке:

<p>Ефимушка лежит С молодой своей женой — Со Оксиньюшкой-душой, А у них в головах Звончаты гусли лежат; И кому в гусли играть,</p>	<p>Кому тешиться? Играть в эти гусли Ефиму молодцу, Ему тешить, утешать Молоду свою жену — Оксиньюшку-душу. [56, в. 3, 212]</p>
--	---

Песни-величания молодых супругов близки песням, посвященным семье (мужу, жене, детям). В ряде пе-

сен муж и жена символически изображаются ласточками, выющими гнездо «из черного шелка» и выводящими в нем двух птенцов — дочь и сына [241, 351]. В одной из песен «селезень Володечка» и «сера утица — жена его» выводят «утиняточек-деточек» [241, 346].

Однако наиболее распространенными величаниями семьи являются песни, которые А. Н. Розов назвал песнями типа «терем»: в них содержится «величание хозяйствского дома, изображенного в виде трех сказочно богатых и красивых теремов, в которых живут хозяин, хозяйка и их дети, уподобляемые небесным светилам» [169, 102]. Эти песни были характерны не только для новогодней поэзии, они исполнялись и во время масленицы, и как «вьюнишные», и как «волочебные». Смысл песен так объяснил В. И. Чичеров: «Величанье содержит поэтические образы, генетически восходящие к магии и элементам древних культов: железный тын — поэтическое осмысление ограждающего круга, в котором железо синонимично неразрушимой крепости ограды... Уподобление хозяев солнцу, месяцу, звездам входит в круг элементов обрядовых действ солнечного культа, сохранившихся в праздновании рождества — крещения; такое уподобление является наивысшей формой восхваления и пожелания благополучия и связано в самих историях своих с новогодней обрядностью как обрядностью возрожденного солнечного светила» [62, 123—124]. Более позднее осмысление целенаправленности этих песен под влиянием христианства породило новое сопоставление. Например, сравнивали:

Хозяин во дому —
Что Адам во раю,

А хозяйка во дому —
Что оладья во меду! [36, 129]

Среди песен-величаний, посвященных группе лиц, есть и такие, на которые исследователи пока еще не обратили внимание. Они исполнялись в разные календарные праздники, в хороводах и на свадьбах. Ими величали девушек и парней, мужей и жен. Могли величать отдельно девушек и отдельно парней. Число величаемых, как правило, трое (девушек или парней), или шестеро (девушек и парней, жен и мужей). В одной из песен, например, величаются «три боярина, три хорошие, три чернобрюхие — Егорушко, Харлампушко и Миколушка» [405, № 1076]. В другой — «четыре ягодки» — Онисья Ивановна, Акулина Макаровна, Авдотья Никитична и Прасковья Григорьевна. И. М. Снегирев писал: «Когда для

каждой пары, участвующей в хороводе, пропоется песнь, тогда четыре девушки из старших начинают ходить по кругу, для коих поют особенную песню, упоминая в оной имя и отчество» [56, в. 3, 145].

В этих песнях величаемые получают самые лестные характеристики, им воздаются почести. Девушки называются «тонкопрядицами», «чистоткальюшками», «шелкошвеющими», для них накрываются столы, зажигаются свечи в церкви и съезжается народ, чтобы посмотреть на них. Молодцы изображаются искусными стрелками, охотниками, они «понимают грамоту». Их сравнивают с небесными светилами:

Супротив наших ворот
Взошло три месяца,
Взошло три ясные:
Первый же месяц —
То свет Иванушка,
Другой же месяц —
То свет Андреюшка,
Третий же месяц —
То свет Сенюшка!

Супротив наших ворот
Взошло три солнышка,
Взошло три ясные:
Первое солнышко —
То Аринушка зрелая,
Другое солнышко —
То Аннушка зрелая,
Третье солнышко —
То Марьюшка зрелая! [405, № 1252]

Выбор имен в указанных песнях-величаниях не случаен: величали «пары» — девушек и парней.

Замужних женщин песни сравнивали с павами; они изображаются в песнях в роскошных одеяниях, сшитых из золота, серебра, бархата. Их мужья не могут ими нахвалиться: они — хорошие хозяйки, умеют «тонко прядь», шить золотом и т. д. Мужья под стать женам: красивые, богато одетые мужчины, славные охотники, умелые стрельцы [241, 341].

Оригинальным «сюжетом» коллективного величания являются песни, в которых через идеализированное описание жителей воспевалось какое-нибудь селение. Например:

Туча с громом сговаривалась:
— Пойдем, гром, погуляем со мной
В то село Языково:
Там живут мужики богатые —
Деньги огребают лопатами,
Меряют пудовиками;
Девушки там нарядные:
Носят они все кумачное,
Рукава у них все бумажные,
Ленты все жемчужные,
Фаты все на них коноватные! [334, 603]

Итак, в центре поэтического мира величальных песен находится человек. Они могли воспевать и одного чело-

века, и двух, и группу людей. Перед нами — обширная галерея свадебных и несвадебных персонажей: девушки и парня, женатого мужчины и замужней женщины, жениха, невесты, тысяцкого, дружки и т. д., мужа и жены, семьи, групповые портреты девушек и парней, жителей целой деревни.

Все эти образы представляют собой идеалы крестьянства. Люди мечтали о крепкой семье, о материальном достатке, в песнях-величаниях они выражали свое понимание физической и нравственной красоты человека.

По своей поэтической сущности величальные песни подразделяются на две разновидности. Первая разновидность — песни-описания. Это песни, в которых описательность позволяла создавать идеализированные образы, не прибегая к изображению действий участников свадьбы. Например, образ жениха в песне:

— У нас князь-то хорошенъкий,
У нас князь-то пригоженький,
У его ли лицо белое —
Да побелее снегу белого,
Да у его щечки алые —
Да поалее мака алого,
Да у его ли бровки черные —
Да как у черного соболя!
Да он отца-матери умных,
Да роду-племени разумного! [282, № 308] —

создается чисто описательно, без изображения его поступков и окружающей обстановки.

Вторая разновидность величальных песен — песни-повествования. В них описательный момент отходит на второй план, на первом же — изображение действий участников обряда и окружающей их обстановки. Однако сразу же следует обратить внимание на то, что все это рисуется в песнях с одной и той же целью: создать образ идеальный, возвышенный и красивый. Этим можно объяснить также то, почему в величальных песнях и действия персонажей, и обстановка весьма условны, символичны: чтобы полюбоваться, подивиться кудрям жениха, специально съезжаются князья и бояре; олень за красоту и кроткий нрав выделяет из всех девушек невесту; вещая птица сидит на дереве и предрекает «славу не малую, а великую» холостому парню — быть ему воеводою и т. д.

Повествовательность таких песен-величаний, конечно же, не является эпической. В песнях представлена лишь сюжетная ситуация: нет ни завязки, ни развития действия,

ни кульминации, ни развязки. Есть только яркая, необычная картина, главная цель которой — возвеличить величаемого, показать его превосходные качества, красоту, богатство.

Условность, символичность сюжетных ситуаций таких песен сказывается на обстановке, окружающей песенного героя. Естественно, что условность и символичность зависят от доминирующей функции величальных песен и от того, кого величают. Целевая установка песен объясняет, почему их поэтический мир так необычен, а предмет изображения (в центре внимания песен — характеристика человека) — то, почему окружающий героя мир не представляет собой целостной картины.

Образ величаемого человека раскрывается в песнях на фоне как бы разбитого на драгоценные «осколки» необыкновенного по своим внешним проявлениям мира действительности, помогающего показать идеальную сущность образа. Идеальность героев подчеркивается, например, необычностью пейзажа: «Во кремле было, во городе, да на горе, на красном золоте» [309, 66]. Сельский пейзаж изображается еще своеобразнее:

Промеж гор по каменьям
Винный ручей течет,
По этому ручейку
Дивный гогол плывет [299, 108].

Как видим, необычная, сказочная обстановка, окружающая героя песни, подчеркивает прежде всего необычность его самого. Даже его рождение может произойти в исключительной обстановке — «во саду», «во зеленом винограднике», «середи сада под кустиком» [384, № 26]. А когда мать родит его, то омывает «середи моря на камушке».

Условный, необыкновенный пейзаж, не представляя целостной картины, способствовал более глубокому раскрытию сущности идеализированного образа песен. Это объясняется тем, что окружающая героя величальной песни действительность не стала местом какого-либо определенного события, природа в песнях — вне движения, мир — статичен и детали его используются чаще всего для сравнения, для подчеркивания идеальных качеств героя.

Животный мир в величальных песнях очеловечивается, и прежде всего для того, чтобы показать доброжелательное любовное отношение даже зверей к величаемому человеку.

Предметный мир величальных песен четко определен: это богатые, роскошные и модные предметы, вещи — жемчуг, бриллианты, золото, серебро, хрусталь, зеркала, дорогие меха, шубы и т. д. И важен, конечно же, сам выбор этих предметов.

Следует отметить еще одну особенность поэтического содержания величальных песен: тот идеальный мир, который изображается в них, кажется вечным, незыбленным, вневременным. Движение времени в величальных песнях не ощущается. Да и откуда ему быть? Ведь в них не повествуется о событиях, которые могли бы потрясти этот мир или как-нибудь его изменить; в величальных песнях не раскрывается образ человека, духовный мир которого был бы сложен и противоречив; психологическая напряженность в величальных песнях отсутствует, переживания персонажей не интересуют создателей этих песен. Изображение времени появляется только в тех песнях, в которых воспроизводятся определенные сюжетные ситуации.

Художественная форма величальных песен, как и их поэтическое содержание, жанрово обусловлена. Обратимся сначала к анализу их композиции. Наиболее полное ее исследование было проведено Н. П. Колпаковой. «Композиционные приемы традиционной крестьянской величальной песни, — пишет она, — разнообразием не отличаются. Как правило, песни-величания невелики по объему и носят в основном описательный характер» [28, 96].

Можно выделить четыре композиционные формы величальных песен.

При монологической форме композиции песни строятся на основе прямого изображения внешности величаемого, его поступков, выражаемого к нему отношения. Н. П. Колпакова не без оснований назвала песни, построенные при помощи монолога, песнями-портретами. Различаются три разновидности песен, построенных таким образом:

1. Песни-сообщения. Например:

Мы у свата бывали да бывали,
Мы сватушку видали да видали:
Наш сватушка бел- кудряв да бел- кудряв,
Он кудрями все потрес, все потрес
Да по рюмочке нам поднес да нам поднес,
По другой мы спросили да спросили,
А по третьей догадалися, догадалися [284, т. 4, № 116]

2. Песни-восклицания. В начале песен этой группы идет риторическое восклицание, восхваляющее величаемого, а затем — основная часть, разъясняющая, почему величаемый человек вызвал такое восхищение. Например:

Тысяцкий хорошенек! —
На тысяцком рубашка мовчановская,
Как на тысяцком штаны бархатные... [309, 66].

3. Песни-обращения. От начала и до конца песни этого типа — обращение к величаемому лицу:

Уж ты винная ягодника, Удалой добрый молодец! У тебя же, у молодца, У тебя лицо белое,	Примени к снегу белому! У тебя брови черные, Как у черного соболя, У черна у сибирского! [401, № 162]
---	--

Все указанные разновидности песен-монологов исполняются хором. Как в ритуальных, заклинательных, так и в величальных песнях-монологах хор зафиксирован непосредственно в тексте песен (он восклицает, обращается, рассказывает: «Мы у свата бывали...»).

Диалогическая форма композиции — редкая для песен-величаний композиционная форма. Песни-диалоги, как и песни-монологи, бывают трех разновидностей.

Песни первой разновидности начинаются с риторического вопроса, задаваемого себе поющими, а затем следует ответ, в котором, так же как и в песнях других композиционных форм, изображается внешность величаемого и выражается к нему отношение:

— Еще кто у нас на свадьбе маленек,
Да маленек?
— Да Петр у нас на свадьбе всех помене... [307, 152]

Песни второй разновидности начинаются с просьбы, например, к невесте рассказать о ком-либо из участников свадьбы. Невеста отвечает:

— Княгиня-душенька! Скажи, пожалуй, нам Про свою гостейку! — У меня свет гостейка	(Марья Ивановна) Во любви позвана, Во чести посажена, Хорошо сиаряжена! [334, 215]
--	---

Если песни первой и второй разновидностей песен-диалогов строятся при помощи одного вопроса и одного ответа, то песни третьей разновидности представляют собой ряд вопросов и ряд ответов. Это, как правило, песни-величания тысяцкому:

— Тысяцкий, пречестный человек!
Любишь ли по три поля пахать?
— Как не люблю! Люблю по четыре пахать!
— Тысяцкий, пречестный человек!
Любишь ли по три пожни косить?
— Как не люблю! Люблю по четыре косить!
— Тысяцкий, пречестный человек!
Любишь ли по три сына женить?
— Как не люблю! Люблю по четыре женить! [354, № 1]

И в песнях, построенных на диалоге, четко ощущается присутствие хора, его активная роль в ритуале величания. Менее заметно его «присутствие» в песнях, использующих третью композиционную форму. Эти песни имеют такую структуру: «символическая часть плюс реальная».

Различаются две разновидности этой композиционной формы: в одном случае в основе построения песни лежит параллелизм, в другом — в песнях используется очень редкий для песен вообще композиционный прием: прямое разъяснение символа (символов) или символической картины.

Примером первой разновидности может служить следующая величальная песня:

Это ягодка сладка, Земляника хороша!	Потому хороша — На угорышке росла,
Почему она сладка, Почему хороша? —	Против солнышка цвела —
Потому она сладка,	На восточной стороне!

Это первая часть песни — символическая, далее, как параллель к первой, идет вторая часть:

Эта девица статна, Душа красна хороша — Красна девица (Агафьюшка) Свет (Ивановна) душа! Почему она статна,	Почему хороша? — Она у батюшки росла — По высокому терему, Она у матушки сидела — В шитом браном пологу!
--	--

[248, № 13, 20—21]

Но полный параллелизм между символической и реальной частями величальная песня редко допускает.

Среди величальных песен третьей композиционной формы имеются песни, которые начинаются с небольшой символической картины, переходящей затем в изображение величаемого. Например:

Черна ягода смородинка
Прилегала ко круту бережку!
Прилегали кудри русые
Ко тому ли лицу белому,
Ко тому ль лицу румянуому,

Что (Ивана Александровича);
 Русы кудри по плечам лежат,
 Брови черны, как у соболя,
 Ясны очи, как у сокола! [390, № 8, 54]

Примером песни в второй разновидности может быть такая песня:

Во саду было, во садику,
 Во зеленом виноградику,
 Здесь катились два яблочка,
 Два яблочка, два садовые,

Садовые, медовые;
 Врозь по берегу катилися,
 Словно сахар рассыпались!

Это — символическая картина, далее следует ее объяснение:

Что и первое-то яблочко —
 Иван Петрович,

А второе что яблочко —
 Авдотья Ивановна! [405, № 2037]

Четвертая композиционная форма характерна для величальных песен-повествований. Она представляет собой довольно распространенный и в других жанрах фольклора тип композиции: «повествовательная часть плюс монолог или диалог». Чаще всего рядом с повествовательной частью используется монолог.

Повествовательная часть этих песен имеет несколько разновидностей. В одних песнях в начале обычно изображаются условный пейзаж и несколько персонажей, один или два из которых обязательно величаемые, а другие — выражают свое отношение к ним. Например:

На луге, луге стояли три роты,
 Три роты военны:
 Посредь роты ходит
 Свет Андрей Николаевич!
 На нем шуба соболья,
 Она крыта парчою,
 Что парчою голубою!
 Как бояре-то спросят:
 — Господин наш полковник,
 Тебя кто шубой дарил?
 Али тесть, али теща?
 — Не тесть дарил, не теща,
 Что дарил государь царь:
 За мою службу верную,
 За мою неизменную! [233, 14]

В других песнях также изображается пейзаж, о величаемом же человеке рассказывают или птицы, или животные. Например:

На дубочке два голубчика сидят,
 Они воркуют, говорят:
 — Не было такого молодца
 (Ивана Васильевича)

Ни в Казани, ни в городе!
 Появился такой молодец у нас:
 Он со тысячи на тысячу ступает...
 [294, 159]

В ряде песен повествовательная часть не определяет места действия, изображается лишь условная ситуация:

На Степанушке кудерушки
Да не сами завивались,
Завивала ему матушка,

Завивала — приговаривала:
«Реки-озера разольются,
А кудри не разовьются!» [54, 130]

Таковы композиционные формы величальных песен. Как видим, они достаточно сложны и разнообразны, помогают выразить поэтическое содержание песен в соответствии с его основным принципом — идеализацией; возвышенная описательность, являющаяся его следствием, соответствует композиционным формам (таковы 1 — 3 формы). Для изображения условных символических ситуаций, в которых также проявляется идеальная сущность величаемых персонажей, употребляется композиционная форма «повествовательная часть плюс монолог или диалог».

Художественные средства величальных песен, как и композиция, сложны и разнообразны. Они — общефольклорны, но их употребление достаточно специфично; это объясняется, с одной стороны, тем, что песни-величания являются обрядовым фольклором, а потому имеют общие черты поэтики с другими жанрами обрядовой песенной поэзии, с другой — отличаются от них, так как обладают жанровым своеобразием.

Величальные песни исполнялись хором. При этом коллектив певцов проявлял себя вполне определенно. «Для величания характерен тип повествования с ясным осознанием того, что похвала исходит от коллектива. Вот почему здесь так ordinaryна форма первого лица множественного числа у местоимений и глаголов» [3, 68], — пишет В. П. Аникин. В самом деле, обратившись непосредственно к песням, можно найти огромное количество примеров такого повествования. Например:

Проявился в нашей волости
Небывалый сват: голова кудрява... [265, 92]

Но это качество, по-видимому, нельзя считать жанровой принадлежностью только величальных песен: как мы видели, оно характеризует также ритуальные и заклинательные песни и показывает принадлежность величальных песен к обрядовой поэзии вообще.

Активное использование первого и соответственно второго лица местоимений и глаголов в величальных песнях говорит, конечно же, не только об обрядовой

сущности величальных песен, но и об их определенной «драматургической» сущности. Коллектив исполнителей и то лицо, которому была посвящена песня, вступали всегда в своеобразный диалог: певцы величали участника обряда, а он в ответ должен был совершить действие — отказаться от вознаграждения певиц или отблагодарить их.

Наряду с вполне специфическим употреблением 1-го лица множественного числа и 2-го лица единственного числа местоимений и глаголов величальные песни используют обращения. Этот художественный прием общефольклорный, но в каждом жанре народной поэзии он имеет свои особенности. В величальных песнях обращения показывают, что эти песни являются обрядовыми, они не лишены своеобразной зрелищности, драматургичности; исполнение песни связано с обрядовой ситуацией, своеобразным действием, поэтому обращения указывали, кому посвящена та или иная величальная песня.

Вместе с тем следует заметить, что не все песни-величания имеют указанные признаки. Они характерны только для песен, имеющих первые три композиционные формы. Песни же, построенные по схеме «повествовательная часть плюс монолог или диалог», не используют обращений, 1-го и 2-го лица местоимений и глаголов, они лишены зрелищности, драматургичности, хотя имеют все остальные признаки песен-величаний.

Величальные песни используют и другие общефольклорные художественные средства: символику, эпитет, сравнение, гиперболу, метафору, метонимию и др., но все они, как и обращения, употребляются в строгом соответствии с поэтическим содержанием величальных песен — они служат **усилению, подчеркиванию** самых привлекательных черт внешности величаемого, самых благородных черт его характера, самого великолепного к нему отношения со стороны поющих, т. е. служат основной художественной задаче содержания величальных песен — идеализации.

Закономерно использование символики в величальных песнях. Н. П. Колпакова разделила всю фольклорную символику на две группы — на символику счастья и символику горя [28, 207—232]. Величальные песни в силу специфики своего поэтического содержания разрабатывают только символику счастья: солнце, месяц, звезды, виноград, яблоки, зрелые ягоды, олени, голуби, вешние птицы — такие предметы и явления, превращаясь

в символы, используются в величальных песнях, изображая красивых, умных, благородных и богатых героев.

Ту же ярко выраженную тенденцию можно наблюдать и в употреблении в величальных песнях эпитетов: они — идеализирующие, украшающие. Вот, например, образ невесты, который создается при помощи эпитетов: лицо у нее — «белое», щеки — «алые», брови — «черные», очи — «ясные», волосы — «русые», рубашка на ней — «кисейная», ферязи — «шелковые», сажожки — «сафьяновые», чулочки — «бумажные», сережки — «жемчужные», мониста — «золотые», браслеты — «серебряные», походка — «лебединая».

Той же цели служат в песнях-величаниях сравнения:

Наш хозяин в дому — как Адам в раю,
Как хозяйшка в дому — ровно пчелочка в меду,
Малы детушки — как оладушки! [222, 279]

Символика, эпитеты, сравнения в основном изображают внешний облик персонажей, гиперболы же дают представление о неслыханных богатствах величаемых, о занимаемом ими высоком общественном положении. «Дорог бархат во торгу, — рассказывается в одной из песен, — дорог бархат: стоит сто рублей и стоит тысячу!» — и все-таки для своей жены покупает его Никандра Иванович [327, 320].

Метафора в величальных песнях одушевляет природу с целью подчеркнуть самое благожелательное ее отношение к величаемым. Молодец, например:

К лугам подъезжает — Луга зеленеют; К цветам подъезжает —	Цветы расцветают; К пташкам подъезжает — Пташки распевают!
---	--

[331, 185—186]

Целям усиления изобразительного эффекта (у символики, эпитетов, сравнений, гипербол) и выразительного (у метафоры) служат в величальных песнях тавтологические или синонимические повторы. Например, у невесты:

Лицо белое —
Примени к снегу белому!
У нее щечки алые —
Поалей маку алого,
Маку алого, кудрявого!
У нее же, у девицы,
У нее, у красавицы,

У нее косы желтые —
Пожелтя шелку желтого!
У нее брови черные,
Как у черного соболя,
у черна, у сибирского! [283, 122]

В этом отрывке из величальной песни мы найдем также и повторы эпитетов, и анафорические повторы, и повтор-палилологию, и синтаксические повторы; эпитет здесь органически взаимодействует со сравнением; и все вместе создает выразительный и необычный по своей изобразительной силе портрет невесты.

Большую роль в величальных песнях играют уменьшительно-ласкательные суффиксы, которые, как и метафора, выражают отношение поющих к величаемым, а отношение это — идеальное: у невесты — «сапожки», «чулочки», «сережки», «браслетки», «платочки», сидит она на «свадебке» «скучнешенько», а глядит «веселешенько», говорит «вежливешенько». «Князь молодой» — «хорошохонек», «князь молодой» — «пригожохонек».

Имеет свои особенности и лексика величальных песен. Отбор словесного материала в песнях-величаниях полностью обусловлен как доминирующей функцией, так и поэтическим содержанием. Это высокая лексика, отражающая идеальные стороны действительности, роскошь, красоту и т. д. Это свойство лексики величальных песен особенно заметно при ее сравнении с лексикой корильных песен.

Как свидетельствует все сказанное, величальные песни и в области художественной формы — оригинальное явление в песенном обрядовом фольклоре. Художественные средства, используемые в величальных песнях, будучи общефольклорными, имеют ярко выраженную жанровую специфику, обусловленную доминирующей функцией и поэтическим содержанием песен-величаний.

Все сказанное о поэтическом мире и художественной форме песен-величаний позволяет иначе, чем это принято, осветить ряд проблем, связанных как с самими величальными песнями, так и с обрядовым фольклором вообще.

Прежде всего необходимо пересмотреть теорию В. И. Чичерова, который на материале новогодних обрядов и колядок сформулировал положение об отсутствии среди русских песен-величаний «дифференцированных»

величальных песен, связав колядки-величания с «обобщенным типом колядования», характерным для русских. «При проведении обряда имеется в виду семейная община в целом (большая семья), — писал он, — обряд обращен к главе семьи (остальные ее члены упоминаются по связи с ним). Внешним признаком обобщенного типа является колядование у дома или в самом доме и общая колядка, в которой высказывается пожелание благополучия семье в целом» [62, 120].

Как показал анализ, среди русских песен-величаний имеются не только «обобщенные» величальные песни, но и «дифференцированные», посвященные отдельно парню, девушки, женатому мужчине, замужней женщине, членам свадебного поезда (князю, дружке, тысяцкому и т. д.) и пр. «Дифференцированные» величания — не случайное явление в русском свадебном обрядовом фольклоре, и не только в свадебном. Величальные песни, исполнявшиеся в честь одного человека, были характерны как для новогоднего обряда колядования, так и для других календарных обрядов. Пелись они также в хороводах и на вечерках во время «припевания» молодежи.

Довольно сложная проблема — закрепленность песен-величаний за какими-либо обрядами. В начале главы об этом уже шла речь и было выяснено, что среди величальных песен есть такие, которые могли исполняться только в каком-нибудь определенном обряде благодаря своему содержанию, традиции и т. д., хотя внутри обряда не существовало строгой закрепленности, что также было обусловлено их содержанием. Однако сейчас со всей очевидностью можно говорить о том, что целый ряд одних и тех же песен-величаний мог с равным успехом исполняться в разных обрядах, а также в хороводах, играх, при «припевании» и т. д. Значительная часть величальных песен совершенно не обладает признаками, по которым можно определить их календарную, свадебную или хороводную сущность. В качестве примера приведем две песни:

— Кабы кто у нас хорош?
— Наш Петрушка хорош,
Васильевич пригож —
Где мы ужинали,
Где кушали!
Он по двору ходит,
Манерно ступает,
Чуботов не ломает,

— А кто у нас умен?
Кто у нас разумен?
— Сергей-сударь умен,
Сильверстович разумен!
Он чепетно ходит,
Манежко ступает,
Сапог не ломает,
Чулок не марает;

Чулков не марает!
 На коня садится —
 Под ним конь бодрится,
 Он плеточкой машет —
 Под ним конь пляшет,
 Со двора съезжает —
 Народ расступает,
 По улице едет —
 Вся улица стогнет,
 По дороге едет —
 Дороженька пыльна,
 К полям подъезжает —
 Поля широчеют,
 К лугам подъезжает —
 Луга зеленеют,
 К рекам подъезжает —
 Реки разливают,
 К овсам подъезжает —
 Овсы высыпают,
 К садам подъезжает —
 Сады расцветают!
 И пташечки распевают!

[241, 356—357]

По горенке ходит,
 В зеркальце глядится,
 Он себе дивится:
 Хорош уродился,
 Пригож снарядился!
 На коня садится —
 Под ним конь бодрится,
 Он плеточкой машет —
 Под ним конь-то пляшет,
 К лугам подъезжает —
 Луга зеленеют,
 К цветам подъезжает —
 Цветы расцветают,
 К пташкам подъезжает —
 Пташки распевают;
 На широкий двор въезжает —
 Его девицы встречают,
 За дубовый стол сажают,
 Вина рюмку наливают:
 — Не пью я простого
 Вина зеленого,
 Подайте мне меду,
 Меду в стакане:
 С меду я пьян не буду —
 Веселиться буду,
 Вас, девушки, не забуду! [331, № 200]

Можно ли определить, во время каких обрядов исполнялись эти песни, не зная обстановки их записи? Нельзя: их содержание не свидетельствуют об обрядовой приуроченности. Обе песни — величальные, посвящены холостому мужчине, но одна (первая), оказывается, исполнялась в хороводе, другая (вторая) — на свадьбе.

Таких песен немало, и в этом нет ничего удивительного. Если Коляду или Масленицу, березку или Кострому, дружку или тысяцкого могли величать только в строго определенных обрядах, то парня или девушку, женатого мужчину или замужнюю женщину, молодоженов, семью и т. д. могли величать и на свадьбе, и во время совершения календарных обрядов, а молодежь еще и в хороводах, играх, во время «припевания». Конечно, принципиальной разницы между тем, как величали «доброго молодца» или «красную девицу» на свадьбе, на новый год или в хороводе, могло и не быть. Именно этим обстоятельством можно объяснить совпадение величальных песен, записанных в разное время в различных местностях и в разных обрядах.

Такое решение вопроса имеет принципиальное значение для освещения другой важной проблемы. Речь идет о проблеме взаимодействия календарного и свадебного

фольклора, а она, как правило, решается на материале величальных песен, так как круг бытования ритуальных и заклинательных песен довольно четко очерчен. Одни исследователи стремятся показать влияние календарного фольклора на свадебный, другие наоборот — свадебного на календарный. В. И. Чичеров, впервые подробно исследовавший эту проблему, считал, например, что дифференцированные величания-колядки — результат влияния на новогодний фольклор свадебной поэзии. «Устанавливая общность текстов в северо-русском семейном и аграрном обрядах, — писал исследователь, — одновременно выявляем и характерную черту, отличающую северное новогоднее славление от среднерусского. На Севере, в отличие от средней России и Поволжья, обнаруживается четкая дифференциация (по прославляемым лицам) святочной песни. В свадьбе такая дифференциация естественна и необходима, так как самий обряд, устанавливая отношение между членами семьи, выделял то или другое лицо, обособливал его и приводил к созданию его художественной характеристики. Целевая установка аграрного обряда первоначально была производственной, а не семейно-бытовой; как было указано выше, индивидуализация величаний новогоднего периода исключалась связью обряда с отцовской большой семьей. Отсюда правильным будет положение: индивидуализированные величанья, обнаруживаемые на русском севере в семейной календарной обрядности, первоначально разрабатывались как вид свадебной лирики и только в результате происшедших изменений в отношении людей к проводимому ими колядованию были перенесены в новогодний обряд. При переносе отдельных текстов из свадебного цикла в календарный эти произведения на русском Севере не подвергаются качественной переработке и сохраняют обращение к тому лицу, к какому они адресуются во время совершения брачного ритуала (к отцу, матери, брату, холостому парню, девушке и т. д.). На примере северо-русской святочной поэзии можно выделить один из путей осложнения и изменения аграрной поэзии, происходящего в результате перерождения обряда» [62, 154].

Однако проведенный анализ обрядовых песен-величаний (и не только новогодних!) показал прежде всего сходство календарного и свадебного фольклора, а значит, и общность в определенной своей части репертуара. Поэтому по отношению к

указанным ранее песням-величаниям — парню, девушки или им обоим, женатому мужчине, замужней женщине или им обоим, мужу, жене и их детям, девушкам, парням или всем им вместе — ставить и решать проблему — свадебный ли фольклор воздействовал на календарный или, наоборот, не имеет смысла. Существовал ритуал величания, согласно которому одинаково величали всех указанных выше лиц и на свадьбе, и в календарные праздники.

Точка зрения В. И. Чичерова и ученых, придерживающихся ее, в последнее время вызвала, на наш взгляд, вполне справедливую критику А. Н. Розова. По мнению исследователя, «такое соотношение свадебных и календарных песен представляется упрощенным. Во-первых, дифференциация по величаемым персонажам была свойственна не только севернорусским виноградиям, но и среднерусским (поворжским) овсениям; во-вторых, В. И. Чичеров и его последователи не указывают, когда, в какое время и почему мог произойти подобный переход песен из одного цикла в другой; в-третьих, свадебный фольклор по сравнению с календарным выглядит в указанных работах более традиционным, мало изменяющимся, что противоречит многочисленным наблюдениям собирателей XIX—XX вв... Конкретных же примеров перехода свадебных песен в календарные практически не зафиксировано, и хотя этот процесс возможен, он не мог быть ни массовым, ни повсеместным. Поэтому близость поэтики свадебных и календарных величаний нельзя объяснить только перемещением тесен из одного жанра в другой» [168, 57].

Мнение В. И. Чичерова о том, что для календарных обрядов и поэзии аграрные мотивы были исконными, а семейно-брачные — чужеродными и появившимися под влиянием свадебных обрядов и поэзии, также ставится под сомнение. «Эта традиционная точка зрения, — пишет Л. Л. Ивашиева, — является далеко не бесспорной. Во-первых, преобладание семейно-брачной тематики наблюдается не только в виноградьях. Почти отсутствуют аграрные мотивы во выюнишных песнях, воспевающих семейное счастье, благополучие недавно поженившейся пары, однако никто не сомневается в их исконной принадлежности к календарному циклу. Большое место отводится «молодым» и в масленичных песнях. Широко представлены любовные, брачные мотивы в поэзии весенне-летних празднеств» [115, 195].

Ученые, занимавшиеся изучением взаимовлияния календарного и свадебного фольклора (в основном на материале новогоднего фольклора), не уделяли внимания фольклору хороводов и молодежных игр на вечёрах. А ведь в хороводах и играх тоже исполнялись песни-величания, которые идентичны календарным и свадебным величаниям. И наличие их в этих развлечениях молодежи также нельзя считать результатом влияния календарной или свадебной поэзии. Например, в Воронежской области в качестве свадебной была записана песня-величание девушек и парней:

Рябина, рябина,
Рябина кудрявая, еще кучерявая!
На этой рябине четыре цветка, четыре лазоревые:
Как первый цветик-то — Иван Егорьевич,
Как второй цветик-то — Иван Петрович,
Третий цветик-то — Николай Егорыч,
Четвертый цветик-то — Николай Петрович! [304, 53—54]

Далее таким же образом величали четырех девушек. Но аналогичная песня как величальная хороводная была записана в Курской губернии; только сначала величали девушек, а затем — парней [398, 1881, № 4, 284].

В данном случае, как и в случае приводившихся выше двух песен-величаний холостому парню («Кабы кто у нас хорош?» и «А кто у нас умен?»), мы имеем дело с двумя вариантами одной и той же песни, исполнявшейся в разных сферах бытования, но вполне обусловленно. Поэтому говорить, что данный пример свидетельствует о воздействии хороводов на свадьбу или, наоборот, нет никаких оснований.

Таким образом, общность репертуара песен-величаний, исполнявшихся во время календарных праздников, свадеб, вождения хороводов, проведения игр и т. д., не подлежит сомнению. При конкретном решении вопроса о влиянии календарного фольклора на свадебный или хороводный или наоборот это всегда необходимо иметь в виду. Конечно, указанное решение проблемы не исключает других подходов к ее анализу, однако величальные песни — это монолитный жанр (как ритуальные и заклинательные песни) и его целостность одинаково проявляется не только в целенаправленности, поэтическом содержании и художественной форме, но и в исполнении целого ряда одних и тех же песен-величаний в разных обрядах, хороводах, играх.

Итак, если теперь сравнить величальные песни с ритуальными и заклинательными, то различие между ними станет еще более очевидным.

Все три указанных жанра исполнялись в обрядах с разными целями. В зависимости от этого и объекты изображения в них не одни и те же. В центре поэтического содержания песен-величаний находятся человек и фантастические персонажи, что отличает величальные песни от ритуальных и заклинательных.

В песнях-величаниях представлен целый ряд образов, в которых воплотились идеалы крестьянства. Все образы песен-величаний можно разделить на три группы — на фантастические, собственно свадебные и несвадебные. Между собственно свадебными и несвадебными образами существует определенная взаимосвязь: намечается сходство образов девушки и невесты; холостого парня, князя-жениха, подружья и поезжанина; жениатого мужчины, тысяцкого, большого боярина и свата и т. д.

В зависимости от адресата величальные песни также подразделяются на группы песен, в которых величаются один, или два, или несколько человек.

Как правило, образы песен-величаний создаются по одной схеме: изображаются внешность фантастического существа или человека, описываются их одежда, богатство, великолепные взаимоотношения с окружающими и т. д. Это объясняет использование в разных песнях одних и тех же мотивов (например, мотив хождения по городу и холостого парня, и князя-жениха, и жениатого мужчины, и тысяцкого, и дружки, и даже свахи).

Общая схема создания образов величальных песен и использование одних и тех же мотивов не приводят к тому, что персонажи между собой не различаются: они своеобразны, и это зависит от их обрядовой, возрастной и семейной определенности. Например, для песен, в которых величаются свадебные чины, важны не только характеристика образов с точки зрения выполнения ими какой-либо свадебной функции, но и данные об их возрасте и семейном положении.

Основным принципом создания образов величальных песен является принцип идеализации, находящийся в прямой зависимости от доминирующей функции величальных песен как жанра — функции величания того или иного участника ритуала. Главным же способом

изображения персонажей песен-величаний является описание.

Обрядовая функция и поэтическое содержание величальных песен объясняет их композиционные формы и жанровую специфику использования общефольклорных художественных средств. Художественные средства величальных песен многообразнее художественных средств ритуальных и заклинательных песен; частично совпадая с ними, они отличаются от них жанровой спецификой.

Исследование песен-величаний календарных и свадебных обрядов, а также хороводов и игр позволило пересмотреть точку зрения В. И. Чичерова, утверждавшего, что у русских не было «дифференцированных» величальных песен. «Дифференцированные» песни-величания существовали не только в свадебном обряде — они активно употреблялись и в календарных обрядах (в том числе новогодних), и в хороводах, и в играх.

В результате изучения взаимосвязей величальных песен с обрядами, хороводами и играми обнаружено наличие общего репертуара песен-величаний. Одни и те же величальные песни молодцу, мужчине, женщине, замужней паре могли исполняться и на свадьбе, и в хороводе, и в какой-либо из календарных праздников. Все это, однако, не говорит о том, что исполнение некоторых других песен-величаний не было обусловлено рамками обряда или установившейся местной традицией. Песни-величания свадебным чинам возможны были только на свадьбе. Коляду величали только под Рождество или Новый год, Масленицу — только на масленицу и т. д.

Установление общего репертуара величальных песен позволяет по-новому решать проблему взаимодействия календарного и свадебного фольклора (шире — включая фольклор хороводов и игр). Если ранее ученые объясняли исполнение одних и тех же величальных песен в разных обрядах их взаимовлиянием, что, как правило, трудно доказуемо, то, имея в виду общий репертуар, объяснять наличие в календарном и свадебном, свадебном и хороводном, хороводном и календарном фольклоре одних и тех же величальных песен взаимодействием обрядов вообще нельзя.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Корильные песни

Интереснейшим, но совершенно не изученным жанром русского обрядового фольклора являются корильные песни. Ученые, писавшие в XIX—XX вв. об обрядовой поэзии, так и не обратились к их конкретному анализу. Н. П. Колпакова, наиболее подробно исследовавшая обрядовую поэзию, остановилась на них лишь вскользь, назвав их величаниями-пародиями. «Такие величания-пародии, — по ее мнению, — строились по всем принципам величаний позитивных, но с обратным значением привлекаемых образов» [28, 109—111]. Обзорно представлены корильные песни в книге В. П. Аникина, считающего корильные песни самостоятельным жанром свадебного фольклора. «Эти песни, — отмечает он, — иногда строились как пародии на величание» [3, 118—120].

Такое состояние изученности корильных песен, вероятно, можно объяснить тем, что записывались они не так часто, как другие жанры обрядового фольклора, и исследователи в связи с этим практически не обращали на них внимания.

Если сопоставить количество записанных текстов корильных песен, исполнявшихся в календарных и свадебных обрядах, а также в хороводах, то оно далеко не равнозначно. В хороводах корильные песни почти не звучали, редко они исполнялись и во время совершения календарных обрядов. Так что репертуар корильных песен состоит преимущественно из свадебных песен. Однако, анализируя корильные песни, нельзя не увидеть, что по обрядовой функции, поэтическому содержанию и художественной форме они являются оригинальным жанром русской обрядовой поэзии. Небольшое же количество записей корильных песен можно объяснить их происхождением и историей бытования.

По своему происхождению корильные песни жанр древний. «Если в основе древнейших величаний усматривается заговорно-заклинательная сущность, — пишет В. П. Аникин, — то нет ничего удивительного в появлении рядом с величальными корильных песен. Древние, как и поздние заклинания, имели не только позитивный, утверждающий характер, но несли в себе и волевые

начала отрицания, унижения, подчинения. Корильная песня возникла с величанием на одном обрядовом дре-ве» [3, 118].

Вера человека в то, что корильная песня, в отличие от величальной, могла принести несчастье, не способствовала активному развитию жанра и сохранению самих песен. Другое дело — позднее осмысление жанра в обряде. В существующих записях корильные песни зафиксированы отнюдь не как магические: в их силу крестьянин уже в XIX в. не верил, они воспринимались им как художественное явление.

Магическое происхождение корильных песен объясняет в определенной мере две особенности свадебных корильных песен. Если возникновение этого жанра связано с тем, чтобы умилостивить покровительствовавшие магические силы, то объяснимым становится то, почему корильные песни должны были исполняться только в доме невесты, где члены свадебного поезда жениха были чужими. И, вероятно, лишь позднее осмысление смешало их четкое обрядовое употребление. К тому же корят преимущественно представителей стороны жениха: тысяцкого, дружку, свата, сваху и т. д. и его самого. Например, в Смоленской губернии, когда свадебный поезд от венца приезжал во двор жениха и свекровь в вывороченной шубе встречала сноху, пели:

Выди-ка, свекровья горбатая,
Встрень-ка невесту богатую!

Выдь-ка, свекровь сопливая,
Встрень-ка невесту счастливую!
[405, № 1992]

Разумеется, антитеза «богатая невеста — горбатая свекровь» могла появиться только среди людей, находившихся в родственных или дружеских отношениях с невестой.

Противопоставление «чужого» рода-племени своему с течением времени было разрушено, и на смену ему пришло новое противопоставление (адресат песни — исполнители), благодаря которому, вероятно, корильные песни и сохранились до XIX—XX вв. Это объясняется тем, что традиция исполнения величальных песен на свадьбе требовала вознаграждения. Если же величаемый оказывался скуч или по какой-нибудь другой причине не одаривал певцов, то ему в наказание пели корильную песню. Певцы всегда намекали на подарки:

Мы все песни перепели,
У нас горлышки пересохли!
Мы невестина пива не пивали,

Мы женихова — не видали,
Невестино пиво — как поливо,
Женихово — как помои. [294, 152]

Но в песне, как видим, и сторона жениха, и сторона невесты не притивопоставляются: актуальный когда-то обычай обругивания «чужой» стороны если и остался бытовать, то лишь формально. Это, вероятно, объясняет также факт сравнительно небольшого числа записей корильных песен в XIX—XX вв. Можно предположить, что в те времена, когда антитеза «своя сторона — чужая» была актуальна, исполнялось и значительно большее количество корильных песен; когда же корильные песни стали петься в насмешку отказывающимся платить вознаграждение за исполнение величаний, то необходимость в них перестала быть столь настоятельной, величальные же песни продолжали бытовать активно.

Корильные песни как жанр выделяются в обрядовом фольклоре прежде всего своей функцией, обусловливающей их поэтическое содержание и художественную форму. Цель исполнения корильных песен в обряде — высмеять его участников, укорить их, отругать за скучность, нежелание наградить певцов за исполнение песни. Однако назначение корильных песен, если отвлечься от конкретного обрядового использования, и в другом. В рамках обрядового жанра народ выразил свои взгляды на весьма существенные явления социально-бытовой жизни, мешавшие осуществлению идеалов, о которых шла речь в величальных песнях. Осмеянию подверглись жадность, пьянство, глупость, семейные неурядицы. В ряде песен налицо социальная сатира. И как следствие этого — особенности поэтического содержания песен. Остановимся сначала на анализе свадебных корильных песен.

В корильных песнях, посвященных жениху, новобрачный князь часто сопоставляется с невестой, и это сравнение — не в его пользу. Невеста — «ростом тонка, высока, лицом бела румяна», а князь — «как черная грязь, как пень смоловой». Невеста — «как пава плывет», а жених — «как червяк ползет»; «Манечка — картинка», а «Ванечка — корзинка»; «Манечка — маков цвет», а «Ванечка — старый дед». Невеста — «ягодка наливная», а жених — «подобувка заскорузлая».

Противопоставление проводится не только по внешности новобрачных. Невеста — «умом подороже», а потому она не пара жениху; пара ему — «во дворе свинья —олосатая с поросятами». Сравнение со свиньей устойчивое. В другой песне подчеркивается: у князя — «поросичий душок, он с курами клевал, с поросятами едал».

Такое изображение жениха, его противопоставление невесте можно объяснить исполнением корильных песен только в доме невесты. Иногда в песнях об этом сказано прямо: «Наша-то Наташа не хуже тебя», «Да как наша княжна... и как Ваш-то князь»; «Ах, посадили молодца возле нашего золотца» и т. д. Такое обрядовое приурочение сохраняется и в большинстве песен, в которых нет сравнения жениха с невестой. «Новобрачный князь», как правило, изображается приехавшим в дом «молодой княгини», и гости невесты, родственники корят ее за плохой выбор: «Куда твои, Настасьюшка, глазки глядели!», «Куда же ты, Матренушка, глядела?». И в этих песнях жених зачастую предстает в образе нищего, не умеющего вести себя «дурня», неприглядного внешне человека:

Не учен Ваня, не учен:
Не скинул шапку — в терем вошел,
Не молился Богу — за стол сел,
Не утер Настю — целовал! [284, т. 4, № 218а]

В ряде песен ставится под сомнение его богатство, достаток. Оказывается, кони в свадебном поезде — «только ребра одни», сбруя — «лоскутье одно», дуга — «кривуля одна, да некрашеная», а сани — «все разъехались», у жениха шапка — «как воронье гнездо», сапоги — «закаблучье одно», брюки — «заплатье одно», пиджак — «на четыре полы» и т. д. И все это — не свое:

В людях выпрошено,
В ногах выкланено,
Еще хожено, прошено
По всей волости,
По всей Шаговаре! [422]

В корильных песнях невесте, как и жениху, создается ее непривлекательный образ: «Софьюшка, у тебя ноги короткие, а у нас пороги высокие!»; «княгиня первобрачная» сравнивается с цыганочкой, она «как шпилечка», горбата и т. д. Невеста, как и жених, не умеет вести себя:

В высок терем вошла —
Богу не молилась,
Христу не поклонилась,
С гостям не здоровалась! [350, 143—144]

Если в образе жениха, как можно было убедиться, главное — описание его уродства, глупости, нищеты,

в образе невесты подчеркивается прежде всего то, что она ничему не научена в родной семье:

Выбрали невесту: Непряху, неткаху, Не щи варею,	Не блины печею! Пироги пекла — Таракана толкла! [331, 210]
---	--

Она — «гордлива, ломлива», неженка. В одной из песен пелось:

Ой, наша гордёна Гордлива, ломлива, Ко двору она не едет:	«У двора-то много грязи! А кабы на эти грязи Калиновы мосты!»
---	---

Она не хочет подниматься по лестнице, так как «на лестнице щепочки», не хочет идти по двору, так как «во дворе колчевато», по мосту, так как «мосты покаты», по избе, так как «в избе поросья», не хочет садиться на лавку, так как «лавка грязна» и пр. [402, 78—79].

В песнях-корениях и невесте были четко определены исполнители. Если песни-корения жениху исполняла сторона невесты, то песни-корения невесте исполняла сторона жениха, недоброжелательно настроенная по отношению к «первобрачной княгине». Это объясняет и вполне определенную обрядовую приуроченность корильных песен невесте. Они, как правило, исполнялись во время приезда жениха и невесты в дом новобрачного. Во время встречи в доме мужа и «дразнили» «молодую княгиню»:

Привели к нам исженку, Привели к нам дроченку,	Привели спесивую, Привели ломливую!.. [350, 144]
---	---

Именно в этот момент, учитывая обрядовую ситуацию, певцы упрекали невесту в «навязчивости»:

Ты падй, спесивая, Ты падй, ламливая! Не мы тебя сватали:	Ты сама набивалася, В варатах настоялася, В калечко набрячалася! [385, 103]
---	---

Ей сообщали, что в доме мужа для нее приготовлены уже и ведра дубовые, и жернова тяжелые, и плетка шелковая.

В образе тысяцкого, как и в образе жениха, подчеркивается его безобразная внешность («тысяцкой полоротенькой»), нечистоплотность («тысяцкий — неумоя, тысяцкий — кукомоя»), физические недостатки, глупость («у нас тысяцкий не дурак ли?») и др. Однако как в образах жениха и невесты можно выделить лейтмотивы, определяющие их своеобразие, так и в образе тысяцкого выделяется лейтмотив, подчеркивающий его оригиналь-

ность. В целом ряде песен тысяцкий высмеивается как неудачливый, плохой воин:

Уж ты тысяцкий — воевода! —
 Воевал в углу на лопате,
 Да на добром коне — на печане,
 На запечном таракане!
 Со хорошим ружьем — со дубиной,
 Он со острым копьем — веретешком,
 Он со лютыми со зверями —
 Он со серыми со мышами,
 Он (имя его жены) на шубку,
 Он (отчество жены) на душегрейку! [277, 74]

Кто являлся исполнителем песен о тысяцком — сторона жениха или сторона невесты — установить по самим песням затруднительно. В них нет противопоставления «ваш — наш», как это мы наблюдали в песнях-корениях жениху и невесте. Нет и примет, которые помогли бы соотнести исполнение песен тысяцкому с какими-то конкретными свадебными обрядами: с равным успехом, как показывают материалы, они могли петься и на говоре, и на девичнике, и на свадебном пиру в доме жениха. Таким образом, четкой закрепленности исполнения песен тысяцкому в свадьбе нет. «Свадебность» этому участнику обряда придавал сам «чин» — чин тысяцкого-воеводы, члена свадебного поезда.

В образе свата, как и в образе тысяцкого, жениха и невесты, также подчеркивается его безобразная внешность («Сам шестом, голова пестом, рожа пряслицею, глаза раковицею!»), его старая, дряхлая одежда («Как на сватушке шапёнка после дедушки-чертенка; как на сватушке кафтан шут по месяцам таскал; как на сватушке штаны — после деда-сатаны!»), нечистоплотность («Как у свата на плеши разыгрались белы вши: кая скачет, кая пляшет, кая песенки поет!»), поразительная глупость:

Бестолковый сватушко! По невесту ехали, В огород заехали,	Пива бочку пролили, Всю капусту полили, Верее молилися [334, 208]
---	---

Сват — обманщик, «изменщик девочий». Эта его обрядовая «сущность» является причиной создания нескольких оригинальных песенных мотивов. С одной стороны, свату ставят в упрек то, что он, сватаясь, стариков обманывал, старух подговаривал, хвалил-нахваливал «чужу дальну сторону», а она — «горем насеяна да слезами наполивана!» С другой — ему сулят

всякие несчастья, что сближает корильные песни с песнями-заклинаниями:

Кабы тебе, свату большему,
На ступень ступить — ногу сломить,
На другую ступить — другу сломить,
На третью ступить — выхлец сломить!.. [411, 66]

Сват-обманщик, он же — сват-воришко; это взаимосвязано:

На палати сват взглянул —
Шаль хорошу(ю) стянул,
А на полку сват взглянул —
Часть говядины стянул,
А на печь сват взглянул —
Рукавички стянул! [405, № 2269]

Другой круг мотивов можно объяснить, вероятно, тем, что функцию свата часто исполнял отец жениха, он же был хозяином, который принимал гостей; сватом назывался и отец невесты. Многие корильные песни и изображают свата хозяином («Как у нашего свата криво стоит хата!», «У нашего свата некрытая хата!»), двор у свата «под горою, зарос лебедою, сенцы под горкою заросли лебедкою!» и т. д. Сват упрекался за скучность:

А сватушка рыжий По берегу рышет, Хочет удавиться,	Хочет утопиться От красивых девок, От белых лебедок! [334, 207]
--	---

Упрекали свата и за негостеприимство: гости у него сидят «тверезые», угождает он их «кислым горохом», а то и совсем не пускает на двор:

Ой, мы у свата были, У ворот постояли, Да собак подразнили,	А собаки лихие — На двор не впустили! [370, № 265]
---	---

Обрядовая приуроченность корильных песен, посвященных свату, довольно относительна. Большинство текстов песен не указывают на конкретную обрядовую приуроченность, т. е. они могли исполняться в разные моменты свадьбы. Только песни, в которых сват высмеивался как хозяин, как отец жениха или невесты, можно соотнести с теми или иными обрядами. Так, песня «Ой, мы у свата были» исполнялась в конце «заключительной пирушки» на второй день свадьбы в доме невесты, а песня:

У нашего свата
Некрытая хата,
На огород ворот нету:

Два количка вбито
Да пральничком накрыто! [370, № 24]—

исполнялась у дома жениха во время «местоглядения» (смотрина).

Близок образу свата в корильных песнях образ свахи. Для изображения свахи часто используются те же мотивы, что и для изображения свата. Это объясняется их одинаковой обрядовой функцией и одинаковыми родственными отношениями с новобрачными. Вместе с тем в образе свахи подчеркиваются черты, сближающие его с образами жениха, невесты, тысяцкого. Непривлекательная внешность свахи: «личико у нее чернехонько», она — «чупаха», на ней — «худая рубаха»; она неопрятна.

Как и сват, сваха — обманщица: «Свашенька — смутница, пребольшая разлужница, нахвалила чужу сторону», а на чужой стороне «поле горюшком насеяно, горючими слезами поливано».

На голову свахи, как и свата, обрушаются проклятья:

Околеть тебе, свашенька,
Под углом, под банею,
Без свечей, без ладана,
Без свечей, без ладана

Без попа, без дьякона,
Поминать тебя, свашенька,
Молодой кобылятинкой! [405, № 1966]

Однако изображающаяся так похоже на других персонажей сваха обладает рядом черт, которые выделяют ее из них. Как женщина, она рисуется в корильных песнях в ситуациях, в которых предстает крайне неумелой хозяйкой (ср. свата-хозяина).

Излюбленная ситуация — изображение свахи, спешащей на свадьбу. Неумение делать самые обыкновенные домашние дела характеризует сваху отрицательно, выставляет ее в комическом свете:

Она в кринке рубашку мочила,
На печном столбе колотила,
На мутовке рубашку сушила,
На пороге рубашку катала,
Назад воротом надевала,
Туда же, на свадьбу, спешила,
Уже всех-то людей насмешила! [214, № 28, 275]

Обрядовая приуроченность корильных песен, посвященных свахе, слабо выражена. Лишь в некоторых текстах имеются намеки на возможное место исполнения песен в обряде.

В тех же традициях, что и песни жениху и невесте, тысяцкому, свату и свахе, созданы песни дружке. Как у всех других персонажей корильных песен, у дружки —

неприятная внешность: «рожа прящицею», «зенки скляницею», «нос крючком», «голова пестом». У него «овсяное видинье, яичный нос». Дополняют такой портрет дружки такие безобразные детали:

А у вашего дружка
Да на шее кишка,

На носе лягушка —
То его подружка [320, № 157]

Одежда на нем самая непривлекательная: «...то куль, то рогожа, то бабья панева». Он «подпоясался мешком, подбодрился бадажком». На дружке «чепан — черт по месяцу таскал», а сапоги с искорками — «ноги высакали».

Дружка — нищий: та непрятательная одежда, которую он имеет, выпрошена у соседа. Девушки собирают по копейке, чтобы купить ему плеть, узду и седло:

Соберемся мы, кумушки, во единый круг,
Сложимся мы, кумушки, по копеечке,
Купим мы друженъкье черкасское седло! [292, II]

Дружка скуп: он «принес пирожок — да и тот с козелий рожок! Принес грош — никуда не гож!» Дружка — воришка: стянул в чужом доме «трое лаптей».

Все сказанное об образе дружки сближает его с образами жениха, тысяцкого, свата и даже свахи. Но в то же время есть мотивы, отличающие его от них. Будучи активным участником свадьбы, дружка во многих песнях изображен действующим персонажем или лицом, с которым происходят какие-нибудь неприятные события. Например, в одной из песен сообщается о том, что у дружки «коня украли, за Дунай умчали, цыганам продали». Изображаются и чисто «свадебные» ситуации:

Дружко волохатый
Побег кругом хаты,
С толстою дубинкою

За серою собакаю!
Он думал — собака,
А оно — ранняя сваха! [370, № 154]

Излюбленный мотив песен — изображение избитого дружки; комизм ситуации возникает из-за того, что дружку избивают девушки. Некоторые корильные песни рисуют дружку, плохо исполняющего свои свадебные обязанности:

Не тебе, дружинушка,
Дружком дружковати,
А быть свинопасом!

Да возьми пугу,
Пойди к лугу
Свиней загоняти! [370, № 151]

Так как дружка совершил на свадьбе определенные обрядовые действия, привлекал к себе внимание как

одно из главных лиц свадебного поезда, в ряде песен отражены картины обрядов, участником которых он был, что позволяет довольно точно приурочить исполнение некоторых песен. Например:

Дружка каравай кроит, Да он и рук не помывши, Да он и бородки не утерши! У бока жена стоит,	Семеро детей держит — Да все с кошелями, С долгими сумками! [370, № 242]
--	--

Песня пелась на второй день после свадьбы в доме жениха, когда дружка разрезал каравай.

Образы жениха и невесты, тысяцкого, свата и свахи, дружки — центральные в корильных свадебных песнях. Им посвящена большая часть песен. Вместе с тем не менее выразительно изображены в песнях-корениях и другие участники свадьбы. Они рисовались в тех же традициях, что и жених, невеста, тысяцкий и пр. Непривлекательная внешность, скопость, воровство, пьянство, нелепые поступки — все это подчеркивалось в образах брата, сестры новобрачной, крестного отца, свекрови, поезжан. Вот каков, например, крестный отец:

Что сказали про крестного, Что крестный хорош; Еще черт — не хорош!	У него волосы шишом Да глаза катышом! [422]
---	--

Брата невесты корят за то, что «продал» сестру за «орешки-щелканцы, за червивые яблочки». Поддружья называют «дураком», у большого боярина «голова как у мерина: нечесанная, неглаженная», а у малого боярина — нет бороды:

Кумушки-подруженьки, Сойдемся на лужок,	Сложимся с каждой по волосу, Приростим ему бороду! [320, № 2]
--	--

Высмеивается каравайница:

Каравайница — псица, Сидит как лисица! Каравайница пьяна — Все тесто покрала: То в карманы,	То в запазухи, То в уличные торбы — Муж сидит за плечами, С семерыми детьми! [241, 373]
---	--

Высмеивали и священников. Когда выводили молодых из церкви, пели:

Солгали попу, солгали: Брата с сестрою повенчали!	[341, 156]
--	------------

Поп в корильных песнях напоминает попа в сатирических сказках. Его обманывают, он — жаден:

Приехали к попу,
Привезли денег копу,

А поп кажет: «Мало!»
А чтоб его разорвало! [370, № 88]

Корильные песни пелись не только непосредственным участникам свадебного ритуала. Созданы (правда, их немного) и песни гостям: мужчинам, женщинам, детям. По содержанию эти песни напоминают проанализированные выше. Вот как, например, корили мужчину — гостя свадьбы:

Ах ты! Сам шестом,
Голова пестом,
Уши ножницами!
У тя шея бела —

Будто в петле была,
У тебя рожа пестра —
Видно, оспа трясла!
[276, 99—100]

Все рассмотренные выше корильные песни посвящены одному человеку — участнику или гостю свадьбы. Однако, как и в песнях-величаниях, среди корильных имеются песни, в которых высмеиваются два человека или группа людей.

«Парные» корильные песни посвящались двум участникам свадьбы или двум гостям, связанным между собой обрядовыми, семейными или какими-либо иными узами. Чаще всего это сват и сваха, дружка и какой-нибудь женский свадебный «чин», муж и жена, парень и девушка. Например, вот как корили женатых:

Как у Филиппа-то жена
Не пригожа да не корыстина,
Что кривое коромысло!
Как Филипп-то сам урод,

Ротозея, криворот!
Сам шестом, голова пестом,
Харя пряслицею, глаза раковицею.
[335, № 890]

Самая большая группа корильных песен, изображающих в комическом свете группу лиц, целый коллектив, — это песни свадебному поезду. Члены свадебного поезда характеризуются в тех же традициях, что и жених, невеста, тысяцкий и др. Вот, например, с какой песней обращались родственники, близкие невесты к прибывшему за невестой свадебному поезду:

Что вы, бояре, не белы наехали,
Не белы, не бучены, на снегу не белены,
А черны, как вороны, сизы, как голуби? [342, 500]

Далее в песне «боярам» предлагается съездить в лес, нажечь пепла «из ельничка, березничка и мелкого осинничка», наварить щелока, истопить баньку, вымыть головы, широки бороды и расчесать их боронами. Одежда членов свадебного поезда свидетельствует об их бедности, нищете:

Вот приехали мужичонки, мужичонки,
На коростливых лошаденках, лошаденках,
У них шубы со сборами, со сборами,
А карманы со дырами, со дырами! [220, 55]

Поезжане глупы, они не умеют вести себя в обществе, кланяются в поле — стогам, на улице — поленицам, во дворе — столбу, на мосте — ступе, в избе — печи [235, 121].

Поезжане — «враки», «брешут, как собаки», мошенники и плуты.

Корильные песни свадебному поезду, о которых шла речь, высмеивали всех поезжан, создавая обобщенный образ участников поездки жениха за невестой. Но имеются корильные песни, в которых на фоне общей характеристики членов свадебного поезда выделялся образ того или иного участника свадьбы — чаще всего жениха, свата, свахи. Например:

Мы думали-приехали,	Жениха в мешке несли,
Мы думали-приехали,	Его ноги торчали —
Ажно пешком пришли,	Собаки урчали!.. [341, 141]

Встречаются корильные песни, в которых обобщённый образ свадебного поезда создается при помощи отдельных характеристик его участников. Например:

Уж ты, свашенька, куриный носок! —
Три болота воды высушила,
Три озера воды выпила —
Еще как тебя не разорвало
И пострелом не положило?
Как Шинекины — горбаты мужики:
На горбах-то грибы выросли!
Как-то Ваня — криволапотник:
Он увел нашу башмачницу —
Свет Марию Михайловну! [282, № 417]

Кроме корильных песен свадебному поезду, исполнялись песни, в которых высмеивались и другие участники свадьбы, свадебные «чины», представляющие собой какую-то целую группу, коллектив: кашники, каравайницы, игрицы и др. Кашников, привозивших приданое, корили:

Слепые кашники! —	Кочерыг нарезали,
В огород заехали,	Горшки напарили,
В огород заехали —	Пузу направили [350, № 196]

Каравайниц обвиняли в воровстве теста:

Каравайницы — воры:	В карманы поклали,
Все тесто покрали,	Им на беду пошло —
Все тесто покрали —	Все тесто из кармана ушло!
	[405, № 2090]

«Коллективные» корильные песни исполнялись не только свадебным «чинам»; хотя и редко, они пелись и гостям. Известна корильная песня, в которой «перебирали всех подворно», рассказывая, что кому досталось от быка, которого притащили с поля:

А Листару-то мосол —
Он и сам мужик косой,
А Степану-то печёнку —

У него жена драчонка,
А Егору-то коробку —
Его женушка воровка! [288, 145—146]

Проезжая по деревне жениха, могли «повеличать» и всю деревню в целом:

Ну какое это поверье! —
Ненакрытая деревня;

Хоть бы солому купнли,
Эту деревню накрыли! [341, 156]

Таковы корильные свадебные песни. Они довольно многочисленны, посвящены всем участникам обряда, а также гостям; как и величальные, песни-корения в зависимости от количества адресатов подразделяются на песни, посвященные одному лицу, двум лицам или коллектиvu, группе лиц; корильные песни не являются пародией на величальные. Они не пародируют величальные песни, а, выполняя строго определенную для жанра обрядовую функцию, противопоставляются им по содержанию. Таковы и корильные песни, исполнявшиеся во время календарных обрядов, вождения хороводов, проведения вечеринок и т. д. В связи с тем, что материалы о корильных песнях календарных праздников, хороводов и игр отсутствуют в исследованиях по фольклору, хотелось бы остановиться на них подробнее.

Прежде всего необходимо отметить, что среди корильных календарных песен имеются такие, в которых вымеивается фантастическое существо — Масленица. Их много, записаны они в основном в центральных районах России (во Владимирской, Ярославской, Московской, Курской и других областях), а также в Сибири. Если песни-величания Масленице исполнялись, как правило, в начале масленицы, то корильные — в конце ее, в так называемый «прощеный» день, когда Масленицу (чучело или изображавшую ее девушку) сначала возили по деревне, а потом вывозили в поле. Масленицу корили за то, что она приблизила приход поста, уничтожила запасы сыра, масла, с ее уходом начиналась «грустная» жизнь. Вот как корили Масленицу во время ее сжигания во Владимирской губернии:

Масляница — обманщица!
Мимо красного села
Обманула, провела,

В закоулок завела,
Дала редьки хвост
На великий пост! [249, 148]

Масленицу называли в песнях «обманщицей», «гологузкой», «блиноедой», «жириедой», «обирухой», «обманухой», «полизухой» и т. д., изображали ее в различных комических ситуациях:

Масленица, масленица,
Симеонова племянница!
Обпоснившись, обмолоснившись,

Завтра постыдный день —
Опоганившись! [324, 162]

Песни Масленице обрядово приурочены; другие корильные песни, как правило, не имеют четкой закрепленности за каким-либо обрядом. Лишь в некоторых песнях имеются конкретные приметы обрядового приурочения. Например, к Семику:

Семик честной, пирог пресной! —
Где парни шли — тут дым валит,
Где девки шли — тут рожь густа!.. [249, 151]

Это можно объяснить, как и в случае с величальными песнями, тем, что песни-корения в своем подавляющем большинстве были адресованы людям, которых как величали, так и корили в разных обрядовых ситуациях одинаково.

Тексты, которыми мы располагаем, позволяют вполне определенно говорить о существовании корильных песен, высмеивающих парня, девушку, мужа и жену, парней, замужних женщин, старух, а также вышучивавших какую-либо улицу деревни или деревню в целом, а то и несколько деревень одновременно. Иными словами, среди календарных и хороводных корильных песен, как и среди свадебных, имелись песни, адресованные одному, двум лицам или группе лиц, целому коллективу.

Девушку корили за лень, за неумение вести домашнее хозяйство, за любование собой, модничанье и т. д. В хороводе могли, например, спеть такую песенку девушке:

Эта девка не велика, не мала,
Самовар поставила — не долила,
Одного дела не соислила:
Самовара не почистила! [345, 150]

Парня корили за хвастовство, за несдержанность, за грубость, физические недостатки и т. д. Мужа и жену корили за неумение вести хозяйство:

Одна была корова —
И та нездорова,
Один был петух —

И тот хлопотух,
Одна была кобыла —
И та бога забыла! [220, 72]

Молодую жену во время «вьюнца», как и девушку, корили за неприспособленность к работе по дому:

Она воду понесет — обольется,
За соломой пойдет — волокется,
За дровами пойдет — разобьется,
Она блины станет печь — обожгется,
Блинов напекет — обожрется! [339, № 368]

Как и в других рассмотренных песенных жанрах, в корильных календарных и хороводных песнях четко фиксируется хор. Он «корит», обращаясь к своим адресатам, иронизирует, шутит. В рассмотренных выше песнях нельзя четко определить состав хора, однако есть песни-корения, в которых ясно видно, что их исполняет, например, хор девушек, высмеивающий парней: «девицы хороши, а парни — голыши, не мают копейцы про души!». Рассказывалось, как они варят кашу для ребят и для себя:

Кину я, брошу я
Комарное стегнушко
Ребятам в кулеш,
Ой да люли!

А девушкам семь пудов
Коровьего маслица в кашицу,
Ой да люли! [257, 327—328]

Таковы календарные и хороводные корильные песни.

Представленный обзор свадебных, календарных и хороводных песен позволяет подвести некоторые итоги и сделать общие наблюдения над поэтическим содержанием корильных песен.

Во-первых, предметом изображения корильных песен является человек — носитель различных пороков, или мифологическое существо, которое определяется в песнях так же, как и человек. Во-вторых, им в песнях дается отрицательная оценка. Отношение к ним насмешливое. Это отличает корильные песни от других песенных жанров обрядового фольклора — от ритуальных, заклинательных и величальных песен.

Обрядовая функция корильных песен объясняет и основной принцип организации их поэтического мира — принцип гротеска. Гротескное начало в них выступает еще отчетливее, если соотнести их с величальными песнями, исполнявшимися в обряде рядом с корильными. Эта обрядовая взаимообусловленность и является одной

из причин, объясняющих драматургию обряда. Вс. Мейерхольд, например, так писал о гротеске: «Гротеск не знает только низкого или только высокого. Гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий и играя одною лишь своеобразностью... Не в том ли задача сценического гротеска, чтобы постоянно держать зрителя в состоянии этого двойственного отношения к сценическому действию, меняющему свои движения, контрастными штрихами? Основное в гротеске — это постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал¹. Вполне очевидно, что исполнение величальных и корильных песен держало зрителя в состоянии «двойственного отношения к сценическому действию».

Конкретная характеристика системы образов корильных песен позволяет говорить о том, что образы песенкорней строятся в зависимости от пола и возраста участников обряда, а также от их семейного положения и, если речь идет о свадьбе, от роли в этом обряде. В результате создавалась дифференцированная, представленная в определенных типажах комическо-сатирического плана поэтическая картина крестьянского мира.

Вместе с тем необходимо заметить, что среди песенкорней имеются такие, в которых семейно-половозрастная и обрядовая характеристика персонажа не достаточно четко определена. Особенно это касается свадебных песен, где возрастная характеристика и семейное положение персонажа никак не сказываются на его изображении, принадлежность же к свадебным «чинам» учитывается формально. Здесь можно говорить лишь о мужском и женском персонажах. Образы мужчин, как и женщин, в корильных песнях похожи друг на друга: порой затруднительно сказать, чем отличаются, например, песни дружке от песен, в которых высмеивается тысяцкий. Вот как корили в Вологодской губернии тысяцкого:

Тысяцкий — неумоя,
Сватушка-кукомоя!
Сунься в лоханку — умойся,

Нá тебе рогожу — утрися,
Нá тебе лопату — молися! [237, 135]

¹ Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Т. 1. С. 226—227.

В Курской губернии так же корили дружку:

Не гнися, дружка, не гнися, Вот тебе лавочка — садися, Вот тебе помой — умойся,	Бот тебе помело — утрыся, Бот тебе заслонка — молися!
---	--

[405, № 2109]

Почти полное сходство изображения участников свадьбы объясняет другую особенность поэтического содержания корильных песен: в них больше, чем в других песенных жанрах, обрядового фольклора, общих мотивов, что и создает впечатление такого необыкновенного сходства разных персонажей. Можно было бы составить интереснейший каталог типичных мотивов корильных песен. Одним из них, например, является описание «военного» похода:

Поехал Иван воевати: На добром коне — на собаке! Шубенка жеребячья,	А ожерельце поросячье! Шубенка взоржала, А ожерельце захрюкало!
---	---

[335, № 781]

Вместо Ивана мог оказаться любой мужчина, принимавший участие в свадьбе, — независимо от возраста, семейного положения и функции, которую он исполнял в обряде. Именно поэтому и можно говорить об одном образе мужчины в корильных песнях, в разных песнях называвшегося то дружкой, то тысячиком, то сватом. То же можно сказать и о женских персонажах.

Как объяснить эту особенность изображения участников свадьбы в корильных песнях? Одним из ответов на этот вопрос может быть такое предположение. Как известно, корильные песни в XIX—XX вв. высмеивали, с одной стороны, представителей жениха, которые противопоставлялись родственникам невесты, с другой — тех участников свадьбы (и близких невесты, и близких жениха), которые скучились наградить певцов за пение величальных песен. Думается, корильные песни, исполнявшиеся в наказание за скучость, более поздние в обряде; они-то меньше других дифференцируют между собой образы. В то же время, будучи актуальными в обряде, они постепенно вытесняли из свадьбы более старые корильные песни или воздействовали на них. Так постепенно в свадьбах начали преобладать песни, адресатом которых мог стать любой ее участник. Календарные же и хороводные корильные песни, несмотря на плохую сохранность в обрядах XIX—XX вв., донесли до нас более древнюю систему характеристики персонажей, предусматривающую, как и в величальных песнях, их определение с точки

зрения возраста, пола, семейного положения и роли в обряде. Однако свадебные корильные песни, эволюционировав в определенном направлении, не изменили свои основные жанровые признаки.

В одной корильной песне могут изображаться один, два или несколько персонажей. Рассказывается об их внешности, одежде, об их поступках. В этом отношении песни полностью подтверждают наблюдение В. Я. Проппа над комическим в искусстве и в жизни. «Смешным, — писал он, — могут оказаться наружность человека, его лицо, фигура, движения; особую область насмешки представляет характер человека, область его нравственной жизни, его стремления, его желания и цели. Короче говоря, физическая, умственная и моральная жизнь человека может стать объектом смеха в жизни. Исключение составляет область страданий, что замечено было еще Аристотелем» [46, 16—17]. Среди корильных песен нет ни одной, в которой бы высмеивались, например, вдова или вдовец — персонажи величальных песен и причитаний. Исполнители весьма чутко относились и к порокам человека, и к его трагедии, горю; меткий язык корильных песен щадил перенесших несчастье людей.

Изображение окружающей персонажей обстановки в корильных песнях также своеобразно, что особенно заметно при сравнении корильных песен с величальными. Если в величальных песнях рисовался идеальный мир, то в корильных — мир низменный, гротескный. В зависимости от этого детали, приметы миров различны. В величальных песнях раскрываются просторы Вселенной: звезды, солнце, месяц; приметы больших городов: терема, широкие дороги и т. д.; богатства и прекрасные одежды величаемых; золото, серебро, жемчуг и пр. В корильных же песнях перед нами раскрывается мир суженный, заzemленный, бедный и детали этого мира соответствуют ему. Корильная песня активно использует, например, приметы не городского, а крестьянского быта, причем нередко заглядывает в его темные углы. В песнях часто упоминаются рогожи, лопаты, дубины, веретена, треухи, безмены, тряпки, коромысла, лоханки и т. д., обыкновенные или «неблагородные» животные: собаки, кошки, поросыта и т. д. Разумеется, все это необходимо для того, чтобы оттенить наиболее непривлекательные качества адресата корильных песен и выразить к нему отрицательное отношение.

В поэтическом содержании корильных песен слабо

представлены их конкретные взаимосвязи с обрядами. Изображая людей в комическо-сатирическом плане, они лишь изредка (в качестве, например, пространственно-временной характеристики) воспроизводили некоторые обрядовые ситуации. Но даже в таких редких случаях обрядовая ситуация рисовалась в чрезвычайно общей форме, что позволяет соотнести исполнение конкретной корильной песни с разными моментами обряда. Например, во время приезда свадебного поезда к невесте на девичник исполнялась следующая корильная песня:

Что сказали, у Ивана
Поезжане добры!
Еще черт — не добры:
Наголо дикари!
По улице идут —
На сараи глядят,

Они на мост зайдут —
Ступе кланяются,
Они в избу зайдут —
Столбу молятся,
Они в печь глядят —
Ой, пирогов хотят! [422]

Можно предположить, что эту песню исполняли не только во время девичника, но и в другие моменты свадьбы, когда приезжал свадебный поезд.

Такие же весьма общие связи с обрядами имеют календарные и хороводные корильные песни. Вместе с тем следует иметь в виду, что корильные песни об участниках свадебного поезда, например, или о Масленице могли исполняться только во время свадебных и масленичных обрядов, тогда как корильные песни парню или девушке, женатой паре, замужней женщине и пр. могли исполняться и при совершении календарных обрядов, и на свадьбе, и в хороводе, и на вечеринке.

Итак, поэтический мир корильных песен — мир оригинальный, отличающийся от поэтического мира ритуальных, заклинательных и величальных песен. Он един по своей сущности, и это единство обусловлено доминирующей функцией песен-корений, основным принципом создания поэтического мира, характеристикой образов, выражающей народные представления о безобразном в жизни.

Художественная форма корильных песен жанрово обусловлена. Ее своеобразие зависит от их доминирующей функции в обряде и поэтического содержания. Как для песен-величаний, так и для корильных песен характерна описательность. Это сходство объясняется прежде всего тем, что предмет изображения обоих жанров песен, при сравнении их с ритуальными и заклинательными, один и тот же — человек, его внешность,

одежда и т. д., что является причиной использования в них отчасти одинаковых форм композиции.

Самой характерной для корильных песен является монологическая форма композиции. Она более всего соответствует их жанровой сущности, способствует передаче обрядово-драматургической ситуации, выделению роли хора в ритуале корения. Как и в песнях-величаниях, в корильных песнях имеется несколько разновидностей песен-монологов.

1. Песни-сообщения. Например:

Приехали к нам, приехали к нам убогие,
Кони у них, кони у них безногие,
Сами они, сами они пешком ишли,
Молодого жениха в мешке несли,
Ой, несли, ой, несли, да (й) вытрясали! [251, 123]

2. Песни-обращения. Например:

У тебя, у богатины,	Ты — горохово пугало:
На горбу грибы выросли,	Шалоболы болтаются,
На затылке — обабочки,	Тебя кони пугаются
На загривке — синявочки!	[24, 165]

Можно выделить три типа описания адресатов корильных песен. Первый — прямое, статичное описание внешности персонажа:

Как на дружке кафтан —	Они с искорками!
Черт по месяцу таскал!	Они с искорками —
Как на дружке сапоги —	Пальцы высакали! [405, № 2422]

Второй тип — описание поступков персонажа:

Как Иван-то господин	Он на печке спал;
Да все по миру ходил,	Он на печке спал —
Да все по миру ходил,	Он на полку взглянул;
Суму новую носил;	Он на полку взглянул —
Как у нас-то ночевал —	Блинов стопку стянул... [207, 123—124]

Сущность третьего типа описания заключается в том, что поющие накликают на голову того человека, которому поется песня, разные беды, невзгоды. Такие описания напоминают заклятия; это — приказы совершить насилие над тем человеком, который чем-то не понравился исполнителям. Вот что предлагается сделать с дружкой в одной из корильных песен:

Не(у) мытко, дружко, не(у) мытко!	Положьте его под полом,
Помойте его киселем,	Покройте его корытом,
Оботрите его помелом,	Ой, тем корытом немытым! [364, ч. 2, 115]

Указанные типы описания отвечают монологическому строению корильных песен. В любой из них используются один, два или три типа описания. В зависимости от этого корильные песни-монологи могут быть и двухчастными, и трехчастными. Разумеется, если в песне употреблен только какой-нибудь один тип описания, то текст ее не делим на части. Такова, например, только что процитированная песня «Неумытко, дружко, неумытко». Но есть песни, состоящие из нескольких частей. Например, в одной из корильных песен после традиционного описания внешности дружки («кафтан по ниточке собран», «камзол с фальшивой бахромой», «штаны после деда сатаны» и т. д.) следует рассказ о его «подвигах»:

Он по горнице прошел —
Трои желуди нашел,
На палати взглянул —
Тroe лаптей стянул!

На поварне живал —
И он ложки мывал,
Он помои пивал!

После такой второй части идет третья:

Мы посадим за стол,
Пришибем пестом!

Скажем: по воду пошел,
Скажем: под лед ушел!..
[335, № 806]

Установить какую-либо последовательность сочетания в одной песне разных типов описания вряд ли возможно, и это придает композиции корильных песен-монологов характер незаконченности, открытости, что позволяло исполнителям импровизировать, называя, как бы свободно сочетая, две, а то и три песни в одну.

Встречаются корильные песни, в которых отчетливо просматривается несколько типов описания, однако в композиционном отношении их тексты неделимы. Например, в следующей корильной песне свахам сочетаются первый и третий типы описания, но песня едина:

Ти черт вам, сваты, примудрил
Этакого чертенка женить:
А у него ноги кривые —

Подставьте ему другие!
А у него ноги коротки —
Подставьте ему колодки!
[364, ч. 2, III]

Ряд корильных песен построен при помощи композиционной формы диалога. Нередко такой диалог начинается с риторического вопроса, который хор задает себе и на который потом отвечает, например:

— Шо это за поле?
Чего оно дремлет?
— Это поле Ванькино,
Это поле Манькино:

А они не жали,
Пид межой лежали,
Ворон считали! [263, 289]

Иногда хор ведет диалог с кем-либо из участников обряда, хоровода или игры, а затем комментирует его, как, например, в следующей песне:

— Деверь, деверечек,
Васильев сыночек,
Скажи, скажи, деверь,
Где Васильев терём?
— Его терём знатён:
Об девяти вокон,
Десятая — маковица!
— Мы свата не знали,
Двора не вгадали,
Теперь мы узнали,
И двор угадали:
Весь двор под горою,
Зарос лободью,
Сенцы под горкою
Заросли лободкою! [370, № 100]

В диалоге хора с деверем, а затем его монологе рождается ироническое, комическое изображение свата, его подворья.

Диалоги в корильных песнях весьма условны — это своеобразные диалоги в монологах хора, это стремление как-то разнообразить монологическую речь, украсить ее, создать при помощи воображаемого диалога ситуацию для корения.

Вместе с тем диалог противоречит монологичности, описательности корильных песен, чем и объясняется наличие небольшого количества песен, построенных с помощью этой композиционной формы.

Чрезвычайно редко используется в корильных песнях и такая композиционная форма, как «поворот вательная часть плюс монолог или диалог». Например:

Летел соколок, Таусень! Через бабушкин дворок, Уронил сапожок, Кричит: «Бабушка, подай!» — «Недосуг подавать:	Я к обеденке спешу, Над челом поньку сушу, Кочергой хлебы мешу, Решетом воду ношу, Косарем лапшу крошу! Таусень! [339, № 119]
--	--

По своим композиционным формам песни-монологи и песни, построенные при помощи диалога, похожи на песни-величания. Однако общность композиции в данном случае не свидетельствует о том, что корильные песни пародировали величальные. Они высмеивали участников обряда, хоровода, игры, и в этом была их главная задача. Наиболее приемлемым способом решения этой задачи пе-

сен-корений, как и величальных песен, было описание. Это обусловило сходство их композиции. Исполненные же в одном обряде, одном ритуале, величальные и корильные песни по своему строению могли быть даже идентичными, но и в этом случае нельзя говорить о пародировании корильными песнями величальных. Вот две песни:

1. **Мы у свата бывали,**
Мы сватушку видали,
Нас детскими¹ дарили,
Вином-медом поили!

2. **Мы-й у свата бывали —**
Ничего не видали:
Ни пива, ни водки —
Пересохли наши глотки!
[285, 50—51]

Первая песня — величальная. Она пелась девушками, если им нравилось, как их встретил отец жениха; если же не нравилось, пелась вторая песня — корильная. В композиционном отношении песни одинаковы. Но это две самостоятельные песни, и сходство их обусловлено обрядовой ситуацией, функцией, исполнителями.

Такова композиция корильных песен. Как можно убедиться, композиционные формы песен способствуют передаче их поэтического содержания. Наиболее приемлемой для корильных песен является монологическая форма композиции. Она лучше других передает обрядовую ситуацию, подчеркивает роль хора, драматургию обряда, ритуала, игры. В этом — большое сходство корильных песен не только с величальными, но и с ритуальными, за jakiшательными песнями. Вместе с тем корильные песни, по сравнению с величальными, не используют композиционную форму «символическая часть плюс реальная» (об этом речь пойдет далее); менее разнообразны, чем в песнях-величаниях, диалогические формы; почти не употребляется в корильных песнях композиционная форма «повествовательная часть плюс монолог или диалог».

Художественные средства корильных песен общекультурны. Если рассматривать их вне соотнесенности с обрядовой функцией и поэтическим содержанием, их жанровую специфику вряд ли можно обнаружить. Как и в других песенных жанрах, в корильных песнях употребляются метафоры, эпитеты, гиперболы, сравнения и т. д. Но жанровая обусловленность системы художественных средств песен-корений существует. Ее своеобразие выражается в следующем.

Во-первых, в корильных песнях, по сравнению с вели-

¹ детка: зд. — маленький каравай.

чальными, не используется символика. Это можно объяснить тем, что корильные песни благодаря своей обрядовой функции не изображали действительность символически. Как показала Н. П. Колпакова, символика в фольклоре способствует поэтическому изображению счастья или горя человека [28, 207—234]; ни счастье, ни горе человека не стали объектом внимания корильных песен. Отсутствие же символики в корильных песнях является причиной отсутствия в них и параллелизма. В этом же кроется причина того обстоятельства, что в корильных песнях не используется композиционная форма «символическая часть плюс реальная».

Во-вторых, в корильных песнях используются такие художественные средства, которые или совершенно не встречаются в других жанрах обрядового песенного фольклора, или употребляются чрезвычайно редко. Это — оксюморон и эвфемизм. Оксюморон, показывая на первый взгляд не существующие в действительности предметы, их свойства, как нельзя лучше способствует созданию более яркой запоминающейся картины. Например, в корильной песне о свахе рассказывается:

...Да и наша-то сваха богата:
У нашей-то свахи три рубахи —
Да перва-то рубаха дубовая,
Да друга-то рубаха смоляная,
Да третья-то рубаха крапивная...

Дубовые, смоляные и крапивные рубахи нужны здесь как для характеристики свахи, так и для выражения к ней отношения. А оно — определенное:

Да дубова-то рубаха пяты бьет,
Смоляна-то рубаха к телу льнет,
Крапивная-то рубаха тело жжет! [383, 59]

Благодаря эвфемизмам ирония в корильных песнях становится основой подтекста. Свату могли, например, исполнить такую песню:

Александр, не гляди под стол!
У нас нет мослов...

Хоть и были мослы,
Да кошки унесли!..
[352, ч. 3, № 197]

Другие художественные средства корильных песен мало чем отличаются от художественных средств величальных песен. Эпитет, сравнение, гипербола, метафора, тавтология, синонимия и т. д. активно используются в корильных песнях, но с иной

целью, чем в других песенных жанрах обрядового фольклора, а потому и конкретное воплощение их иное — соответствующее поэтическому содержанию корильных песен. Если, например, в величальных песнях при помощи этих художественных средств создавались идеализированные образы, то в корильных они способствовали созданию гротеских портретов участников обряда. Например, в корильных песнях употребляются эпитеты, явно снижающие достоинства свадебных чинов: свату в корильных песнях предрекают «собачью смерть» и «кошачью могилу», дружке предлагают посидеть на «лавочке суковатой», а свахе поехать на свадьбу «на дохлой курице». Таковы же и сравнения. Корильные песни, например, советуют свату «серым волком навытися, собакой налаятися, черным вороном накуркаться». При помощи гиперболы рисуются комические портреты участников свадьбы. Сват, например, может съесть «корову да быка да наседку с цыплятами». Той же цели служит в корильных песнях и олицетворение. Вот как, например, изображается в песне одежда жениха:

И на нашем-то на Пилипичке
Сборное платье:
Шуба телячья,
Шапка собачья,

А ботики поросячыи:
Шубка рявкнет,
Шапка бряхнет,
А ботики заскагочут!
[364, ч. 2, 114]

Своеобразно употребление в корильных песнях антitezы и отрицания. Противопоставление своего рода чужому, девушек — женщинам и т. д., так ярко проявляющееся в самих обрядах и хороводах, объясняет появление антitezы в корильных песнях:

Как у нашей-то свашеньки хорошая шаль,
А у вашей-то свашеньки — мережа на голове,
Как у нашей-то свашеньки пальто хорошее,
А у вашей-то свашеньки — рыболовная гуня! [401; № 190]

Взаимосвязью корильных песен с величальными объясняется использование в первых отрицания. Например:

Друженька не хорошенъкий,
Друженька не пригоженъкий!
Как на дружке-то кафтан
Черт по месяцу таскал! и т. д. [324, 194]

Это и наглядный пример жанрового своеобразия уменьшительно-ласкательных суффиксов корильных песен. Их употребление явно ироническое:

«друженька» никак не может выглядеть «пригоженьким» в кафтане, который «таскал черт».

Обрядовая функция и поэтический мир корильных песен обусловил также своеобразие их лексики. Выбор самых заурядных бытовых предметов или явлений в качестве основы и детализации поэтического содержания объясняет низкую лексику корильных песен. «Черт», «разбойник», «вор», «солома», «лыко», «ступа», «огород», «капуста», «мочалки», «мыши», «тараканы», «блохи», «помои» и т. д. — эти слова, характерные для корильных песен, совершенно чужды другим песенным жанрам обрядового фольклора.

Оригинальность использования и своеобразие художественных средств не исключают, а еще более подчеркивают общность корильных песен с другими песенными жанрами обрядовой поэзии. В корильных песнях, как в ритуальных, заклинательных и величальных, часто употребляются обращения, местоимения и глаголы, стоящие в 1-ом и 2-ом лице единственного и множественного числа. Все это является следствием обрядово-драматургической сущности песен, выражением активной роли хора в их исполнении.

Итак, используя общефольклорные художественные средства, корильные песни употребляют их для создания своего, присущего только им поэтического мира. Содержание корильных песен, их функция в обряде обусловили отсутствие в них некоторых художественных средств, использующихся в песнях-величаниях, и, наоборот, наличие таких, каких нет в величальных песнях. Все это говорит об определенной оригинальности структуры художественных средств корильных песен, о ее жанровости. Вместе с тем, будучи жанром обрядовой песенной поэзии, корильные песни, несомненно, имеют черты сходства и с ритуальными, и с заклинательными, и с величальными песнями. Оно оказывается прежде всего в проявлении их обрядово-драматургической сущности, а также в их хоровом исполнении.

Проведенный анализ корильных песен позволяет вновь обратиться к ритуальным, заклинательным и величальным песням и по-новому осветить важную проблему их взаимосвязи, взаимозависимости. Речь идет в данном случае о календарных заклинательных и величальных песнях, получивших название «обходных», и о величальных свадебных песнях.

Календарные «обходные» новогодние песни были рассмотрены В. И. Чичеровым. «Среднерусские новогодние песни, — писал он, — могут быть сведены к трем основным, элементы которых существуют и отдельно, и в контаминации друг с другом. Условно обозначая, эти типы можно определить так:

а) тип величанья с пожеланием богатства; б) тип просьбы о подаянии; в) тип шуточной песни (с цепевидно построенными вопросами и ответами). Этот тип стоит особняком» [62, 123].

Ученый справедливо отметил, что колядки содержат разнохарактерный материал. Но его классификация требует дальнейшего развития, уточнения и исправления на основе новых данных.

Во-первых, сходное построение с колядками имеют песни, исполнявшиеся и в другие календарные праздники — на масленицу (вьюнишные), на пасху (так наз. волочебные) и т. д. Все они построены по одной схеме с некоторыми вариациями в зависимости от местности. Это говорит о существовании развернутого ритуала колядования, опевания молодых, волочебного обряда и др. Центром этого ритуала являлось исполнение величальной или заклинательной песни или песни, в которой величальные и заклинательные мотивы соединялись в единое целое. По своей сущности эта песня была магическая, в связи с чем понятным становится серьезное отношение к исполнению песни и со стороны певших, и со стороны ее адресатов.

Во-вторых, исполнение таких песен в указанном ритуале сопровождалось пением других песен, по своей жанровой природе отличающихся от величальных и заклинательных. Хотелось бы особо подчеркнуть, что речь идет не просто о песнях-просьбах, песнях-угрозах и т. д., а о песнях, имеющих другую жанровую принадлежность. К сожалению, подавляющее большинство записей, представляющих собой сплошной текст фиксации всего ритуала, сделано без учета данного обстоятельства. Это породило неверное мнение у исследователей о том, что запись всего ритуала является целостным произведением (песней) или, по В. И. Чичерову, контаминацией разных типов песен. По нашему мнению, в данном случае речь должна идти о том, что в ритуале опевания исполнялось несколько песен разной жанровой принадлежности, формирующих ход и отражающих суть самого ритуала.

Нередко этот ритуал начинался с просьбы разрешить исполнить величальную или заклинательную песню. Например, колядовщики обращались к хозяину:

Чанны ворота!
Посконна борода!
Кричать ли таусень? [375, ч. 7, 119]

Хозяин разрешал, и далее исполнялся таусень-закли-
нание. Такие обращения были свойственны не только но-
вогодним песням-колядкам. Вот начало ритуала опевания
«вьюнцов»:

— Вьюне-ец — молодец! Пора ти вставати: Пришли окликати! — Вьюне-ец — молодец! Встань-ко ты, проснися, Воденькой сплеснися, Ширинкой утрися,	Богу помолнся, Гостям поклонися, Гости те хорошие: Сватушка со свахонькой, Шурин с невестушкой!.. [212, 39—40]
--	---

Хотя и редко, ритуал мог начинаться с сообщения о наступлении праздника, с просьбы об угощении:

Пришла коляды
Накануне Рождества!

Дайте коровку —
Масляну головку!.. [405, № 1032]

Приведенные примеры показывают, что эти тексты никакого отношения к заклинательным и величальным песням не имеют (первый текст «Чанны ворота!» даже трудно назвать песней). Перед нами две песни со всеми характерными признаками жанра ритуальных песен.

После их исполнения шли собственно величальные или заклинательные песни, а затем опять ритуальные, которые, по наблюдениям В. И. Чичерова, варьируются «как а) песни, непосредственно требующие подаяния, б) песни, повествующие о приготовлении обрядовой еды, предназначеннной для одаривания колядующих, и в) песни, рассказывающие о благополучии и удаче как результате подаяния. Самая просьба о подаянии при этом может иметь форму изложения ожидаемого или форму угрозы принести вред дому, если просьба не будет исполнена. Все три вида колядок-просьб (и не только колядок! — Ю. К.), разумеется, могут сводиться воедино» [62, 124]. Вот какая песня пелась после окончания величальной песни хозяину дома, исполненной волочебниками:

Кто не даст пирога —
Мы корову за рога!
Кто не даст пару яиц —

Мы прогоним всех овец!
Кто не даст солонины кусок —
Мы свинью завалим! [343, № 47]

Это — типичная ритуальная песня.

Однако указанными песнями ритуал «опевания» часто не заканчивался. Конечно, получив вознаграждение, певцы часто больше ничего не исполняли: однако имеются свидетельства, когда в ответ на подарок исполнители пели еще одну заклинательную или величальную песню с пожеланием благополучия, семейного счастья, здоровья. Например, такую заклинательную песню:

Дай тебе господи
Сорок коров,

Теленочка с ягненочком,
Бычка с [козленочком]! [263, 189]

Если же певцы были недовольны вознаграждением, то они в отместку пели еще одну заклинательную или корильную песню. Заклинательной песней они призывали на голову скupых ужасные беды:

На Новый год
Осиновый гроб,

Кол на могилу,
Ободрану кобылу! [249, 145]

Или высмеивали, как на масленицу, за плохие блины:

Паршивые блины,
По аршину длины! [362, 19]

Некоторые цитировавшиеся выше корильные песни исполнялись именно как реакция певцов на скupое вознаграждение.

Таким образом, записи так называемых «обходных» песен представляют собой не единое произведение (песню) и не контаминацию разных типов песен или мотивов, а органический комплекс самостоятельных произведений фольклора, организующих и осуществляющих магический в своей основе ритуал опевания. Именно поэтому следующий ниже текст не является песней-колядкой, а состоит из трех песен и одного приговора. Вот этот текст:

— Чанны ворота,
Посконная борода,
Спеть ли вам таусеньку?
— Благослови нас, бог:

5 Завтра Новый год,
Все святые вечера!

Таусень!

Собирался Иван ко заутренни,
Надевал кафтан во сто рублей,

10 Подпоясывал кушак в тысячу,
Надевал шляпу — цены нету!

Таусень!

У Ивана-господина молодая жена,
Она часто лежит, все прихварывает,

- 15 Ивана-господина все обманывает,
 Таусень!
Поезжай в Москву, купи парчу,
Я за эту парчу те сама заплачу:
Либо сына рожу, либо дочь хорошу!
- 20 Таусень!
Подавайте, не ломайте,
Не закусывайте!
Не дадите пирога —
Сведем корову за рога! [306, 4—5]

Первые три стиха представляют собой приговор (собиратель зафиксировал: «Вечером под Новый год девки-подростки подходят к окну и одна спрашивает»), следующие три стиха являются песней-заклинанием (собиратель комментирует их так: «Затем все поют»), потом, начиная с 7 и до 21 стиха, идет собственно величально-заклинательная песня, ради которой и существовал ритуал; последние стихи — это ритуальная песня-просьба с угрозой (собиратель перед ними заметил: «В заключение опять поет одна»). Комментарии собирателя без особого труда позволили нам разбить записанный текст на ряд фольклорных произведений, но, к сожалению, не все записи имеют такие комментарии, что отчасти и является причиной их восприятия как целостных произведений. Однако знание жанровых признаков ритуальных, заклинательных, величальных и корильных песен не может не помочь исследователю правильно разобраться в записях ритуала обхода дворов. Кстати, в приведенной только что записи также интересны некоторые детали, нарушающие «единство» песни. Третий стих остался в ней без ответа (вполне очевидно, что далее хозяин дома не возражал против исполнения колядки). Припев «Таусень» выделяет центральную часть ритуала — величально-заклинательную песню; этому же способствует и больший размер составляющих ее стихов.

Аналогичным только что проанализированному обрядовому феномену является ритуал величания, характерный для многих свадебных обрядов. Величальные песни, как известно, в XIX — XXвв. часто пелись за вознаграждение, поэтому исполнение песен-величаний нередко сопровождалось пением ритуальных, заклинательных и корильных песен. Чаще всего это были ритуальные песенки-просьбы о подарке, которые, как правило, исполнялись непосредственно за величальной песней. Интересную запись величальной песни попу с пос-

ледующей затем ритуальной песней-просьбой сделал в свое время А. С. Пушкин:

У попа у батюшки
Золота скуфеюшка;
Низала скуфеюшку
Его молода жена
(такая-то)!

— Слышишь ли, батюшка?
Тебе песню поем,
Тебе честь воздаем!
Мы хотим с тебя даров,
Даров великих —
Две гривны золотом! [334, 214—215]

Ритуальные песни могли также предшествовать исполнению величальных или окаймлять их:

Спасибо, дружинушко,
Спасибо, хоробренъкий,
Что хорошо игриц даришь?
Дружинушко хорошенъкий,
Дружинушко пригоженъкий!
Где-то ты хорошился?
Чи в меду, чи в патоке,
Чи в наливном яблоке?
Подари, дружинушка,
Подари, хоробренъкий,
Не рублем, полтиною —
Золотою гривною! [405, № 2111]

В ритуальных песнях могла звучать и прямая угроза исполнения корильных песен, которые, как известно, действительно пелись адресатам песен-величаний. В одной из ритуальных песен, исполненной после величальной холостому, пелось:

...А ты станешь дарить —
Мы те станем хвалить,
Ты не станешь дарить —
Мы те станем корить:
«Ах ты, сам шестом,
Голова пестом,

Уши ножницами;
У те шея бела —
Будто в петле была,
У те рожа пестра —
Лихорадка трясла!» [233, 15]

Таким образом, как и в записях обхода дворов, в записях ритуала свадебного величания необходимо отделять собственно величальные песни от других — ритуальных, заклинательных и корильных.

Предложенное толкование обрядовой и фольклорной сущности ритуалов обхода дворов и величания на свадьбе позволяет сделать некоторые наблюдения над их историей. Как можно было заметить, оба ритуала — весьма сложные обрядовые комплексы, и если учесть, что большая часть заклинательных и величальных песен как в календарных, так и в свадебных обрядах исполнялась вне этих ритуалов, без привлечения других песенных жанров обрядового фольклора, то очевидной будет мысль

об их сравнительно позднем происхождении. Вместе с тем из-за своей сложности они быстрее разрушались, оставляя после себя песенки-просьбы о подарках. Этому способствовало исчезновение веры в магическое значение обоих ритуалов. Сами величальные и заклинательные песни больше не исполнялись, но приятная, обусловленная теперь уже чисто внешней стороной обряда возможность получения подарка сохраняла ритуальные песни или создавала условия для возникновения упрощенных, контамированных величально-заклинательно-ритуальных песенок. В качестве отдельной песни, не сопровождавшей исполнение величальной, записана была, например, ритуальная песня-просьба, обращенная к тысяцкому («Большой тысяцкой, догадайся, за шелковый кошель принимайся! Что, шелковый кошель, шевелился» и т. д. [346, 78]. Отсеченную часть ритуала величания жениха и невесты представляет собой следующий текст:

Поздравляем Сергея Николаевича,
Виноградье красно-зеленое!
Да с Натальей Александровной!
Ты пожалуй, господин, нам за песенку,
Нам за песенку за хорошую;
Не расплатишься — не укатишься,
Когда расплатишься — тогда укатишься! [434]

Совмешающей в себе и величание, и просьбу о вознаграждении за величание является песенка свахе:

Дорогая наша свашененька! —
Она любит по пирам ходить,
Она любит красных девушек дарить,

Не рублем, не полтиною —
Золотою одной гривною
[282, № 353]

Как видим, вместо развернутых, сложных ритуалов перед нами совсем коротенькие, прозрачно намекающие на подарок, угождение песенки.

Итак, корильные песни представлены довольно значительным количеством текстов, позволяющих говорить о них вполне определенно как о самостоятельном жанре. Корильные песни известны больше как свадебные, но исполнялись они как при совершении календарных обрядов, так и во время хороводов и игр. Они, конечно же, являются не величаниями-пародиями, а жанром, выполнившим в быту крестьянина четко выраженную функцию, имеющим свое поэтическое содержание и художественную форму. Несомненно, корильные песни взаимодействуют

вовали с песнями-величаниями, пародировали некоторые композиционные приемы, художественные средства, однако не это определяет их сходство, а в определенном смысле родство доминирующих функций, заключающееся в необходимости изображения, описания человека. Но описания эти разные.

В отличие от ритуальных и заклинательных, в центре поэтического мира корильных песен находится человек. Известны также песни (хотя их и немного), изображающие фантастические существа (Масленицу, например). В зависимости от адресата корильные песни подразделяются на песни, посвященные одному человеку, двум и коллективу, группе людей.

Основной принцип организации поэтического мира корильных песен — гротеск. Гротеск способствовал созданию в корильных песнях целой галереи портретов нищих, воров, обжор, пьяниц, дураков и выражению к ним насмешливого, отрицательного отношения.

Как и в величальных, образы корильных песен создаются по единой схеме: неприглядная в нешность, нищая одежда, вызывающие осуждение поступки и т. д. Этим объясняется сходство между образами корильных песен, которое усиливается тем обстоятельством, что характеристика ряда участников обряда, хороводов и игр не дифференцирована по возрастному принципу и роли в том или другом ритуале.

Пространство и время в корильных песнях замкнуто пространством и временем обряда, хоровода, игры, обусловлено их доминирующей функцией. В них целенаправленно изображается, в отличие от величальных песен, крестьянский мир с теневой стороны, при этом отбираются детали бытовой жизни крестьянина, связанные с миром домашних животных и т. д.

Из общефольклорных композиционных форм корильные песни используют монологическую форму композиции как наиболее соответствующую обрядовой функции, их поэтическому содержанию. Реже употребляются в корильных песнях такие композиционные формы, как «диалог», «повествовательная часть плюс монолог или диалог». Все это сближает корильные песни не только с песнями-величаниями, но и с ритуальными, заклинательными песнями. Не употребляется в корильных песнях часто использующаяся в песнях-величаниях композиционная форма «символическая часть плюс реальная».

Наряду с общефольклорными изобразительно-вырази-

тельными средствами, употребление которых было обусловлено обрядовой функцией и поэтическим содержанием, корильные песни использовали редко встречавшиеся в других песенных жанрах обрядового фольклора художественные средства. Вместе с тем установлены, с одной стороны, определенная взаимосвязь художественных средств корильных песен с некоторыми художественными средствами песен-величаний, с другой стороны — наличие таких художественных средств, которые свидетельствуют о сходстве корильных песен с ритуальными и заклинательными, обусловленном их обрядово-драматургической сущностью и поэтически выраженной ролью хора, исполняющего корильные песни.

Выделение из обрядовой поэзии корильных песен, а также ритуальных, заклинательных и величальных позволило по-новому рассмотреть календарные заклинательные и величальные, а также свадебные величальные песни, исполняющиеся во время обхода дворов и ритуала величания на свадьбе. Оказалось, что указанные заклинательные и величальные песни состоят из нескольких разножанровых песен, в том числе из ритуальных и корильных.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Игровые песни

Хотя термин «игровые песни» известен давно, изучение их поэтической сущности началось с появлением исследования Н. П. Колпаковой [28, 54—83] и им, собственно, закончилось. Можно отметить также раздел в учебном пособии В. Е. Гусева «Истоки русского народного театра» — «Игры в хороводах» [17, 56—79], в котором рассмотрены идейно-тематическое содержание игровых песен и их композиционное строение. Вместе с тем результаты указанных исследований нуждаются в дальнейшем развитии, уточнении и исправлении.

Большая заслуга Н. П. Колпаковой заключается в том, что она впервые обоснованно сформулировала следующий тезис: «Прежде всего должны быть ясно разделены понятия песни и игровой и хороводной. В большинстве изданий, как словесных, так и музыкальных, они отождествляются

ляются. Однако ставить знак равенства между ними нельзя: не каждая игровая песня является хороводной и не каждая хороводная — игровой. В хороводах («карагодах», «кругах», «кружках», «танках» и др.), где собравшиеся ходят кругами, цепью, змейкой, восьмеркой и другими фигурами, никакой игры, по существу, нет. Игра — это действие, разыгрывание той или иной сюжетной ситуации. В круговых же хороводах, где такое разыгрывание отсутствует, зачастую исполнялись песни совершенно не игрового, а повествовательного характера на различные бытовые и семейные темы... И по содержанию, и по композиции, и по ряду стилистических признаков эти песни относятся к лирическим и никакого драматургического элемента в себе не содержат» [28, 58—69. Разрядка наша. — Ю. К.].

Но, как показал предшествующий анализ, понятие «хороводная песня» в данном контексте также требует существенного уточнения. Вместе с игровыми в хороводах исполнялись и ритуальные, и величальные, и корильные песни. Как далее будет показано, сами игровые песни (древний пласт) близки к заклинательным. К сожалению, взгляд на хороводные песни, якобы представляющие собой однородное поэтическое явление (жанр), сохраняется даже в последних исследованиях [см. 207—209].

Предложенная классификация фольклора хороводов строится не только на основании изучения текстов песен, но и на анализе обрядово-драматургическо-хореографической сущности самих хороводов. Однако до сих пор, особенно в практике издания песенного фольклора, сохраняется представление о хороводах как о едином поэтическом явлении народного быта и искусства. Но уже собиратели XIX в. отмечали не однородность хороводов и хороводных песен и пытались их классифицировать. Вот только несколько свидетельств. Г. Потанин писал об «игровых» песнях: «Эти песни поются во время игр, которые бывают в домах на вечерках и на улице». Он отличал от «игровых» «круговые» песни, которые исполнялись в «кругах, т. е. хороводах, которые бывают на улице, но иногда и на вечерках» [338, 62]. С. Гуляев разделял песни «на четыре разряда: 1) круговые, сопровождаемые играми, 2) собственно круговые, 3) проголосные и 4) плясовые». По его мнению, песни, «принадлежащие к двум первым разрядам, называются круговыми потому, что девушки и молодые мужчины, взявшись за руки, становятся в круг и, запев круговую песню, начи-

нают под меру такта ходить в которую-нибудь сторону, а там обворачиваются в другую, попеременно, изменения с тем вместе фигуру круга, вышущегося по прихоти запевалы или запевальщицы. Круговые песни, сопровождаемые играми, изображают какие-нибудь случаи из семейной жизни русского народа. Содержание просто круговых составляют жалобы девушки на грустную жизнь одиночества, или сожаление женщины, вышедшей замуж за постылого человека, о счастливом беззаботном девическом времени, об утраченной в горе девьей красоте, и жалобы на ревнивого мужа, на лихого свекра и свекровь и злых золовок, пересуды соседей и проч.» [233, 59—60].

На неоднородность хороводов указывали и советские исследователи. О хороводах Курской области писала А. В. Руднева: «Нами отмечены четыре типа танков и караводов, сопровождающихся определенными песнями: танок «молодцев водить» — торжественное многолюдное праздничное шествие вдоль улицы с плящущими впереди ряжеными; медленные круговые хороводы с пением песен в два хора; подвижные девичьи караводы с плясками всех присутствующих девушек в кругу (женщины стоят по кругу и поют песни); караводы с величанием (в них две, четыре или шесть танцующих в кругу девушек или женщин величаются в песне, исполняемой женщинами и девушками, стоящими по кругу.) Последний тип караводов является преобладающим» [344, 57].

Если выделяются разные типы хороводов, то не говорит ли это о том, что при их исполнении должны были петься песни, также принадлежавшие к разным жанрам? На этот вопрос можно ответить лишь утвердительно. В тех же самых высказываниях собирателей имеются сведения об исполнении разного типа песен в хороводах. С. Гуляев и Г. Потанин писали об игровых песнях, А. Руднева — о величальных. Все они отметили исполнение в хороводах лирических песен. В связи с этим чрезвычайно показателен опыт издания хороводных песен И. Д. Фридриха. «Первыми помещены песни с хороводами по кругу в направлении движения солнца, — писал он, — потом — игровые, изображавшие то, что поется в песне, затем — прогулочные и гуловые, для которых характерен был медленный темп, и, наконец, плясовые» [350, 265]. Итак, давно существует мнение о разнородности хороводов и хороводного фольклора уже в различных публикациях собирателей, тогда как в теории сохраняет-

ся взгляд на хороводные песни как на особый фольклорный жанр.

Заметим, что музыковеды и хореографы опередили в данном вопросе фольклористов-филологов. А. В. Руднева в своем обобщающем труде о хороводах, вышедшем после цитированной работы, пишет: «Хороводы и хороводные песни по их содержанию и функциям можно разделить на игровые и плясовые» [49, 79]. Игровые хороводы как особый тип выделяются уже в учебной литературе. «Если в песне имеются действующие лица, игровой сюжет, конкретное действие, то содержание песни разыгрывается в лицах и исполнители с помощью пляски, мимики, жестов создают различные образы и характеры героев. Иногда содержание песни разыгрывается всеми участниками хоровода одновременно. Часто персонажами песни являются животные, птицы, и тогда участники хоровода, изображая птиц, зверей, подражают их движениям, повадкам. Такие хороводы называются игровыми», — отмечено в одном из пособий [27, 43].

Итак, как термин «хоровод» обозначает неоднотипные явления в народном хореографическом искусстве, так и термин «хороводные песни» определяет разножанровые песенные образования, в том числе и игровые песни.

Но являются ли игровые песни принадлежностью только хороводов? Свидетельства собирателей говорят о том, что термин «игровые песни» — понятие более широкое, чем термин «хороводные» песни. Уже по приведенным ранее сведениям можно было увидеть это. Например, Потанин противопоставлял игровые песни хороводным (игровые песни исполнялись «в домах на вечерках и на улице», а круговые — в хороводах). Вот еще одно свидетельство — Ф. Студитского: «В Вологде летом во многих дворах собираются девушки и молодцы, играют в хороводы и поют хороводные песни, целые ночи проводят в этих увлечениях; я с восторгом слушал очаровательные звуки их песен. Зимой хороводные песни поют на посиделках» [303, III]. Конечно, среди хороводных песен, которые могли исполняться и вне хороводов — на праздничных увеселениях молодежи зимой, в доме, где водить хороводы не было возможности, были и игровые песни. Так, известная игровая песня «Столб» («Еще вокруг столба ли я хожу») исполнялась в Вятской губернии на святочных игрищах [331, 206—207], а в Новгородской — в хороводах как «круговая» [266, 404—405]. Часто записывавшаяся игровая песня «Венок» («Венчик

ли мой, веночек») была зафиксирована и как «святоч-
ная» [233, 70—71; 331, 220—221], и как «троицкая»
[350, 53], и как «игровая» [412, 87].

В связи со сказанным можно отметить не только «общий» репертуар игровых песен, исполнявшихся в хороводах и в разные календарные праздники, но и наличие таких игровых песен, которые пелись только вне хороводов. О них писал В. Е. Гусев в цитированной выше книге в разделе «Игры вне хоровода» [17, 80—86].

Таким образом, в песенном репертуаре календарных праздников и хороводов имелись «игровые» и «круговые» песни, круговые песни, сопровождаемые играми, и круговые без такого сопровождения; были хороводные песни, исполнявшиеся летом в хороводах, а зимой на посиделках, игрищах и т. д. И действительно, величальные песни, которые весной и летом пелись во время вождения хороводов, зимой могли исполняться, как и игровые, на посиделках; круговые песни могли быть лирическими, а потому бытовать и вне хороводов; ритуальные песни хороводов обнаруживают сходство, как мы видели, с ритуальными календарными и свадебными; в хороводах, как и в календарные праздники и на свадьбе, исполнялись корильные песни. Вполне естественно, что среди этого песенного разнообразия выделяется группа песен, имеющих игровой характер. Поэтому игровые песни, как особый жанр фольклора, могут быть поставлены в один ряд с ритуальными, заклинательными, величальными и корильными песнями.

Какова же их поэтическая сущность?

При анализе ритуальных, заклинательных, величальных и корильных песен мы обращали внимание на их внетекстовые связи, обусловленные обрядом, обрядовой ситуацией, ритуалом. Без них содержание песенного текста нередко было непонятным. Внетекстовые связи имеются и у игровых песен, причем они более сильно выражены, чем у других песенных жанров обрядового фольклора. Обратимся, например, к неоднократно записывающейся песне о груше:

Уж ты груша, груша зеленая!
Расти, груша, эдака, вот эдака, вот какая! [319, № 4]

Какой должна все-таки вырасти груша, судя по тексту песни, определить нельзя. Но стоит только рассмотреть песню в контексте исполнения — ее смысл сразу же про-

яснится. Участники хоровода при ее пении поднимали руки, что означало, в согласии с текстом, какой должна вырасти груша, а именно высокой. Примечательно объяснение к варианту данной песни, опубликованному В. Магнитским. Собиратель писал: песня «поется до трех раз, причем каждый раз высота груши показывается все выше и выше» [288, 103].

При внимательном рассмотрении таких песен вскрывается причина указанной непонятности; она является следствием их жанровой сущности. В этих песнях (мы их называем игровыми) слово и действие находятся в органической связи, представляют собой единое целое.

Одни тексты игровых песен подразумевают эти действия. Например, известная песня о льне, исполнявшаяся в хороводе, как и процитированная песня о груше, подразумевает, что участниками игры совершались определенные действия:

— Как-то нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен се (я) ти?
— Нам и так, нам и сяк,
Нам и эдак и вот так!

— Как-то нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен полоти?
— Нам и так, нам и сяк,
Нам и эдак и вот так!
[335, № 2479]

Данные разрядкой слова показывают соотносимость в игре слова и действия. Участники хоровода разыгрывали от начала до конца весь процесс работы со льном. Без показа того, как лен сеют, пропалывают, убирают, колотят и т. д., песня мертва.

В других песнях действия, необходимые для понимания текста, описываются. Так, в широко бытовавшей песне о пиве рассказывается о том, что будет с участниками хоровода, когда они выпьют пива:

Мы пива напьемся,
Все вместе сойдемся,
Все вместе посядем,

Все вместе повстанем,
Все вместе подеремся,
Все вместе помиримся!

Записавший эту песню собиратель А. В. Соколов отмечал: «Все сказанное исполняется на деле и при последнем стихе... мужчины целуются с женщинами в знак мира и прощения за обиду, нанесенную друг другу в драке» [405, № 379]. Конечно, песня говорит об условных действиях участников игры.

Таким образом, основная примета игровых песен — обязательная соотнесенность их текстов

с игровыми, условными действиями исполнителей. Песни не могли существовать вне игры, тексты в отрыве от игры теряли свой смысл. В этом заключается и сходство, и главное отличие игровых песен от других жанров обрядовой песенной поэзии. Ритуальные, заклинательные, величальные и корильные песни, исполняясь в определенной обрядовой ситуации, как и игровые, становились элементами «действа», игры, ритуала, однако самостоятельность текстов, их семантика сохранялись.

Однако эту особенность игровых песен необходимо иметь в виду прежде всего при анализе самого репертуара игровых песен, а не при их сравнении с ритуальными, заклинательными, величальными и корильными песнями, с которыми игровые песни отождествить довольно трудно. Это вызвано тем, что не все песни, относимые к игровым даже теми учеными, которые выделяют их в отдельный жанр или рассматривают особо (Н. П. Колпакова, В. Е. Гусев), являются игровыми. Поэтому ряд наблюдений над поэтической сущностью игровых песен, сделанных Н. П. Колпаковой и другими учеными, требует существенных уточнений.

Н. П. Колпакова пишет: «В то время как песня величальная сосредоточивает свое внимание на описательной стороне (на наружности, костюмах величаемых лиц), а лирическая на подробном раскрытии психологических ситуаций, песня игровая стремительно развивает свой сюжет, дает непрерывное нарастание динамики... Насыщенность действием и наличие внутренней сценарной схемы являются основной особенностью игровой песни» [28, 67–68]. С одной стороны, в определении главного признака игровых песен Н. П. Колпаковой все верно. В игровых песнях есть и непрерывное нарастание динамики, насыщенность действием и внутренняя сценарная схема... Но с другой — это определение чрезвычайно общо. Разве нет в былинах, балладах, в сказках всех этих данных? Есть. Вместе с тем, выявляя основную особенность игровой песни как жанра, исследователь обратила внимание только на песенный текст, внеtekстовые же связи остались без внимания. А именно исполнительская, «драматургическая» сущность игровых песен, как уже было показано, прямо оказывается на их текстах, а значит, и на жанровой сущности. Таким образом, жанровая специфика игровых песен, обусловленная их игровым, «драматургическим» исполнением, должна быть

уточнена в зависимости от характера самой игры, от ее соотнесенности с песенным текстом. Наблюдения показывают, что многие песни сопровождаются игрой, но к собственно игровым их отнести нельзя. И это можно объяснить только историей бытования игровых песен.

Исследователи игровых песен, устанавливая их происхождение, справедливо указывают на древность этих песен, на условия, породившие необходимость создания этого жанра. И Н. П. Колпакова, и В. П. Аникин особо подчеркивают связь игровых песен с древними представлениями человека-труженика, пытавшегося при помощи действия и слова заклясть богатый урожай, удачную охоту, счастливую жизнь. Игровые песни представляли собой своеобразный жанр заклинательной поэзии, черты которой в игровых песнях, записанных в XIX—XX вв., легко угадываются. Проанализировав, например, хороводную песню о льне, В. П. Аникин пишет: «Воспроизведя посев, уход за всходами, уборку и обработку льна до прядения пряжи, обрядовая игра в своем первоначальном значении имела целью обеспечить успех в предстоящих весенних и летних работах. Повторением в хороводе трудовых действий зримо представлялась удачная работа — словно уже взращен и обработан добрый лен. Игровая песня соединилась с заклинательной магией» [3, 40—41]. Действительно, говоря о целесообразности создания этой и подобных ей песен, не скажешь, что они появились ради праздной забавы, развлечения. Древний человек при помощи магического действия и силы слова заклинал природу. Производя определенные действия и припевая слова, он надеялся на будущий богатый урожай («так будет!»); песней-действием он предугадывал все основные процессы роста злаков, растений, деревьев: посев, всходы, рост, цветение и пр.

Некоторые игровые песни хорошо сохранили древний заклинательный характер. Ф. Зобнин на Алтае наблюдал, например, такое исполнение песни о маке. «Играющие становятся в кружок и поют»:

На горе-то мак,
При долине так!
Мои, мои маковицы,

Золотые головицы —
При долине так!

Затем кричат: «Спосядем!» — и садятся. Сидя поют два или три раза те же слова, причем руки кладут себе на голову. По окончании пения кричат: «Встанем!», встают и хлопают в ладоши, будто сорвали поспевший мак

[255, 292—293]. Самой песней и действием под слово «так» участники игры заклинали быстрый рост и созревание мака [см.: 182, 99—103]. А. Н. Веселовский писал: «Очень вероятно, что и такие потешные игры, как сеяние мака, песни об овсе и лозе имели когда-то... магическое значение» [12, 230]¹.

Приведенное объяснение происхождения игровых песен позволяет не согласиться с исследователями (Е. И. Яцунок, например), считающими, что игровые песни, так подробно воспроизведившие процесс роста, созревания, уборки урожая и пр., служили средством обучения молодежи основным трудовым навыкам. Элементарность содержания песен, условность действий участников игры, показывавших, как пашут землю под лен, как его сеют и пр., не могли быть той школой, в которой молодежь получала трудовые навыки. В обрядовых магических ритуалах (играх) она учились другому: тому, как влиять при помощи слова и действия на враждебно относившуюся к людям природу.

Древнее происхождение игровых песен определило их тематику и — шире — поэтическое содержание. Именно потому, что человек, зависимый от природы, в песнях-действиях заклинал ее, предметом изображения игровых песен явились мир растительности и мир животных. При этом обращает на себя внимание тот факт, что растительный мир в песнях представлен лишь в определенной своей части: речь идет только о так называемых культурных растениях, от роста и созревания которых зависела жизнь крестьянина: луке, хрене, капусте, горохе, льне и пр.

Животный мир в игровых песнях представлен широко и многообразно, что объясняется важностью для жизни человека как диких, так и домашних животных. Этим обусловлено то, как представлены в игровых песнях полезные и вредные для крестьянина-землепашца птицы и животные. В большом количестве вариантов записана, например, песня о воробье. Воробей портит посевы, поедает зерно и т. д. Поэтому его изображение в игровых песнях вполне определено: во многих из них рассказывается о

¹ Ср. высказывание Н. И. Костомарова: «Сеяние мака, ржи, проса, составляющее предмет хороводовых игр, очень близко к подобным обрядам у других славян (южно-руссов, поляков и чехов) и, вероятно, эти игры не что иное, как обломки древнего языческого освещения земледельческих работ при начале лета» [136, 543].

том, как у воробья болит голова, как он не может летать, ходить, как он умирает. В песне, записанной в Вятской губернии, после сообщения о том, что воробей «во скорби, боли лежит, ничего не говорит, головушка болит, право плечико щемит», идет прямое к нему обращение-заклиничание:

Ах ты, воробей,
Ах ты, семянинчик,
Ах ты, коноплянинчик!

Тебе семечка, горошку
Не клевывать!.. [405, № 448]

По-другому в игровых песнях изображены утка и селезень — полезные для человека птицы. Что в них прежде всего должно было интересовать крестьянина? Конечно же, количество и сохранность потомства... Игровые песни рассказывают об этом. В песнях об утке речь идет о том, как она «совивала» гнездо, как садилась в него, как выводила «утенят», как растеряла и как потом все-таки собрала их.

Заяц — промысловое животное. Игровые песни изображают его уже пойманным, подвластным человеку:

Заинька, заинька,
Серенький, попляши,
На лапочки присядь,
Бочком, кружком приляг!

Серенькой заинька,
Не скачи, не вертись,
Приляжь, повернись,
Бочком, кружком покатись!
[375, т. 4, 275]

Изображение процесса роста и созревания злаков, моментов жизни птиц и животных объясняет особенности пространственно-временной системы игровых песен. Любой игровой песня, рассказывающая о растениях, птицах или животных, посвящена какому-нибудь одному растению, птице или животному. Размещение же их в пространстве не интересовало исполнителей, поэтому описание окружающей обстановки чрезвычайно скучно. В связи с изображением утки в песне упоминаются море, по которому она плавала, и гнездо, в котором выводила утят; в песнях о груше упоминается сад и т. д. Подавляющее же большинство песен не изображает действия; для них важно самое действие с заповедным растением, животным или птицей и его результат.

Своеобразие изображения пространства в игровых песнях особенно ощущимо при сравнении этих песен с величальными и корильными песнями, в которых описание природы, городского или деревенского пейзажа, бытовой обстановки, как мы видели, было поэтически оправдано.

Сравнение игровых песен с величальными и кориль-

ными важно также при сопоставлении в них изображения времени. В величальных и корильных песнях время как бы остановилось, давая тем самым возможность запечатлеть во всем блеске или нищете участников ритуала. В игровых же песнях, наоборот, изображается процесс, благодаря которому устанавливается связь между настоящим и будущим временем; этот процесс представлен в песнях в ряде эпизодов, содержанием которых являлись главные моменты заклинания будущего урожая, припода животных и т. д. То, что должно произойти в будущем, в результате приближалось к настоящему, оно рисовалось как бы прошедшими в действительности. Вот, например, другая песня о воробье. Она состоит из четырех эпизодов. В каждом из них рассказывается об одном событии; повествование ведется в настоящем времени:

- Дома ль кум воробей?
- Дома!
- Что он делает?
- Болен лежит!
- Что у него болит?
- Плечики!
- Сходи, кума, в огород,

Сорви травы гречки,
Попарь ему плечки!
— Парила, кумушка,
Парила, голубушка:
Его пар не берет —
Только к сердцу придаст!
[405, № 449]

Далее следуют аналогичные эпизоды, только изменяются названия болезни воробья. Песня, заклиная будущую неподвижность воробья (имеется в виду первоначальное назначение песни, а не позднейшее ее переосмысление), благодаря описанию ряда желаемых будущих событий как уже прошедших в действительности, изобразила смерть воробья.

Необходимость описания ряда действий или событий, для совершения которых требуется время, объясняет повествовательность игровых песен, их многоэпизодность. Разумеется, и повествовательность, и многоэпизодность в этих песнях особого рода, они не являются следствием развития в песнях поэтических сюжетов, раскрытием каких-либо сюжетных ситуаций. Однако все это отличает игровые песни от ритуальных, заклинательных, величальных и корильных песен. В недрах обрядовой поэзии, таким образом, появились благодаря слиянию магического действия и силы слова иные, чем в выше проанализированных жанрах, приметы содержания. Все это не могло не сказаться на композиции и композиционных формах, а также стиле игровых песен.

Композиция игровых песен, как правило, многочаст-

ная: песни могут состоять из двух, трех и более частей¹; их число определяется тем необходимым количеством эпизодов, в которых воспроизводились основные моменты заклинания. Например, в уже цитированной песне о льне — семнадцать эпизодов!

Эпизоды игровых песен чаще всего строятся однотипно. «В членении песни на части, — пишет В. П. Аникин, — а также во внутренней организации каждой части наблюдается то, что можно назвать «параллелизмом строф». Это свойство выражается в точном повторении из строфы в строфе сюжетной ситуации и соответствующих стилистических формул» [3, 49—50]. Как правило, строфы различаются между собой дальнейшим развитием темы: в одной строфе речь идет о вспашке под лен поля, в другой — о его сейнии, в третьей — о прополке и т. д. Но есть песни, состоящие только из повторения одного и того же эпизода. Такова известная песня о груше. Повторы особенно ярко подчеркивают первоначальное магическое назначение игровых песен.

Благодаря своеобразию исполнения игровые песни активно используют две композиционные формы: диалог и монолог-обращение. Диалоги представляют собой либо разговоры участников ритуала — игры с животными, птицами, либо разговоры между людьми. Монологи всегда предполагают в ответ действия тех, к кому они обращены.

Указанные композиционные формы являются следствием обрядово-драматургической сущности игровых песен. Более всего это подтверждает почти полное отсутствие среди композиционных форм игровых песен-описаний. Как правило, игровые песни начинаются сразу же с диалога или с монолога-обращения:

- Как, как, утена, как, как, сизая,
На море опускалась, на море опускалась?
- Вот так и вот эдак, вот так и вот эдак
На море опускалась!.. [335, № 2927]

В связи с обрядово-драматургической природой игровых песен для их стиля характерны императивные интонации, обращения. Это, по мнению Н. П. Колпаковой, стилистически приближает игровую песню к «песне ритуально-заклинательной, являющейся в какой-то мере ее

¹ См. подробный анализ композиции игровых песен в исследовании Н. П. Колпаковой [28, 67—78] и в работе В. Е. Гусева [17, 66—73, 78].

родоначальницей и имеющей сходные с нею черты в поэтике» [28, 71]. Императивные интонации и обращения объясняют использование в игровых песнях глаголов, стоящих во 2-ом лице единственного числа (в повелительном наклонении).

Исследователи игровой песни подчеркивают значение ее общего эмоционального тона для отбора определенных художественных средств. Эмоциональный тон игровых песен передает чувство радости исполнителей, которое, очевидно, должно было предвещать хороший урожай, богатый приплод домашних животных и птиц, удачную охоту и т. д. Вместе с тем необходимо отметить зрелищность игровых песен: рассчитанные на зрительное восприятие игр тексты песен запечатлели и сами игры.

Однако, несмотря на отчетливо выраженную эмоционально-изобразительную сущность, стиль игровых песен почти в т о л о г и ч е с к и й. На первом месте в системе художественных средств игровых песен стоит традиционный эпитет, подчеркивающий самое существенное, постоянное качество изображающихся предметов и явлений мира («широкая долина», «зеленая мурава», «белый лен», «красные девушки» и пр.). Часто употребляются в игровых песнях уменьшительно-ласкательные суффиксы. Благодаря именно эпитетам и уменьшительно-ласкательным существительным в игровых песнях и создавался тот прочный и светлый поэтический мир, который хотели видеть в действительности крестьяне, разыгрывая песни-действия. Лен называли «ленком», горох — «горошком», грушу — «грушей», утку — «утушкой», «утеной» и т. д.

Существенной приметой стиля игровых песен является отсутствие в них всех видов и н о с к а з а н и я, в том числе и с и м в о л и к и. Песни характеризуются прямым, непосредственным изображением окружающего крестьянина мира природы, бытовой обстановки. Н. П. Колпакова справедливо заметила: «В целом же весь стиль бытовых игровых песен в записях XIX—XX веков своей простотой и реалистичностью перекликается со стилем народной бытовой сказки: просто, безо всяких приемов поэтизации изображаются крестьянский огород, домашние животные, домашняя утварь, ткацкие станки, прядки и пр.» [28, 81].

Песни-действия, о которых только что шла речь, конечно же, с течением времени эволюционировали. Утратив свое назначение как песни-заклинания, они превратились в игровые песни, стали восприниматься как забава, ис-

пользоваться для развлечения. Естественно, традиции жанра (особенно такие его качества, как повествовательность, многоэпизодность, связь с игровым действием) не могли не обратить на себя внимание исполнителей. И воспринимая очень серьезные, утилитарно необходимые магические песни как игровые, они в их традициях начали создавать новые песни. Вполне понятно, что предметом изображения в этих новых песнях не мог оставаться мир природы. Исполнителей интересовали взаимоотношения между людьми.

Однако генетические связи между древними песнями-действиями и новыми не прерывались. Например, среди игровых есть такие песни, которые, на первый взгляд, идентичны проанализированным выше. Но при ближайшем рассмотрении это оказывается не так. Если в древних песнях человека интересовала жизнь самих птиц и животных, то в новых он заставил их рассказывать о людях. Именно такой эволюцией можно объяснить загадочное явление в поэтическом мире игровых песен: одни и те же персонажи выступают в них то в серьезном, то в комическом плане.

Мы помним, как изображался воробей в древних игровых песнях: они показывали его умирающим. Однако есть песни, в которых воробей развлекает участников игры, изображая, как ходят дети, девушки, молодцы, старушки, купцы, скучные и т. д. В древних игровых песнях селезень гонялся за уткой, в новых же он, как и воробей, изображает, как «скачут-пляшут» старушки и девушки.

Старушки:

Они эдак, они эдак,
Они эдак, все вот эдак,
Они эдак, все вот эдак:

Сутулимшись, сутулимшись,
Сутулимшись, сугорбимшись,
Сутулимшись, сугорбимшись!

Девушки — иначе:

Они эдак, они эдак,
Они эдак, все вот эдак,
Они эдак, все вот эдак:
Подбодремшись, подбодремшись,

Подбодремшись, веселемшись,
Подбодремшись, веселемшись,
Подбодремшись — и в ладоши,
Подбодремшись — и в ладоши!
[319, № 23]

Заяц в игровых древних песнях изображался подчиняющимся воле человека, в новых песнях перед нами маленький проказник, рассказывающий, например, о том, как звали его к себе в гости «Катюша да Марюша, третья — Дуня удала», как они его кормили, поили, спать укладывали и что из этого получилось:

Били, били, пане мой,
Били, били, сердце мой:
Катюша — за висок,

Марюша — за другой,
А Дуня удала
За усики подрала! [405, № 350]

Все примеры хорошо показывают, как, сохраняя жанровые приметы древних песен, новые игровые песни стали рассказывать о жизни человека.

Этому способствовал, конечно же, и тот факт, что животных, птиц в заклинании-игре изображал человек: утка — девушка, селезень — молодец и пр., что помогало восприятию образов животных и птиц как изображающих людей. Благодаря этому в игровых песнях обнаруживается и новый способ изображения — иносказательный, в них появляется символика. В связи с этим укажем на определенную односторонность наблюдений исследователей над поэтической сущностью игровых песен. Для той части песен, которая проанализирована, несомненно, иносказательное изображение действительности чуждо; но, как видим, для другой части использование иносказания, символики вполне поэтически оправдано.

И, наконец, в традициях древних игровых песен, не порывая формально с песнями о растениях, животных и птицах, создаются песни, в которых изображается только человек. Например:

— Откуда ты, молодец,
Откуда, отецкий сын?
— Один я, один я,
Из Казани-города!
— Покажи-ка, молодец,
Покажи, отецкий сын,
Свои кудри русые!
— Один я, один я;
Мои кудри русые!
— Покажи-ка, молодец,

Покажи, отецкий сын,
Свои руки белые!
— Один я, один я;
Мои руки белые!
— Покажи-ка, молодец,
Покажи, отецкий сын,
Свои ноги резвые!
— Один я, один я;
Мои ноги — резвые!
[288, 123—124]

И парень в хороводе-игре показывал свои кудри, руки, ноги.

Новые песни преимущественно создавались без иносказательного изображения действительности, но имеются и песни-иносказания. Такова, например, уже цитированная песня о царевиче (или королевиче), который «поза городу гуляет, себе невесту выбирает».

По идеино-тематическому содержанию эти песни в корне отличаются от песен-действий, заклинательных по своему характеру. На первом плане в них — любовная и семейно-бытовая тематика. Некоторые песни воспроизводили и правовые конфликты, касающиеся общественной и семейной жизни человека. Таковы известные песни «Просо» («А мы просо сеяли») и «Бояре» («Бояре, да вы за-

чем пришли»). Например, А. И. Соболевский полагает, что в песне «Просо» спор «идет о том, кому снимать просо. Первая сторона расчистила землю из-под леса. Вторая эту расчищенную землю распахала. Право на пользование землей принадлежит, несомненно, первой стороне. Вторая несет, за попытку захватить землю, наказание — платит штраф» [174, 148].

Так под одним названием оказались объединенными песни, разные по своему поэтическому содержанию. С одной стороны, в них изображались лен, мак, груша, селезень, воробей, с другой — птицы и животные, показывающие людей, с третьей — сам человек: добрый молодец, красная девица и т. д. Однако очевидно, что при такой внутренней противоречивости поэтического содержания жанр, сохраняя только свою формальную основу, развиваться не мог. Именно это, по-видимому, и объясняет наличие столь скромного числа игровых песен, в которых речь идет о человеке. Новое поэтическое содержание должно было создать (в том числе и на основе игровых песен) новую форму. Такая форма была создана, появился новый тип песен: лирические песни, внешне напоминающие игровые, но по существу своему отличающиеся от них. Их подробный анализ будет дан в соответствующей главе; сейчас же хотелось бы обратить внимание только на некоторые черты поэтики, сближающие и дифференцирующие эти два разных жанра обрядовой поэзии.

Прежде всего, те лирические песни, которые, как можно предположить, возникли на основе игровых, используют многие формальные признаки последних. Эти песни характеризуются многоэпизодностью, повествовательностью, многочастной композицией. Они, как и игровые песни, изображают окружающий человека мир ярко, картиенно. Однако эти песни по своему содержанию резко отличаются от игровых: тематика их — любовная, семейная, социально-бытовая; песни, рисуя конфликтные ситуации, часто сюжетны; образы этих песен принципиально отличны от образов игровых песен как по своему составу, так и по эмоциональной окраске. Художественные средства лирических песен, возникших на основе игровых, более разнообразны: они включают в себя, например, символику и антitezу. Но самое главное — лирические песни, исполнявшиеся во время хороводных игр, в сущности, освободились от необходимости разыгрываться в хороводе. Текст лирических песен стал самостоятельным текстом.

Эти лирические песни, использовав формальные признаки игровых песен, принципиально отличаются от них прежде всего тем, что могут разыгрываться, но могут и не разыгрываться в хороводах. В одной из песен, например, рассказывается о том, что «молодую молодушку» свекор (один эпизод) и свекровь (другой эпизод) не пускают гулять в хоровод, а заставляют «гумно чистить, метлой мести, в поле боронить и детей качать», а также «ткать, коноплю брать, сено косить, избы истопить». И молодая женщина протестует против семейного деспотизма. Не будем говорить о том, как далека по своему содержанию эта песня от игровых песен о льне, селезне или зайце. Заметим только, что разыграть такое сложное содержание в хороводе довольно затруднительно. Поэтому разыгрывание содержания песни приобрело чрезвычайно условный, общий характер: «В хороводный круг становится смелая и молодая женщина; игроки ходят вокруг нее и поют с ней» [375, т. 4, 190].

Именно условность и иллюстративный характер сопровождавшей лирические песни игры объясняют, почему многие из них исполнялись вне хороводов и без игры. Такова, например, песня о том, как молодец жалуется матушке на то, что он «не женат, холост гуляет», как мать советует ему жениться на дворянской дочери (первый эпизод), на купеческой дочери (второй эпизод) и на крестьянской дочери (третий эпизод); молодец отвергает два первых предложения и принимает третье: женится на девушке-крестьянке [405, № 421]. Эта «хороводная» песня часто исполнялась и на свадьбах, однако на них она не разыгрывалась.

Все сказанное позволяет вернуться к определению главной особенности игровых песен, данному Н. П. Колпаковой. Как мы видели, «непрерывное нарастание динамики», «насыщенность действием», «внутренняя сценарная схема» характеризуют все проанализированные выше песни. Вместе с тем одни песни (древний, исконный пласт и «переходный» от собственно игровых к лирическим) без разыгрывания не могут существовать, другие же, лирические, обладают качествами, позволяющими им совершенно естественно разыгрываться в хороводах, на игрищах и пр., и в то же время исполняться самостоятельно, без игры. Песни, которые не могут бытовать без разыгрывания, и есть игровые песни, другие же, лирические, как это мы наблюдали и при анализе, например, песен-величаний, составляют как бы общий фонд хор-

водной и свадебной поэзии и могут исполняться в хороводах, календарных и свадебных обрядах. Приведенный выше пример песни о молодце, выбирающем невесту по совету матери, песни, исполнявшейся и в хороводе и на свадьбе, не единственный. Многие песни, представленные в неоднократно цитировавшихся работах Н. П. Колпаковой и В. Е. Гусева как игровые, известны и как свадебные лирические.

Хотелось бы при этом заметить, что данное явление общности песенного репертуара нельзя объяснить, как это ясно из всего предшествующего анализа, влиянием хороводного фольклора на свадебный, или свадебного на хороводный, или лирических песен на хороводный и свадебный фольклор или, наоборот, хороводных и свадебных песен на лирические, хотя такие попытки, на наш взгляд неудачные, имеются [см.: 112].

И еще одно замечание. Очевидно, смешение игровых и лирических песен, имеющих сходство в поэтике, происходит из-за недифференцированного подхода к понятию «драматизм». Например, В. Е. Гусев, ссылаясь на исследование Н. М. Бачинской [7, 37], пишет: «Оказывается, в лирических песнях больше драматизма, чем в хороводных! Действительно, конфликтные ситуации многих лирических песен больше подходили бы для разыгрывания, а бесконфликтность любовных хороводных песен делала их, казалось бы, неблагодарным материалом для игр. Не беремся сейчас объяснять, почему в фольклоре произошло такое жанровое смещение. Важнее отметить другое: в хороводе даже эти бесконфликтные песни приобрели характер драматических миниатюр, своеобразных лирических сценок» [17, 63]. Но ведь дело вовсе не в «драматизме» содержания, когда мы определяем различие в жанровой сущности игровых и лирических песен (хотя и это важно), а в том, что в игровых песнях самой поэтической природой заложена «драматургичность» их исполнения, тогда как лирические песни могут и разыгрываться, и исполняться самостоятельно. Пожалуй, по отношению к лирическим хороводным песням более применим термин «драматизация исполнения», употребляющийся Н. И. Савушкиной [53, 26]. В этом отношении представляет интерес и замечание В. Н. Всеволодского-Гернгросса: «Хороводы чаще всего имели драматический характер; однако он определялся не драматизацией или инсценировкой песни. Существовало два типа песен: одни пелись, другие не только пелись,

но и игрались; хороводные песни, в отличие от прочих песенных жанров, — песни игровые, характеризующиеся наличием драматического сюжета; они рождались вместе с действом» [15, 25].

Таким образом, органическая связь слова и действия в игровых песнях отличает их от внешне похожих и, очевидно, использовавших традиции этого жанра лирических песен.

Имеются еще сложные случаи определения жанровой принадлежности ряда песен к игровым. Прежде всего речь должна идти о песнях, близких к ритуальным, в частности — о так называемых «поцелуйных» песнях, в основе которых лежит не ритуальная просьба совершить поцелуй, обозначающий, например, окончание хоровода, а непосредственно игра, чаще всего в «жениха» и «невесту». Думается, по происхождению это также древние песни, они были заклинательными по своей сущности, но в процессе бытования превратились в развлечение, тем более что пелись они молодыми людьми во время посиделок, хороводов, когда девушки и парни знакомились.

Вот как это происходило в Тобольской губернии. «Поцелуйные» песни исполняли «главным образом девушки, хотя подтягивают и парни. Когда пропоют какую-нибудь песню, одна из девушек вызывает кавалера, обыкновенно так: «Федор Кириллыч (или Андрей Степаныч), пожалуйте!» Парень считает долгом несколько поломаться: поэтому вызов повторяется; затем парень входит в круг, целует, сняв шапку, пригласившую его девушку и становится в середине круга — песня вновь запевается, «круг» движется, а посреди круга гуляет пара. По окончании песни парень опять целует вызвавшую его девушку и, не выходя из круга, еще одну и возвращается затем на свое место. Только что гулявшая в кругу девушка вызывает другого кавалера, но уже не для себя — к нему выходит в круг девушка, которую поцеловал его предшественник. В Башковой и окрестных деревнях эта сложная церемония никогда не нарушается — играют ли «кругом», или просто ходят взад-вперед под песни на вечерках и посиделках. Кроме праздничных и воскресных дней, «круг» бывает еще и на свадьбах, но там «играют» только днем и вечером, а не ночью» [272, 4].

Но значение песен и в другом. Это подтверждает текст, записанный в Вологодской губернии. Песней прошли девушку:

...Да поцелуй парня в уста:
Будет рожь чиста
Да примолотиша:

Что из колосу — коврига,
Из полузерна — пирог,
Из другого — соченек!

И далее также примечательные слова:

Кто про девушек побает,
Худую славу пронесет —
Того леший унесет,
Где про девок говорят —
Тут коровы не доят,

Да и телята не стоят,
Молока нету хлебать —
Одни кислые шти
Да сколько хошь узди! [243, 470]

Что приведенные слова — не досужая выдумка одногодвух «любителей» поцелуев, говорит песня, записанная уже в XX в. в Латвии:

Полюбить мы не полюбим,
Поцелуй произведем;
Целуй, девица, в уста,
Чтобы рожь была густа,
Чтобы рожь была густа —

Рожь нажинчистая,
Рожь нажинчистая —
Нажничистая, умолотливая,
Чтобы колос был хороши...
[350, 48]

В некоторых песнях определенно чувствуется их древняя основа. Известны, например, магические обряды совместного питья или еды, способствующие любви молодых. На свадьбах жених и невеста ели из одного блюда, одной ложкой и т. д. Записаны также песни, исполнявшиеся во время молодежных гуляний и воспроизводившие магические обряды совместного питья и еды. Так, в одной из песен рассказывается о том, как пахали землю под горох, как его сеяли, убирали, молотили, мололи, месили тесто, пекли пирог, а испекши пирог — делили его: «Лизаньке пирог, с Васинькой пирог!» Собиратель отметил, что этой песней «припевают поименно всех девушек с молодцами, угадывая, кому с кем приятно будет разделить «пирог», т. е. целоваться, а иногда в шутку заставляют делить его молодцу с нелюбимой им девушкой, и наоборот» [233; 81—82].

Однако древняя основа «поцелуйных» игровых песен, по сравнению с песнями о растениях, птицах и животных, очень затмнена. Непонятен в песнях, например, образ Дремы; к Дреме обращались:

Полно, Дрема, полно, Дрема,
Полно, Дремушка, дремати...
Бери, Дрема, берн, Дрема,

Берн, Дрема, кого хочешь...
Целуй, Дрема, целуй, Дрема,
Целуй, Дрема, сколько можешь!
[335, № 2888]

Большинство «поцелуйных» песен формулирует приказ о поцелуе. Поцелуй — главное содержание игры и основная цель исполнения песни. Некоторые песни, разыгрываясь, рассказывали о поиске молодцем невесты. По мне-

нию Н. П. Колпаковой, такие песни донесли до нас свидетельства о древних формах брака: о браке-похищении, о браке купле-продаже и т. д. [28, 63—64]. Во многих вариантах была записана игровая «поцелуйная» песня «Со вьюном я хожу»:

Уж я со вьюном хожу,
Уж я со вьюном хожу,
С золотым хожу;
Я не знаю, куда вьюн положить!
Я не знаю, куда вьюн положить!
Положу, положу,
Положу я вьюн на правое плечо,

Положу я вьюн на правое плечо!
(кладет платок себе на правое
плечо)
Я ко молодцу, я ко молодцу;
Я ко молодцу иду, иду, иду,
Поцелую — да и прочь уйду!

Собиратель А. Шустиков так описывал игру: «Все девицы поют, а одна из них ходит по полу с платком в руке, изображающим вьюнок-венок; ребята же сидят в противоположной стороне от девиц. Ходящая по полу девица должна положить вьюнок одному из парней на плечо и поцеловать его, когда кончится песня... Девица целует парня и передает ему платок, с которым начнет ходить по полу уже парень; сидящие же девицы поют ему то же самое, изменяя лишь вместо „ко молодцу иду“ на „ко девице иду“» [412, 87].

Одна и та же песня на протяжении игры могла повторяться несколько раз, иногда бесконечно долго — в зависимости от количества участников игры. Вот как, например, проходила хороводная игра в короля в Вятской губернии. «Играющие становятся в две линии. Изображающий короля ходит вокруг них, описывая восьмерку; каждый раз берет с собою крайнюю. Ряды убывают, а линия, описывающая восьмерку, прибывает». Все это совершилось под исполнение песни:

Как (в)о первую субботу,
(В)о второе воскресенье
Снаряжался король;
Умывался король;
Вот поехал король в город,
В встречу, в встречу королю

Три девушки,
Три дворянушки!
— Мне которая мила,
Мне которая хороша —
Ту возьму я с собой,
Поведу за собой! [331, 213—214]

Собиратель А. Васнецов отметил: «Песню повторяют много раз, покуда все из рядов не перейдут в общую линию».

Таким образом, по своей первоначальной функции, тесной взаимосвязи с исполнением, особенностям тематики, образов, пространственно-временной характеристи-

тики поэтического мира, композиции и стиля в обрядовых песнях можно выделить особый жанр — игровые песни. Эти песни непосредственно связаны с действием, игрой участников ритуала, они рассказывают о растительном и животном мире природы, на которую, очевидно, таким образом в древности стремился воздействовать человек, желая получить богатый урожай культурных растений, большой приплод от домашних животных и птиц, стараясь обезопасить себя от зверей и птиц, приносивших вред хозяйству. В связи с этим образы игровых песен в корне отличаются от образов других песенных жанров обрядового фольклора. Лишь в этих песнях растения, животные и птицы стали главным предметом изображения. Целенаправленность песен, исполнение, особенности образов, а также своеобразие пространственно-временной характеристики поэтического содержания обусловили повествовательность, многоэпизодность, многочастность их композиции; жанровая природа объясняет отбор художественных средств и специфику их употребления в песнях.

Древние песни-действия в процессе эволюции изменились, они обратились к изображению человека. Вместе с тем, вероятно и на их основе, оторвавшись от игрового исполнения, но используя многоэпизодность и повествовательность жанра, образовался новый тип песен — лирический, целью которого стало описание сложных социально-бытовых, семейных и любовных отношений. Однако эти лирические песни, содержание которых могло и разыгрываться и не разыгрываться в хороводе, отождествлять с игровыми песнями нельзя.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Лирические песни

В. Я. Пропп, не соглашаясь с анализом Н. П. Колпаковой лирических песен, писал: «Деление... на «игровые», с одной стороны, и «лирические», с другой, неправильно потому, что лирика есть понятие широкое, в которое входят самые различные виды народных неэпических песен. Данное же распределение исходит из узкого понимания «лирики» как выражения глубоко личных и интимных чувств. Для фольклора такое понимание «ли-

рики» неприменимо. Лирика наряду с эпикой и драматикой есть род поэтического творчества, который выражает не только личные чувства грусти, любви и т. д., но всенародные чувства радости, скорби, гнева, возмущения, причем выражает его в самых разнообразных формах. Эти формы и составляют жанры, тогда как «лирика» не есть жанр. «Игровые» песни — одна из частных форм исполнения песен; противопоставлять понятие «лирических» и «игровых» песен и утверждать их несовместимость так же неправильно, как говорить о несовместимости понятий дерева и березы» [159, 65].

Этот упрек В. Я. Проппа Н. П. Колпаковой лишен каких-либо оснований. Во-первых, ни в одной из своих работ Н. П. Колпакова не рассматривает песни как «выражение глубоко личных и интимных чувств»; для нее лирика, как родовое понятие, означает также выражение «всенародных чувств». Во-вторых, Н. П. Колпакова, говоря о лирических песнях, не отождествляет их с родом поэзии, а рассматривает именно как жанр лирики. В-третьих, изучая лирические песни как жанр, Н. П. Колпакова вполне обоснованно противопоставляет их игровым песням как тоже оригинальному жанр, что вполне допустимо, если исходить не только из преимущественно литературоведческого понимания жанра Н. П. Колпаковой, но и из «фольклористического» понимания жанра В. Я. Проппом (с учетом «формы исполнения» игровых песен).

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что в монографии Н. П. Колпаковой в главе о лирических песнях практически не рассмотрены обрядовые песни — ни календарные, ни свадебные, ни хороводные. Исследование построено на материале необрядовых лирических песен.

Все сказанное объясняет столь пристальное внимание к анализу обрядовой сущности и поэтического содержания лирических песен, исполнявшихся в календарных и свадебных обрядах, а также в хороводах и на игрищах. Это тем более важно, так как, определяя жанровую и обрядовую сущность этих песен, необходимо, с одной стороны, отграничить их от других песенных жанров обрядового фольклора, показать черты, объединяющие их с ними, с другой — подчеркнуть их своеобразие и общность с лирическими необрядовыми песнями.

Если проанализированные выше песенные жанры обрядовой поэзии имели в виду практическое применение

слова, якобы преобразующего окружающий человека мир и его самого, то лирические песни показали взаимосвязи людей, их отношение к происходящим событиям. В отличие от практическо-хозяйственной направленности собственно обрядовых песен в лирических обрядовых песнях на первый план выступило изображение общественных (социально-бытовых) отношений между людьми в специфическом для лирики преломлении. Народная лирическая песня, рисуя те или иные события, явления, обстоятельства крестьянской жизни, передавала отношение к ней исполнителя, его чувства, настроение. И в этом плане обрядовые лирические песни ничем не отличаются от необрядовых. Но в связи с такой характеристикой целенаправленности лирических обрядовых песен возникает несколько вопросов, ответы на которые могут прояснить их поэтическую и обрядовую сущность.

Существует мнение, что обрядовые лирические песни были необходимы в ритуале для того, чтобы прокомментировать его. Это довольно распространенное мнение, освященное авторитетом таких крупных ученых, как, например, Ю. М. Соколов [57, 170—171]. Но это мнение справедливо только в том случае, если говорить об обрядовых песнях, подходя к ним недифференцированно. Действительно, многие ритуальные песни «комментировали» обряды с вполне определенной целью. Однако видеть главное назначение лирических песен в комментировании обряда — значит принижать их истинный смысл в обряде, отводить им лишь служебную роль. И неясно, в чем же, собственно, смысл такого комментирования.

Мысль о том, что обрядовые¹ песни комментировали обряд, породила два неверных представления об их взаимосвязях: во-первых, считается, что свадебные песни имеют строго определенное место в обряде («прикреплены» к нему), во-вторых, обязательно изображают обрядовые действия.

Как показали работы В. И. Жекулиной и И. Е. Карпухина, свадебные лирические песни могли не иметь в обряде твердо закрепленного места. Проанализировав многочисленные варианты свадебной лирической песни «Из-за гор-то, гор высоких», В. И. Жекулина пришла к следующему заключению: «... песня оказалась очень подвижной и могла исполняться даже во время веселого

¹ изучались, как правило, свадебные песни.

свадебного пира, хотя по своему содержанию и эмоциональному грустному звучанию явно относится к самому драматическому моменту свадебного обряда — расставанию девушки с родительским домом и отправлению к венцу. Записи прошлого века и наших дней указывают на ее исполнение и во время девичника, и при отправлении к венцу, и в доме молодого мужа во время свадебного пира» [101, 130].

Почему же возможно исполнение одной и той же песни на разных свадьбах в различные моменты обряда? Прежде всего потому, что в основе этой песни нет изображения конкретного обрядового действия; в ней воспроизводится лишь символическая ситуация перехода лебедушки (невесты) из стада лебедей в стадо гусей (замужних женщин).

Обобщая свои наблюдения над закрепленностью свадебных лирических песен в обряде, В. И. Жекулина пишет: «Одна и та же песня, о чем свидетельствуют и дореволюционные, и современные записи, могла свободно прикрепляться к различным обрядовым моментам, близким по эмоционально-психологическому настрою» [102, 103]. С этим утверждением исследователя полностью можно согласиться, хотя объяснение данного явления в свадебном фольклоре В. И. Жекулиной вряд ли можно принять. По ее мнению, когда-то каждому свадебному обрядовому моменту соответствовали свои свадебные песни, о чем говорит их содержание. Но былая строгая приуроченность свадебных песен с течением времени, главным образом в результате разрушения канонического свадебного обряда, нарушилась [102, 73]. Как нам представляется, самая художественная природа лирических обрядовых песен предполагает их нетвердую, относительную закрепленность в обряде.

Высказана и другая точка зрения на обрядовую сущность свадебных лирических песен. Ее автор — В. П. Аникин. «Свадебные песни, — пишет он, — были проявлением неписанного «обычного права»: они предавали гласности ход свадьбы от этапа к этапу, а также делали новое семейное положение вступающих в брак фактом. Песни по-своему скрепляли, узаконивали имущественные, этические права и отношения, обязательства людей. Этим можно объяснить, почему пение свадебных песен лишалось настоящего смысла вне свадебного обряда» [3, 70].

Безусловно, трудно оспорить и определенное юриди-

ческо-бытовое назначение свадебных песен, и то, что они могли комментировать обряд. Как и другие жанры обрядовой поэзии, лирические обрядовые песни — многофункциональное явление. Однако, как мы покажем далее, для выражения юридическо-бытовых норм в свадебном фольклоре существовали особые песни — юридическо-бытовые, главная задача которых и заключалась в том, чтобы «скреплять», «узаконивать имущественные, этические права и отношения, обязательства людей». Доминирующей же функцией лирических обрядовых песен была другая функция.

Развивая мысль о том, что главным назначением свадебных лирических песен было не комментирование обрядов, не юридическо-бытовое закрепление неписанных законов обычного права крестьян (а в зависимости от этого песни не были раз и навсегда «привязаны» к обрядам), хотелось бы особо подчеркнуть, что нельзя не видеть и границ этой незакрепленности. Без сомнения, анализируемые лирические песни обрядовы по своему назначению, но эта обрядовость выражается не столько в их соотношении с обрядами (хотя такое соотношение, естественно, имеется), сколько в выражении ими в полне определенного обрядового чувства, настроения. Песни, воспроизводя обрядовые ситуации, создавали необходимый обрядово-эмоциональный колорит. Исследователи уже давно обратили внимание на наличие в обрядах ритуального смеха или плача [46, 135], но, по-видимому, вполне уместно было бы поставить вопрос и о необходимости изображения других обрядовых чувств человека. Если иметь в виду лирические свадебные песни, то речь должна идти прежде всего о чувствах, благодаря которым можно оценить отношение участников свадьбы к происходящим на ней событиям. Обратимся конкретно к песням.

Свадебные лирические песни были обращены к совершившимся обрядам, но исполнители стремились выразить в песнях прежде всего свое отношение к ним. Именно этим, очевидно, объясняется то, что свадебные лирические песни могут быть приурочены к разного типа обрядам. Например, магический в своей основе обряд расплетания косы вызывал исполнение такой свадебной лирической песни:

Вострубили трубоныки раным-рано на заре,
Восплакала Наташенька по русой косе:

— Нынче тебя, косыньку, девоньки плели,
По утру ранешенько сваха расплетет:
Разделит косыньку на шесть долей,
Разложит косыньку вокруг головы,
Наденет на косыньку кривой волосник,
На крив волосник — шелкову фату,
На шелкову фату — красную кичу!
Так тебе, косынька, век вековать,
А мне с тобою, русою, горюшко мыкать! [294, 151]

Соотношение между обрядом и песней в данном случае ясное: обряд вызывал отрицательную реакцию со стороны невесты. Но песня могла рассказывать и о положительном отношении к свадьбе. В одной из песен повествуется о том, как жених привез после венчания в дом своих родителей невесту и спрашивает их:

Государь мой родный батюшка,	Без белильцев лицо белое,
Государыня родна матушка,	Без румянцев щечки алые,
Хороша ли вам невестушка моя?	Без сурмил брови черные!

И они ему отвечают: «Тебе люба, а нам очень хороша!» [282, № 276].

В связи с приведенными примерами возникает вопрос: почему же свадебные лирические песни так противоречиво оценивали свадьбу? Для того чтобы правильно ответить на него, нужно прежде всего обратить внимание на то, в каких обрядовых ситуациях исполнялась каждая песня. И важно при этом иметь в виду высказывание Ю. М. Соколова, который писал: «Провести грань между подлинным чувством и чувством, заказанным обрядовой традицией, в свадебной игре бывает чрезвычайно трудно» [57, 165]. Действительно, всегда ли в песнях высказывалось то, что на самом деле чувствовала та или иная невеста? Нет, конечно. Ведь обряд требовал отдать дань уважения семье, в которой выросла «княгиня первобрачная», но в то же время песни не должны были оскорблять и чувств тех людей, чья семья после свадьбы становилась ей родной. Кроме того, песни должны были эмоционально настроить невесту на такое серьезное изменение в ее жизни, каким был переход от беззаботного, вольного «девичья» житья к «бабьей» жизни. Песни, таким образом, играли важную роль в формировании у новобрачной нового, положительного отношения к своей будущей жизни. Давно замечено, что ход свадьбы в эмоциональном плане был очень неровен: веселое оптимистическое в обряде перемежалось с трагическим, шла

своеобразная «борьба» между этими двумя эмоциональными оценками свадьбы, и в конце концов побеждало оптимистическое начало. Большую роль, если не главную, играли в этом свадебные лирические песни.

Еще более отчетлива самостоятельность обрядовых лирических песен (в определенных пределах) в календарных обрядах и хороводах. Отличаясь по содержанию существенно от ритуальных, заклинательных, величальных, корильных и игровых песен, лирические песни разрабатывали тематику, лишь в самом общем плане перекликающуюся с моментом исполнения. Тематика песен была обусловлена интересами певцов, возрастная характеристика которых говорит о многом. В лирических песнях, исполнявшихся на игрищах и посиделках, в хороводах, высказывалась в основном точка зрения молодых людей. Именно этим можно объяснить преимущественное внимание лирических обрядовых песен к любовной и семейной тематике, раскрывающей социально-бытовую жизнь народа и объясняющей тематическое своеобразие лирических обрядовых песен при их сравнении с необрядовыми. Однако любовная и семейная тематика разрабатывалась в песнях, исполнявшихся в течение всего календарного года, поэтому трудно определить, в чем отличие в изображении, например, семейных отношений в песнях, распевавшихся на святки, от песен, исполнявшихся на троицу. Только редкие конкретные приметы содержания песен дают возможность приурочить их употребление к определенным календарным датам.

Некоторые лирические песни рассказывают о каком-нибудь народном празднике, на фоне которого изображаются взаимоотношения персонажей. Например, одна из песен повествует об упреках сестры брату, не навещающему ее в чужой семье. Песня начинается с изображения масленичного гулянья: «Масленица-кривошейка, покатай нас хорошенько!» [377, 199]. Естественно, эту песню, прямо указывающую на время разговора между сестрой и братом, не могли исполнять в другие календарные праздники, хотя в пределах масленицы она не имела строгой закрепленности.

В ряде песен запечатлены обряды. Нередко упоминаются обряды с венком. Наиболее часто записываемой лирической песней была песня «Кумушки-голубушки», в которой девушка просит подружек взять ее с собой в зеленую рощу вить венки, а затем гадать по ним. Гадание, как правило, предвещало несчастье, чаще всего из-

мену милого, его отъезд в город или невозвращение из него:

Все венки поверх воды,
А мой потонул,

Усе дружки с Москвы пришли,
А мойго ѹ нет! [364, ч. 4, 207]

В других песнях речь идет о плетении венков, о том, что происходит с их владельцами. В песне «Рано-рано солнце играло» рассказывается о девушке, которая сплела венок из перьев пролетавшей мимо павы, о том, как налетели «ветры буйные», «дробные дожди» и сорвали с головы девушки венок. Один из трех повстречавшихся «рыболовничков» помог ей разыскать венок [339, 331].

Довольно часто приметы содержания, прикрепляющие лирические песни к тому или иному календарному празднику, имеют не содержательный, а формальный характер. Таким нередко формальным признаком приуроченности тех или иных лирических песен к определенному ритуалу являлся припев, в котором иногда прямо указывается на время исполнения песен. Так, лирическая песня «А дубрава лугу позавидовала», в которой также противопоставлены жизнь девушек и жизнь молодушек, исполнялась в мае — очевидно из-за припева «Ой, маю, маю, маю зеленый!» [339, 382—383]. В некоторых деревнях даже неясные по своему содержанию припевы определяли время исполнения самих песен. Так, в с. Добриводье Севского уезда Орловской губернии троицкие песни с припевом «Ой, леле ми, ой, леле ми!» петь после Петрова дня считалось большим грехом [405, 363].

Вместе с тем, несмотря на такую обрядовую закрепленность лирических песен, многие из них свободно исполнялись во время разных календарных праздников, на игрищах и посиделках, а также в хороводах, которые водили и зимой, и весной, и летом, и осенью. Это можно объяснить тем, что обрядовые лирические песни, в отличие от ритуальных, заклинательных, величальных, корильных и игровых песен, разрабатывали тематику, лишь условно связанную с народным календарем. Учитывая, что их исполнителем была молодежь, которая принимала самое активное участие во всех обрядах, обеспечивающих наряду с другими благами счастье в любви и семейной жизни, лирические песни и развивали актуальную для молодежи тематику, показывая ее отношение к любви, семейной жизни и социально-бытовым проблемам. Благодаря этому лирические обрядовые песни, с одной стороны, имели огромное воспитательное значение для

молодежи, с другой — являются прекрасным художественным свидетельством некогда существовавших проблем в социально-бытовой жизни народа. В связи со сказанным обратимся непосредственно к анализу их поэтического содержания.

Значительная часть календарных и хороводных лирических песен, как уже говорилось, изображает любовь молодых людей. В отличие от лирических необрядовых песен, в этих песнях любовь рисуется как светлое чувство, несущее «красным девицам» и «добрым молодцам» радость. Вот влюбленный парень вызывает из дома девушку, чтобы постоять с ней за воротами и поговорить, очевидно, о самом сокровенном. Девушка сначала отказывает ему, но затем жалеет его и соглашается:

...И девица с молодцом помирилась,
Русые кудерочки расчесала,
Пуховую шляпоньку надевала,
Золотые пуговки застегала,
Она, она синь кафтан зашивала,
Козловы сапоженьки вытирала —
Пошел, пошел молодец — взвеселился! [303, 19—20].

В другой песне девушка просит мать остановить проплывающий мимо корабль, на котором находится молодец. Мать отвечает:

Ах ты, дочка умная, Надежда разумная! Пора-времечко придет — Само судно приплывет,	Молодец в гости придет, В хоровод тебя возьмет, В хоровод тебя возьмет — Поцелует, обоймет! [405, № 387]
---	---

Песни и рассказывают о таких хороводах. В одном из них парень видит девушку, которая «лучше всех». Он хочет с ней познакомиться, но девушка устраивает ему испытание: «Всю ноченьку ты простой!», — говорит она. И молодец отвечает: «Я всю ночь простою, на девицу посмотрю!» [405, № 431].

Во многих песнях рассказывается о любовных переживаниях молодых: девушка просит отца, мать и милого принести венок, и только милый исполняет ее просьбу [288, 89—90]; родители зовут девушку из хоровода, но она не идет на зов, так как «не доиграна игра, не допета песенка, не довожен таночек, не забавлен дружочек» [405, № 454]. Песни о любви, наконец, повествуют о будущей женитьбе или замужестве. Донской казак, один из персонажей хороводной лирической песни, просит выйти замуж полюбившуюся ему девушку из хоровода, однако она выспрашивает у соседей казака, ка-

ков он. В первый раз о нем говорят как о пьянице, и она отказывается выйти за него замуж; во второй раз соседи характеризуют его как умницу, как хорошего молодца, и девушка дает согласие на брак [335, № 2924].

Как видим, любовь в песнях изображается в радостных, светлых тонах. Перед нами два образа — девушки и молодца. Девушка рисуется независимой от воли родителей, она вправе распорядиться своим чувством. Девушка красива, умна, рассудительна. Таков же и молодец. Он умен, красноречив, не обижает ее. Взаимная любовь ведет к браку.

Все песни, рисующие любовь в оптимистических тонах, нравоучительны. Показывая равноправие во взаимоотношениях девушек и молодцев, их уважение друг к другу и вполне определенное значение любви для создания семьи, песни воспитывали у молодых людей чувство собственного достоинства, уважение друг к другу. Особенно ярко эта сторона лирических песен проявилась в песнях, в которых прямо высказывались советы молодежи о том, за кого можно выходить замуж и на ком можно жениться.

В одной из лирических песен, например, соловей так приглашает девушек погулять по улице:

Поиграйте, красны девицы,
Вы покудова у батюшки,
У сударыни у матушки —
Неровен ли сват присвается,

Неровен ли черт навяжется:
Либо старый черт удущивый,
Либо ровнюшка — ревнивый муж,
Либо младой — горький пьяница!
[404, № 401]

Песня предупреждала девушек о будущих невзгодах, которые могли ожидать каждую из них из-за того, что брак в крестьянской патриархальной семье, как правило, создавался по воле родителей, а родители, по соображениям выгоды, могли отдать дочь и за старого, и за малого. Поэтому во многих песнях рассказывается о нежелании девушек выходить замуж за стариков и парней моложе их. В одной из песен говорится о том, что «от старого-то мужа ни грозы нету, ни воли, от семьи нет обороны, от добрых людей защиты». То же самое о мальчике-муже. И только жизнь с ровней-мужем как «сладка малина: у ровни-то у мужа от семьи есть оборона, и гроза-то есть, и воля, от добрых людей защита!» [405, № 410].

В песнях по-разному говорится о неравных браках, но суть в них одна: они осуждали такие браки и пре-

дупреждали молодых людей о невозможности счастья в них. Иногда в песнях звучал и открытый протест:

Я бы старого потешила:
В сыром бору повесила
На горьку осинушку,

На саму вершинушку!
Я бы младого потешила —
Раскачала б, в воду бросила!
[405, № 402]

Эта же проблема стояла перед «добрными молодцами». Например, песни рассказывают о браках со «старухами» как о невозможных и неприемлемых:

Мне жениться — разориться,
Стару бабушку взять:
На печи в углу держать,
Киселем ее кормить,

Молоком ее поить:
С киселем-то весела,
С молоком-то молода! [288, 92]

В некоторых песнях осуждались браки со вдовами: «Не женись, холостой, не женись, молодой, на вдове своенравной!» [375, т. 4, 224].

Лирические песни советовали молодым людям вступать в браки, однородные и в социальном плане. В большом количестве вариантов была, например, записана песня о том, как мать предлагает сыну жениться на дворянке, но сын отказывается, потому что дворянка «в поле не работница», «дома не помощница»; тогда мать предлагает ему жениться на купеческой дочери, но сын по тем же причинам тоже отказывается от невесты; и только предложение взять в жены крестьянскую девушку принимается сыном, так как девушка-крестьянка и в доме помощница, и в поле работница [405, 421].

Однако жизнь в крестьянской семье была тяжелой, трудной, поэтому, естественно, люди мечтали о другой жизни — о «сладкой», сытной, богатой. Социальные противоречия нашли отражение и в некоторых лирических обрядовых песнях. В одной из песен речь идет о том, как девушки отказываются выходить замуж за крестьянских сыновей, так как «у крестьянского сына и толочь, и молоть, и решетом подсевать» надо; однако не соглашаются они выйти замуж и за боярских сыновей: «У боярского сына окошки косые, собаки борзые!» Желанным женихом оказался сын старости: «У старостина сына прянички сладенькие, мед съченый» [375, т. 4, 223—224].

Внимание к социальным проблемам объясняет наличие среди лирических обрядовых песен произведений с чисто социальной тематикой. Правда, таких произведений создано немного. В них появились и другие персонажи. Это, прежде всего, представители антагонистиче-

ских крестьянству сословий: дворянства и духовенства. Помещики и священнослужители изображаются всегда отрицательно. В известной хороводной песне «Как из барских из ворот» рассказывается, например, о смелом разговоре молодого крестьянина с барыней. Барыня допытывается, где провел ночку ее «холоп», тот отвечает: «На перине, на пуху — с твоей дочерью!» Барыня сначала негодует:

— Ах ты сукин сын, холоп,
Почто сказываешь?
— Сударыня, боярыня,
Почто спрашиваешь?
— А и я тебя, каналью,
Со двора своего сгоню!
— Сударыня, боярыня,
Не согнавши — сам пойду,

Не согнавши — сам пойду,
Душу Машу уведу!
— Ты раздушечка холоп,
Поживи со мной годок,
Поживи со мной годок —
Поработай на меня,
Отдам Машу за тебя!
[405, № 435]

В лирических песнях говорится о лицемерии, ханжестве служителей культа. Наиболее распространенная сюжетная ситуация таких песен — бужение к службе. Чернец будит к обедне старицу, но та отказывается встать, так как у нее «права рученька болит, лева ножка отнялась». Но старица быстро поднимается, когда чернец сообщает ей о том, что «гусли играют», «свирели говорят» [335, № 2890].

Проанализированные лирические обрядовые песни одинаковы по своему эмоциональному тону. Повествуя о счастливой, желанной любви, о равноправии в любви, о свободе выбора сужеными-ряжеными друг друга, протестуя против неравных браков, критически изображая господствующие сословия, песни проникнуты жизнерадостным, оптимистическим настроением. В этом отношении они противоположны лирическим песням, рассказывающим об уже свершившихся браках. Лирические обрядовые песни о семейной жизни проникнуты трагическим пафосом.

Песни рассказывают о тяжелой жизни женщины в патриархальной семье. С одной стороны, ее трагическая жизнь объясняется в песнях взаимоотношениями с мужем, с другой — с его родными. Так в лирических обрядовых песнях о семейных конфликтах появляются новые образы. Песни постоянно противопоставляют кого-то кому-то. Поэтому их поэтический мир разделен как бы на две половины: белую и черную.

Муж изображается в песнях человеком злым, угнетающим сознание и волю жены. Большое значение в его характеристике имеет возраст. В одной из песен расска-

зывается о встрече трех замужних сестер, расспрашивающих друг друга о своих мужьях. Оказывается, за старым мужем жить — «только лапотки носить», за «малым» жить — «все обносочки носить» и только муж-ровня заботится о любимой жене [335, № 2734]. Но и муж-ровня не всегда любящий муж: он не отпускает ее гулять в хоровод, может жестоко «отстегать плеткою».

Из родных мужа песни чаще всего изображают его родителей. Как и муж, свекор и свекровь не любят сноху, они заставляют ее много и тяжело работать. Некоторые песни, чтобы подчеркнуть их жестокость, создали такую сюжетную ситуацию, в которой противопоставили свекрови и свекру любящих мужа и жену. Жена случайно, слышит, как свекор «сына бранит, жену бить велит», а сын не соглашается это сделать, потому что жена ему «по обычай пришла, господином назвала!» [405, № 458]. В данном случае образ любящего мужа способствует более яркому показу конфликта между основными персонажами песни: снохой и свекром.

Такое же значение имеют в песнях образы родителей жены, ее брата. Конфликт в этих песнях тот же: между женой и семьей мужа (в большинстве случаев и им самим). Естественно, что замужняя женщина вспоминает о своем девичестве, о жизни в доме родителей как о самом счастливом времени. Поэтому если родители в песнях о любви изображались как люди, лишающие свободы и воли своих дочерей, то в песнях о семейных взаимоотношениях они рисуются добрыми, сердечными, любящими родителями — в противоположность свекру и свекрови. «Да не быть репью с тыном ровну, да не быть свекру супротив батюшки моего!» — восклицает замужняя женщина, вспоминая житье-бытье в родительском доме. То же она говорит о свекрови [375, т. 4, 218]. Много неприятностей приносили женщине братья и сестры мужа. В одной из песен она рассказывает своему брату о «пяти горях»: первое горе — «свекор журливый», второе горе — «свекровь хлопотница», третье горе — «золовка-смутьянка», четвертое горе — «деверь-насмешник», а пятое горе — «муж жену не любит» [326, 117—120]. Брат в таких песнях выступает в роли друга, утешителя, доброго советника.

Такие ненормальные семейные отношения приводили к супружеской неверности, о чем также были созданы песни. Одна из наиболее популярных рассказывает о том, как муж находит у себя в конюшне чужого коня, в

горнице — чужой каftан со шляпою, а на своей кровати — детинушку [405, № 466].

В роли «страдающего» персонажа иногда выступал в песнях и муж. Однако таких песен мало. В них, например, запечатлен семейный конфликт, зафиксированный этнографической литературой, — конфликт между мужем-малолеткой и женой, намного старше его. Одна из таких песен рассказывает о том, как «молодая жена» невзлюбила мужа-недоростка, обозвала его негодяем и ушла гулять без него. Гуляла она девять денечков, а на десятый вернулась и заставила мужа поклясться в том, что он будет ее кормить хлебом, квасом и будет отпускать в гости. Муж обещал кормить ее калачами, медовою сытою и отпускать в гости тогда, когда она захочет [375, т. 4, 248—249].

Однако, изображая трагические явления жизни, лирические обрядовые песни о семейной жизни все-таки лишены того безысходного трагизма, который присутствует в необрядовых лирических песнях на семейную тему. В песнях выражен протест против существующей семейной жизни. Об этом писал Е. В. Аничков: «О горестях замужней жизни поют участницы хороводных игрищ — и девушки, и молодицы, чтобы побудить себя к радости, чтобы раззадорить, раздразнить себя, чтобы внушить себе упоение гульбой и забавными играми. Горестной и тяжелой изображается здесь семейная жизнь, потому что она противница хороводного веселья. За то ее и поносят, за то на нее и клевещут» [5, ч. 2, 62]. Очевидно все же, что смысл песен о трагических семейных конфликтах был куда более серьезен и важен, если их рассматривать в контексте всех календарных и хороводных лирических песен. Повторяем, лирические песни, исполняясь на игрищах, посиделках, в хороводах и т. д., с одной стороны, показывали молодым людям невзгоды, трудности жизни, с другой — рисовали перед ними картины мира, равноправия, свободы и счастья. Именно в этом — в воспитании отношения к жизни через эмоциональное ее восприятие — главное назначение лирических календарных и хороводных песен.

По эмоциональному содержанию свадебные лирические песни, как календарные и хороводные, подразделяются на две противоположные группы. В основу этого разграничения может быть положено два взаимоисключающих отношения к свадьбе как к явлению действительности: одно отношение к ней — отрицательное, другое —

положительное. Свадебные события, изображенные в обеих группах песен, могут быть расположены в определенном порядке: они дают представление о взаимоотношениях молодых до свадьбы, во время свадьбы и после нее в определенной последовательности и оценке.

В первой группе песен главным действующим лицом является девушка (невеста). Все события, связанные с ее судьбой, подаются через ее отношение к ним. Смысл, идеиная направленность этих свадебных песен в том, чтобы как можно ярче, глубже и эмоциональнее представить трагическую судьбу девушки-невесты.

Берегись, белая рыбичка,
Хотят тебя рыболовнички поймать,
Во шелковые тенеты посадить,
На двенадцать штук тебя разрубить,
На двенадцати блюд тебя разложить! —

так угрожают рыболовнички белорыбице. Эта угроза — не что иное, как будущее девушки, которая весело расплясалась в хороводе:

Хотят тебя сваты сватать
За такого-то за детину Ивана! [335, № 683]

Как будто ничто не предвещало девушке такой судьбы, но вот уже поймал сокол лебедушку и не отпускает ее. Она же молит его, чтобы отпустил, но сокол жесток:

Я тогда тебя пущу, когда крылья ошиплю,
А сизые перышки в чистое поле пущу! [335, № 354.]

Для девушки же это значит:

Я тогда тебя спущу,
Когда в церковь свожу,

Златы венцы обдержу,
Я закон божий приму! [335, № 64]

Перед нами начало печальной участи девушки, которая до этого могла веселиться в хороводе, спокойно и беззаботно жить в доме у батюшки и матушки. И события, если проследить их по всей группе свадебных песен, развиваются последовательно, со всевозрастающей драматической напряженностью. Самая последняя песня, которая венчает эту группу свадебных лирических песен, рассказывает о просьбе девушки, теперь уже жены жестокого молодца-сокола, к матери: «Выкупи меня, матушка, из неволи!» — «Что будет дать, дитятко?» — «Сто рублей...» — «Негде взять, дитятко!» [335, № 625].

Заключительный аккорд — трагическая развязка событий, началом которой было предостережение подружки-

ми ничего не подозревающей, весело пляшущей в хороводе девушке.

Такая же последовательность наблюдается и при анализе свадебных песен второй группы. Здесь также есть свое начало и свой конец, но оценка событий иная.

В первой группе свадебных песен девушка — безропотное, подневольное существо: она не может противостоять, например, жестокости внезапно появившегося перед ней молодца. Во второй группе — другая девушка. Сокол-молодец летит через ее терем, роняет кольцо и просит ее поднять его, но она довольно сурово отказывается это сделать, так как спешит в церковь высматривать женихов. Или в другой песне: молодец спрашивает у девушки дорогу в ее терем, а она ему с достоинством и вместе с тем лукаво отвечает:

Ох, ты глупый добрый молодец!
Уж какая в терем дороженька?

Дороженька в чисто поле —
Широкое, прераздольное!
[335, № 310]

Разумеется, такие отношения не могут развиваться как трагические: девушка с радостью встречает весть о том, что родители «наградили» ее женихом: она скучает по нему, просит девушек погромче петь, когда он приедет, чтобы ему было весело; она радостно встречает его, легко покидает свой родной дом, не испытывая тревоги, идет в семью мужа, не боясь его родителей — «лютых» свекра и свекрови. Конец в этой группе песен поэтому также не является неожиданным — когда молодец, уже муж, спрашивает девицу, кто ей мил больше всех из рода, она отвечает: «Мне мил, милешенек Иванушка в дому!» — «Это-то, Машенька, правда твоя, это-то, Машенька, истинная!» [369, № 148].

Разделение свадебных лирических песен на две части не является каким-то условным делением: оно вполне закономерно вытекает из анализа как их обрядовой сущности, так и поэтического содержания. Вместе с тем до сих пор некоторые ученые характеризуют их как трагические песни. При этом часто ссылаются на мнение А. С. Пушкина. «Шлюсь на русские песни, — писал поэт, — обыкновенное их содержание — или жалобы красавицы, выданной замуж насильно, или упреки молодого мужа постылой жене. Свадебные песни наши унылы, как вой похоронный»¹.

А. С. Пушкин, конечно же, был прав, когда писал та-

¹ Пушкин А. С. Поли. собр. соч.: В 10 т. М., 1950. Т. 5. С. 220.

ким образом о песнях, но лишь отчасти. В свадебной поэзии, как мы видели, действительно выделяется целая группа песен, которая по своему эмоциональному содержанию ничем не отличается, например, от похоронных причитаний. Точнее оценивал свадебные песни В. Г. Белинский, замечая, что такое печальное содержание не у всех русских песен¹. Ему же принадлежат слова о том, что «любовь на Руси могла быть не только поэтическою, но даже грациозно-поэтическою». Это заключение он сделал, основываясь на анализе именно свадебной лирической песни — «На горе стоит елочка»².

В связи со свадебными лирическими песнями, изображавшими отношения между новобрачными в радостных, светлых тонах, имела место дискуссия. Н. М. Элиаш считала эти песни древнейшими в свадебном фольклоре [65, 3—7]. Т. Ф. Пирожкова говорит о них как о позднейшем новообразовании [156, 299]. Ни та, ни другая точки зрения основательно не аргументированы. Думается, возводить анализируемые песни к родовому строю так же недопустимо, как и связывать их происхождение с капиталистической формацией, когда, как считает Т. Ф. Пирожкова, стало заключаться по любви больше браков. Свадебные лирические песни отражают быт патриархальной русской деревни, далеко ушедшей от родовых отношений и не пришедшей еще к капиталистическим. Свадебные песни трагического содержания отражали семейно-бытовые проблемы феодальной деревни, свадебные песни оптимистического содержания рассказывали о том, какие должны быть, могут быть взаимоотношения между любящими друг друга молодыми людьми. Обрядовые песни готовили молодежь к будущей семейной жизни, поэтизируя, приукрашивая ее, пробуждая в молодых людях добрые чувства.

Образы свадебных лирических песен в принципе те же, что календарных и хороводных. Новые образы (невесты и жениха) созданы как традиционные образы доброго молодца и красной девицы в календарных и хороводных песнях. Образы мужа и жены свадебных лирических песен идентичны образам мужа и жены календарных и хороводных лирических песен о семейных взаимоотношениях. Характеристика ряда образов в зависимости от обрядовой ситуации, так же как, например, в хороводах,

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 329.

² Там же. С. 445.

могла изменяться на прямо противоположную. Молодец изображался и добрым, и насильником, муж — и любящим, и враждебно настроенным к жене супругом. Такова же была характеристика жениха и его родителей, родственников. Думается, именно поэтому часть репертуара свадебных лирических песен совпадает с репертуаром календарных и хороводных лирических песен. Это песни о девушке и молодце, о семейных отношениях. И речь в этом случае должна идти не о влиянии календарного фольклора на свадебный, или наоборот, а об общности их репертуара. Здесь можно усмотреть аналогию со свадебными величальными песнями, многие из которых (о молодце и девушке, о женатом мужчине и замужней женщине и др.) исполнялись также в календарных обрядах и в хороводах. Однако значительное число лирических обрядовых песен исполнялось только на свадьбах. Это те песни, в которых речь идет конкретно о свадебных обрядах, о женихе и невесте. В них нашли свое выражение все основные моменты свадебного обряда, и это настолько очевидный факт, что доказывать его нет необходимости.

Свадьба, с одной стороны, всегда была связана в быту с любовными отношениями, а с другой — с семейными. Поэтому свадебные лирические песни хорошо вписываются в общий репертуар лирических обрядовых песен, они восполняют необходимую связь между любовными и семейными песнями. Счастливая любовь ведет к свадьбе и к счастливой семейной жизни. Брак без любви приводит к семейным конфликтам. Сама свадьба как ритуал, узаконивающий брачные узы, являлась тем моментом жизни каждого человека, в который решался очень важный вопрос — быть или не быть человеку счастливым в семейной жизни.

Семья — основа общества, семейные вопросы не могли не волновать крестьянина. Поэтому и обряды и песни вели борьбу за создание крепкой, счастливой патриархальной семьи, основанной на любви, равноправии и уважении человека человеком. Но нельзя не заметить при этом, что в песнях отразились утопические взгляды народа, его вера в возможность создания идеальных семейных отношений в условиях феодального общества. А так как все это касалось молодежи, то в лирических обрядовых песнях, с одной стороны, были изображены «мерзости» семейной жизни, с другой — был выражен протест против

них, проявившийся как в прямом их отрицании, так и в изображении идеальных взаимоотношений между девушкой и молодцем, невестой и женихом, женой и мужем. Этим объясняется и их определенная нравоучительность, и отсутствие безысходной тоски, присущей необрядовым лирическим песням, в которых отрицается даже самая возможность брака.

Анализ тематики, образов лирических обрядовых песен показывает их принципиальное отличие от ритуальных, заклинательных, величальных, корильных и игровых (древних) песен. Если предметом изображения в ритуальных песнях были обрядовое действие, ритуал и т. д., в заклинательных — заклинание сверхъестественных сил, в игровых — мир растений или животных, то в центре внимания лирических обрядовых песен — человек. В этом, казалось бы, проявляется определенное сходство лирических песен с величальными и корильными. Но сходство это слишком общее. В величальных и корильных песнях действительно изображается человек, но он рисуется сам по себе (и если два человека или несколько, то это тоже единое целое: двое или коллектив величаются или высмеиваются одинаково). В лирических же песнях люди изображаются обязательно во взаимоотношениях друг с другом. Именно это объясняет наличие обязательного конфликта в лирической песне (между девушкой и молодцем, женихом и невестой, мужем и женой и т. д.).

Тематика лирических песен в корне отличается от тематики ритуальных, заклинательных, величальных, корильных и игровых песен. Ни в одном из указанных жанров нет любовной и семейно-бытовой тематики как отражения определенных взаимоотношений людей, их конфликтов.

Вместе с тем обнаруживается поразительное сходство лирических обрядовых песен с лирическими необрядовыми и поздними игровыми песнями. Это сходство выражается как в составе образов, так и в тематике.

Но нельзя не отметить и определенного своеобразия обрядовых лирических песен по сравнению с необрядовыми. Оно сказывается в обрядовости тематики, отражении в песнях конкретности календарных и свадебных ритуалов, хороводов и игр, в особенностях интерпретации общих для обрядовых и необрядовых песен тем любви, семейно-бытовых конфликтов (ярко выраженное оптимистическое начало, назидательность) и в составе образов (образов жениха и невесты, например, нет в необря-

довых лирических песнях). В свою очередь, лирические необрядовые песни значительно шире по тематике и составу образов: они запечатлели жизнь рекрутов и солдат, бурлаков и ямщиков, «лихих» людей-разбойничков и т. д., показав тем самым, помимо семейно-бытовых проблем общества, и социальные. Однако своеобразие лирических обрядовых песен в тематике, образах не касается их типовой общности с лирическими необрядовыми песнями: речь идет о разновидностях одного и того же песенного жанра, о чем говорит и их дальнейший анализ.

Лирические обрядовые песни можно отнести к одной из основных разновидностей лирики, а именно к повествовательной. Характеризуя повествовательность лирики, Г. Н. Поспелов пишет: «При всех... своих свойствах повествование может не иметь эпической функции — не осуществлять творческой типизации характерностей социального бытия. Оно выполняет обычно функцию лирическую — осуществляет задачу творческой типизации социального сознания, выражает обобщающе-эмоциональную мысль поэта, являющуюся медитативным «подтекстом» его очень краткой и экспрессивной повествовательности»¹.

Повествовательность и обобщенно-эмоциональный характер обрядовой лирической песни являются двумя важными приметами ее поэтического содержания. В песнях, как правило, рассказывается о каком-либо обрядовом или необрядовом событии, благодаря которому проясняется семейный или любовный конфликт. События в песнях изображаются как определенные сюжетные ситуации, представляющие собой картины жизни. Их повествовательность, конечно же, далека от повествовательности эпических произведений, в основе которых лежит сюжет. Сущность лирической повествовательности заключается в том, что рассказ о событии ведется как бы со стороны, от третьего лица невидимым повествователем. Песни часто начинаются со своеобразного введения-описания:

На горе-то калина,
На горе-то, душа-радос(т)ь, калина,
Под горою малина,
Под горою, душа-радос(т)ь малина,
Там девица гуляла... [330,143]

¹ Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976. С. 159.

Даже в тех редких случаях, когда содержание песни излагается от первого лица, перед нами возникают картины жизни. Чаще всего в таких песнях речь идет о каких-то действиях, поступках того персонажа, от лица которого ведется повествование. Например:

Я вечер, молода, из-за гор гусей гиала,
 Ай люли, ай люли, из-за гор гусей гнала,
 Я сама ко гусям приговаривала,
 Ай люли, ай люли, приговаривала:
 «Привыкайте, мон гуси, ко осоке ко траве,
 Ай люли, ай люли, ко осоке ко траве,
 Ко осоке ко траве, ко болотной ко воде,
 Ай люли, ай люли, ко болотной ко воде!» [308, 32—33]

Далее молодушка рассказывает о своей жизни в семье мужа: как она угождает свекру, свекрови, деверю и золовке. Несмотря на то что героиня песни сама рассказывает о себе, в песне сохраняется повествовательность.

Предметный мир лирических обрядовых песен, бытовая обстановка, в которой развиваются события, также реальны. Они строго ограничены рамками сюжетной ситуации. Изображающееся событие в обрядовой лирической песне обычно рисуется как происходящее в одном и том же месте. В качестве примера можно привести песню «Не от ветру, не от вихорю», в которой изображается один из эпизодов свадебного обряда — сцена приезда жениха в дом невесты перед венцом:

Не от ветру, не от вихорю
 Вереюшки пошатилися,
 Воротечки растворилися —
 Кони-то на двор заехали,
 Удалые на широкий двор!..
 Тут гость ступил во горенку,
 Да князем во светлицу:
 Полна горница столов стоит,
 Полна светлица гостей сидит!
 Тут Марьушка испугалася,
 Со бела лица переменилася,
 Белы рученьки опустилися,
 Резвы ноженьки подкосилися,
 Из глаз слезы покатилися,
 В устах речь помешалася,
 Во слезах слово молвила,

Во слезах речь говорила:
 — Вон идет погубитель мой,
 Вон идет разоритель мой,
 Вон идет расплетай-косу,
 Вон идет потеряй-красу!
 Тогда Павлушко слово молвил,
 Свет Иванович речь говорил:
 — Не я погубитель твой,
 Не я разоритель твой,
 Разоритель твой —
 Родной брателко,
 Разорительница — сношенька,
 Расплетай-косу — свашенька,
 Потеряй-косу — подруженька!
 [405, № 1537]

Как видим, песня кончилась, так и не выйдя за пределы изображения единственного эпизода — сцены приезда жениха в дом невесты. И место действия, обусловленное в данном случае обрядовой ситуацией, вполне

реально. Для сравнения можно сопоставить эти песни с величальными и корильными, в которых предметный мир представлялся гиперболично, как фантастический мир.

Изображение времени в лирических обрядовых песнях также объективизировано и ограничено рамками событий, о которых идет речь. При этом, как ясно из анализа только что процитированной песни, оно непрерывно и линейно, что в значительной мере создает ощущение реальности описываемых событий.

Эти особенности повествовательной обрядовой лирики наиболее заметны при ее сравнении с необрядовыми лирическими песнями, значительная часть которых относится к медитативной лирике.

Обрядовые лирические песни, рассказывающие о каком-либо одном событии, подразделяются на одноэпизодные и многоэпизодные. Многоэпизодные песни весьма специфичны. Они отличаются от многоэпизодных эпических и лирических необрядовых песен. В эпических песнях многоэпизодность — следствие развития сюжета; каждый новый эпизод может отличаться от предшествующих весьма существенно и пространственно-временной характеристикой, и персонажами, и т. д. То же можно сказать о лирических необрядовых песнях. Приведем такой пример:

— О чём, милая моя, тоскуешь, Ну что сделалось, душа, с тобой?	Милый друг, к груди моей! Ты почувствуешь, друг любезный,
— Приложи-ка праву руку,	Как мое сердечко бьется!

Это — первый эпизод, в котором песня рассказывает о встрече любящих друг друга парня и девушки и о нерадостных предчувствиях любимой. Затем идет монолог девушки, уже потерявшей милого:

— Пойду к берегу крутыму Следов милого искать! — Не нашла следов милого,	Залилась горьким слезам, Собралась бы, улетела Жить на родину, домой!
	[226, т. 6, № 542]

Оба эпизода песни имеют и разную пространственно-временную характеристику.

Многоэпизодность же лирических обрядовых песен иного плана. В основе каждого эпизода песни лежит, как правило, одна и та же сюжетная ситуация; все эпизоды имеют обычно и одинаковую пространственно-временную характеристику. Например, хороводная лирическая песня:

На горе-то выюны вьются, извиваются,
Под горой-то паны бьются, убиваются:
— Паны, бейтесь — не убейтесь, не убейтесь,
На меня, красну девицу, не надейтесь!
Еще я, красна девица, я замуж пойду:
Мне поглянется замужье — буду жить да быть,
(Буду жить да быть), буду служити,
Не поглянется замужье — я назад уйду,
(Я назад уйду) — к родному батюшке!

Но песня не закончилась — это лишь первый ее эпизод, однако второй эпизод аналогичен первому: в нем изображается та же сюжетная ситуация, а значит, воспроизводится и та же пространственно-временная характеристика. Поэтому собиратель зафиксировал: «Песня поется сначала. Красна девица опять собирается замуж, но теперь она говорит:

Не поглянется замужье — я назад уйду,
(Я назад уйду) — к родной матушке!» [308, 76—77]

Таким образом, принадлежа к повествовательной лирике, обрядовые лирические песни воспроизводили события социально-бытовой жизни народа в формах объективной действительности, а не через их восприятие лирическими персонажами, как это наблюдается в медитативной необрядовой лирике. Именно поэтому описание окружавшей персонажей обстановки, реальный ход времени изображавшихся событий занимали в лирических песнях такое большое место.

Все сказанное об обрядовых и необрядовых лирических песнях не говорит об их жанровом различии. Как можно было убедиться, речь идет о двух разновидностях лирики — повествовательной и медитативной. При этом хотелось бы особо подчеркнуть нетождественность терминов «необрядовая» — «медитативная». Среди лирических необрядовых песен имеются, кроме медитативных, и повествовательные песни, что говорит о близком родстве, сходстве обрядовых и необрядовых песен. Обрядовые же песни всегда повествовательны. В связи с этим весьма ценно наблюдение В. П. Аникина над поэтикой обрядовых песен. «Свадебные песни, — пишет он, — тяготели к форме «объективного» безличного рассказа о свадьбе: здесь самой подходящей оказывалась форма изложения событий со стороны — в третьем лице» [3, 70]. Это наблюдение верно не только для свадебных, но и для календарных и хороводных лирических песен.

Обрядовые лирические песни обнаруживают большое

сходство и с игровыми песнями. Оно проявляется прежде всего в наличии в тех и других ясно выраженной повествовательности и многоэпизодности. Эти одинаковые структурные признаки, думается, свидетельствуют прежде всего об их генетических связях. Ни с каким другим жанром обрядовой песенной поэзии у лирических обрядовых песен нет таких четко обозначенных точек соприкосновения.

Обрядовая и поэтическая сущность лирических песен обусловила их художественную форму. Вместе с тем, развиваясь позднее, чем другие жанры обрядового фольклора, они не могли не воспользоваться уже сложившимися традициями народной поэзии.

Композиция ритуальных, заклинательных, величальных, корильных и игровых песен разнообразна по форме. В них использовались и монологические, и диалогические композиционные формы, а также композиция типа «повествовательная часть плюс монолог или диалог». С. Г. Лазутин установил, что самыми распространенными формами композиции необрядовой лирической песни являются именно эти композиционные формы [33, 30—35]. Имея в виду разные жанры и разновидности песенного фольклора, следует отметить, что употреблялись они по-разному. Например, для ритуальных, заклинательных, величальных, корильных и отчасти игровых песен более характерна композиционная форма монолога с ясно выраженным участием в их исполнении хора; для лирических медитативных песен также характерен монолог, но исполняющийся от 1-го лица единственного числа; лирическим повествовательным песням (как обрядовым, так и необрядовым) более, чем другим, свойственна композиционная форма «повествовательная часть плюс монолог или диалог». Например:

Не бывать бы ветрам, да повеяли,
Не бывать бы боярам, да понеехали,
Травушку-муравушку притолочили,
Гусей-лебедей поразогнали,
Красных девушек поразослали,
Красную Анну-душу в полон взяли;
Красную Михайловну в полон взяли;
Стала тужить, плакать Анна-душа,
Стала тужить, плакать Михайловна,
Князь стал унимать, разговаривать,
Да Иван-то стал унимать, разговаривати:
— Не плачь, не тужи, свет Анна-душа,
Не плачь, не тужи, Михайловна,

Я тебя, Анна-душа, да не снлой брал,
 Я же тебя, Михайловна, не неволею:
 Был целом, кланялся твоему батюшке,
 Был целом, кланялся твоей матушке,
 Сняв шапку, сняв шапку соболиную,
 Распустив полы саарачинские,
 Износил кафтан китайчатый,
 Истаскал кушак коломенчатый,
 Все до тебя, Анна-душа, доступаючи,
 Все до тебя, Михайловна, доступаючи! [335, № 214].

Трудно, говоря о композиции этой лирической свадебной песни, найти черты ее отличия от однотипной композиции лирических необрядовых песен. Пожалуй, этот тип композиции более других свидетельствует о родстве лирических обрядовых и необрядовых песен.

Общей для лирических обрядовых и необрядовых песен является также диалогическая форма композиции. При помощи только диалога построена, например, следующая известная свадебная песня:

— Матушка! Вьется сокол над воротами,
 Сударыня! Вьется ясен над тесовыми!
 — Дитятко, Настасья-свет, ты взойди на двор,
 Милое, Михайловна, на широкий двор!.. [274, 91].

Но диалогическая форма композиции используется в лирических обрядовых песнях (как и в необрядовых) редко.

Редко употребляется в повествовательных по своему характеру обрядовых лирических песнях и монологическая форма. Примером песни, построенной как монолог, может быть следующая хороводная песня:

Я уеду, я уеду в Китай-город,
 В Китай-город, в Китай-город торговати,
 Уж я всякие товары закупати;
 Я куплю-ка, я куплю жене подарок,
 Я хорошую диковинку-китайку!
 — Уж ты на-ка, ты прими, жена, пожалуй,
 Ты со низеньким со поклоном,
 Ты со ласковым со словом!
 — Поглядите вы, добрые люди,
 Жена-то меня, малого, не любит,
 Душа-ягодка не взглянет,
 Душа-сердце мое — не целует!.. [308, 126].

Монологическая форма композиции встречается только в хороводных и календарных лирических песнях, свадебных же лирических песен в виде монолога нет. Какова причина этого явления? По-видимому, отсутствие лири-

ческих свадебных песен-моналогов объясняется тем, что рядом с ними на свадьбе часто исполнялись причитания, имевшие монологическую форму композиции. Монологическая композиционная форма, если бы она использовалась и лирическими песнями, делала бы трудно различимыми между собой песни и причитания. Выбор композиционных форм, таким образом, зависел не только от поэтической сущности самого жанра, но и от окружавших его в обряде других жанров. Здесь мы имеем дело с очень редким явлением поэтики фольклора: не с часто наблюдающимися случаями взаимодействия фольклорных жанров, а с фактом их взаимоотталкивания. Важно при этом отметить, что моналог в качестве элемента композиционной формы входит в другие формы композиции свадебных лирических песен — например, в песни с композиционным строением «повествовательная часть плюс моналог».

Монологическая же форма в календарных и хороводных песнях была приемлемой. С одной стороны, содержание моналогов было таковым, что не противоречило повествовательности песен, с другой — как правило, эти песни разыгрывались в хороводах или на игрищах, а потому, как в приведенной только что песне «Я уеду, я уеду в Китай-город», форма исполнения от 1-го лица единственного числа способствовала их разыгрыванию (заметим, что это не делало песни песнями-действиями, игровыми песнями).

Четвертой композиционной формой обрядовых лирических песен является композиция типа «символическая часть плюс реальная». Более всего она характерна для свадебных песен.

В обрядовых лирических песнях, как, впрочем, и в необрядовых, используются два ряда образов: 1) образы условные (символические) и 2) образы реальные. Поэтому в обрядовой лирической песне часто изображаются и две поэтические картины: условная (символическая) и реальная. Композиционное строение отражает это — песни имеют двухплановую композицию: первая часть представляет собой символическую картину, вторая — реальную. Взаимосвязь между этими частями своеобразна.

А. Н. Веселовский указывал, говоря о психологическом параллелизме, что общая схема психологической параллели в сопоставлении двух мотивов: «...один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержа-

нием» [12, 144]. И далее он писал: «Основной тип параллели: картина природы, притягивающая свои аналогии к картине человеческой жизни» [12, 156].

Образ-символ и реальный образ в песне глубоко связаны между собой по смыслу. Б. М. Соколов писал о том, что «главными организующими приемами в области народной лирики являются приемы внутреннего сцепления образов, соединения их по определенным стержням». Далее он отмечал: «Раз так, то придется признать, что в народной песне смысловой, тематической композиции, покоящейся на приемах сочетания образов, принадлежит особенно большая роль» [176, 38]. Прекрасное подтверждение этому — композиция обрядовых лирических песен. Как внутренняя, смысловая, связь частей, так и внешнее, ритмико-синтаксическое построение песен (параллельное для обеих частей) показывают непосредственную связь образов обрядовых лирических песен. Можно даже утверждать, что свадебная песня, построенная по типу «символическая часть плюс реальная», имеет один образ, который осмысливается то реально, то символически (соответственно этому — и словесное оформление). Обращение же рядом с реальным изображением действительности к символическому диктуется вполне определенными художественными задачами. Будучи выражением и обобщением реалистических наблюдений народа над миром природы, символика в обрядовых лирических песнях заключает в себе основной эмоциональный заряд песни, так как на слушателя сильнее действует именно то, что выражено в ней при помощи символики; основной же идеиный смысл заключается во второй, реальной части. В этой связи хотелось бы привести высказывания Н. В. Гоголя, который отметил в свое время, что картины природы в песнях необходимы «для того только, чтобы сильнее выразить чувства души, и потому явления природы послушно влекутся у них за явлениями чувства»¹.

Для обрядовой лирической песни характерно параллельное строение символической и реальной частей. Если в первой части дается целая символическая картина, то ее композиционная форма соответствует композиционной форме реальной части. Поясним это на примере. Вот песня, в которой вся символическая картина имеет форму диалога:

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Л., 1952. Т. 8. С. 94.

— Уж вы гуси, вы серые,
Далече ли вы летали?
— Уж мы летали, летали
С одного моря на море!
— Уж вы что, гуси, видели?
— Уж мы видели, видели

Серу птицу в тихой заводи!
— Вы зачем ее не взяли?
— Мы хотя ее не взяли —
Сизо перье расщипали,
Горячую кровь пролили!

На этом кончается символическая часть. Далее следует вторая картина — реальная:

— Уж вы бояра, бояра,
Вы бояра Васильевы!
Далече ли вы ездили?
— Уж ездили, ездили
Мы с города на город!
— Вы что, бояре, видели?

— Уж мы видели, видели
Красну девицу в высоком тереме!
— Вы зачем ее не взяли?
— Мы хотя ее не взяли,
Но русу косу расплели,
Горючи слезы пролили!

[335, № 38]

В этой песне каждый стих символической картины имеет параллель в реальной. Полное соответствие этих двух частей и в композиционном отношении.

Композиция типа «символическая часть плюс реальная» характерна и для лирических необрядовых песен, что также говорит о сходстве последних с лирическими обрядовыми песнями. Однако, как писала Т. М. Акимова, «в песнях необрядовых преодолевается та условность содержания и формы, какая отличает свадебную лирику. Символические образы нередко сводятся в них к небольшим сравнениям, имеющим в большей мере значение формально-стилевое, чем тематическое» [2, 108].

Данная композиционная форма свидетельствует и об определенных связях лирических песен с песнями-величаниями, для которых также характерна, как указывалось, композиция типа «символическая часть плюс реальная». Думается, это сходство говорит о генетических связях лирических обрядовых песен не только с игровыми, на почве которых развивалось иносказание (о чём уже шла речь), но и с величальными песнями.

Необходимо признать, что песни, построенные по типу «символическая часть плюс реальная», более поздние, чем те, что созданы при помощи монолога, диалога или композиции типа «повествовательная часть плюс монолог или диалог». Все указанные формы лежат в основе композиции «символическая часть плюс реальная». Обе части всех песен, созданных по этой схеме, построены или как монологи, или как диалоги, или по схеме «повествовательная часть плюс монолог или диалог».

Все сказанное можно полностью отнести и к песням,

построенным с помощью пятой композиционной формы — композиции-повтора. В основе этих песен лежат все те же формы — «монолог», «диалог» и «повествовательная часть плюс монолог или диалог». Песни имеют или двух- или трехчастное (в некоторых случаях и более) построение. Приведем пример двухчастной¹ песни. Начинается первая часть этой песни описательно-повествовательной экспозицией:

На горе на высокня,
На красе на великия,
Что на стуле, на бархате,
На ковре, на красном золоте,
Против зеркала хрустального,

Против чистого заморского
Иван чесал кудри,
Свет Иванович расчесывал,
Ко кудрям приговаривал...

Место и время в этой части песни указаны неопределенно; и это не случайно, как увидим дальше. Затем следует диалог героев песни — парня и девушки:

— Уж ты, Марья, завей кудри!
Свет Ивановна, завей русы!
— Не твоя я теперь служенька,

Не тебя хочу слушати,
Я послушаю батюшку,
Я — сударыню-матушку!

Далее песня вновь возвращается к описательно-повествовательной экспозиции (начинается вторая часть):

В сентябре было месяце,
При девичьем было вечере,
Что на стуле, на бархате,
На ковре, на красном золоте,
Против зеркала хрустального,

Против чистого заморского
Иван чесал кудри,
Свет Иванович расчесывал,
Ко кудрям приговаривал...

В этом отрывке из песни почти дословный повтор первой части. Отличается он от нее только конкретизацией, уточнением места и времени действия: «В сентябре было месяце, при девичьем было вечере». Затем опять идет диалог:

— Уж ты, Марья, завей кудри!
Свет Ивановна, завей русы!
— Я твоя теперь служенька,
Я тебя теперь слушаю,

Я твои кудри расчешу,
Серебром русы перевью,
В кажду волосиночку —
По скаченоj жемчужинке!

[335, № 59]

Этот диалог по содержанию отличается от предыдущего. Парень обращается к девушке с теми же словами, что и в первый раз, но отвечает девушка иначе. Что же произошло? Песня, изображая одну и ту же сюжетную ситуацию, сумела передать предстоящее серьезное изменение.

¹ Песни, построенные при помощи композиционной формы «символическая часть плюс реальная», тоже двухчастны, но песни, о которых пойдет речь ниже, лишены символики. Это разные песни.

нение в жизни девушки — выход замуж, что и объясняет нам ее поведение. Двухчастность же композиции удачно передает эту перемену во временному плане. Не случайны поэтому такие детали во второй ее части, как указание на время (сентябрь) — именно осенью после уборки урожая часто устраивались свадьбы — и на место действия: девичник.

Двухчастное и трехчастное построение не свойственно лирическим необрядовым песням. Чем это объяснить? Ответ, очевидно, заключен в специфике обрядовых песен, суть которой объясняется соответствием их поэтического мира определенному уровню изображения лирического переживания, отношения к миру.

Народная лирика, по всей вероятности, эволюционируя от простых форм к более сложным, развивала и соответствующие типы композиции. С этой точки зрения двухчастная и трехчастная композиции представляют образования, которые могли сложиться только после появления композиционных форм «монолог», «диалог» и «повествовательная часть плюс монолог или диалог». Как можно было убедиться, двух- и трехчастные песни состоят из повторения одинаковых эпизодов, ничем не отличающихся от песен, построенных по схеме «повествовательная часть плюс монолог или диалог» или с помощью композиционных форм «диалог» и «монолог». Не являются ли эти усложненные композиционные формы отражением попытки древнерусского мастера слова раздвинуть и временные, и пространственные рамки одноэпизодных (т. е. ограниченных в пространстве и во времени) обрядовых песен, построенных по простейшим композиционным формам? Во всяком случае, напрашивается интереснейшая параллель с древнерусской живописью, раздвигающей и временные, и пространственные рамки при помощи такого же «сложения» на одной плоскости разных эпизодов из жизни одного и того же героя.

В обрядовых песнях с двухчастной и трехчастной композициями уже по-своему передавалось действие. И в этой связи нельзя не вспомнить, например, о том, что свадебный обряд, который был одним из объектов изображения в песнях, представлял собой действие со своим началом, кульминацией и финалом. Свадебные песни с усложненными композиционными формами были рождены необходимостью, продиктованной обрядом. Песни, содержание которых разыгрывалось на игрища,

посиделках, в хороводах, также должны были передавать определенное действие. И этому способствовала многочастная композиция.

Композиция-повтор сближает обрядовые лирические песни с игровыми песнями. Именно в игровых песнях, как ни в каком другом песенном жанре обрядовой поэзии, получила свое развитие многочастная композиция. Ее широкое использование в песнях-действиях обусловлено их жанровой спецификой. Композиционная общность игровых песен с обрядовыми лирическими, несомненно, говорит об их генетических связях.

Хотелось бы отметить еще одну особенность композиции обрядовых лирических песен по сравнению с необрядовыми.

Отличительный признак обрядовых лирических песен — стремление к объективизации выражаемых в них чувств. В лирических необрядовых песнях, например, большую роль играет изображение «авторского» (исполнительского) переживания и непосредственной оценки событий действующими лицами — персонажами песни. Речь, конечно же, идет не о конкретном «авторе» той или иной песни и не о ее конкретном исполнителе; важно то, что в лирической — и особенно в медитативной — песне присутствует голос как бы «стороннего» наблюдателя, своеобразного судьи ее персонажей, который и высказывает свое мнение о них. Стремление же к объективизации чувств в обрядовых песнях подчеркивается как раз отсутствием этого, поэтому в них нет и слов, показывающих «авторское» (исполнительское) отношение к изображаемым событиям, которое в лирических необрядовых песнях выражается преимущественно в засинах. Поэтому понятной становится одна композиционная особенность лирических обрядовых песен: у них, как правило, нет засинов. Большинство песен сразу же начинается с изображения события. Например:

В Кремле было во городе,
На горе, на красном золоте,
Тут Андрей чесал кудри русые... [258, 470]

Немногие же случаи использования засинов в обрядовых лирических песнях можно объяснить влиянием на них необрядовой лирики. Например:

Ты не стой, древо, над рекой,
Не рони-ко листье на воду!
Ты не плачь, не плачь, Марьюшка,
О родимой сторонушке! [258, 486]

Здесь обращение к поникшему дереву выражает сочувственное отношение поющих к невесте, но для лирических обрядовых песен такая форма выражения чувств исполнителей к персонажам не свойственна: обращение к природе — один из наиболее характерных признаков необрядовой лирики.

В лирических необрядовых песнях большую роль играют также концовки. Их функция подобна функции зачина: они являются «авторскими» пояснениями к изображаемым в песне событиям, их оценкой — положительной или отрицательной. Обрядовые лирические песни не имеют концовок. Как уже было отмечено, обрядовой песне совершенно чужда «авторская» (исполнительская) оценка тех или других событий, что говорит о необязательности для нее зачинов. Эта же причина объясняет отсутствие в обрядовых песнях концовок: песни всегда начинаются с непосредственного изображения какого-либо события, изображением этого события они и заканчиваются.

Итак, лирические обрядовые песни строятся при помощи пяти композиционных форм, сближающих эти песни с необрядовой лирикой и отличающих их от нее. Конечно же, совпадение подавляющего большинства композиционных форм у обрядовых и необрядовых песен говорит о том, что перед нами разновидности одного и того же жанра — лирических песен. Своеобразие композиции лирических обрядовых песен (наличие композиции-повтора, отсутствие зачинов и концовок) свидетельствует об их особенностях как обрядовых песен. Композиционные формы обрядовых лирических песен обнаруживают взаимосвязи с композиционными формами других песенных жанров обрядовой поэзии — величальных и, особенно, игровых песен. Все сказанное дает возможность говорить об определенных генетических связях как внутри обрядовой песенной поэзии, так и между обрядовыми и необрядовыми песнями.

Композиционные формы лирических обрядовых песен подчеркивают существенное отличие этих песен от ритуальных, заклинательных и корильных, которым не свойственны композиция «символическая часть плюс реальная» и композиция-повтор. Использование лирическими обрядовыми песнями таких композиционных форм, как «монолог» и «диалог», говорит об их определенном сходстве с другими песенными жанрами обрядовой поэзии, но сходство это внешнее. Если в ритуальных, за-

клинательных, величальных, корильных и игровых песнях перед нами монологи, диалоги хора, то в лирических обрядовых песнях (и необрядовых тоже) хорового начала в монологах и диалогах нет.

Анализ композиции лирических обрядовых песен показал также, что среди композиционных форм имеются первичные и вторичные типы композиции, т. е. можно выделить более ранние и более поздние композиционные формы. Этот вывод правомерен не только для лирических песен, но и для других обрядовых песен. К первичным композиционным формам следует отнести «монолог» и «диалог». Они наиболее соответствуют собственно обрядовым песням, и именно в том виде, в каком представлены в ритуальных, заклинательных, величальных, корильных и игровых песнях. Это, как уже говорилось, монологи, диалоги хора. Композиция типа «символическая часть плюс реальная» и композиция-повтор — составные композиционные формы, в их основе — «монологи», «диалоги» и композиция типа «повествовательная часть плюс монолог или диалог». Естественно, тип песен, построенных с помощью этих двух композиционных форм, не мог появиться ранее песен, созданных как песни-монологи и песни-диалоги.

Думается, и композиционная форма «повествовательная часть плюс монолог или диалог» возникла позднее, чем композиции типа «монолог» и «диалог». Она тоже составная. Два ее компонента (монолог или диалог) вполне ясны, но и третий компонент — повествовательная часть — также не вызывает особых трудностей в поисках «прототипа». Это композиционная форма описания. Как можно было убедиться, песни-описания составляют основную часть величальных и корильных песен.

Итак, лирические обрядовые песни вместе с величальными и игровыми, основываясь на уже существующих композиционных формах, создали новые формы, обогатив песенный фольклор такими типами композиции, как «повествовательная часть плюс монолог или диалог», «символическая часть плюс реальная», композиция-повтор, органично приспособив также для выражения своей обрядовой сущности и поэтического содержания композиционные формы монолога и диалога.

Обратимся теперь к анализу композиционных приемов, употреблявшихся при создании лирических обрядовых песен, и охарактеризуем их поэтический язык.

Говоря о композиционных приемах и поэтическом языке обрядовых лирических песен, необходимо обратить особое внимание на начало песен. На первый взгляд может показаться, что никакого единства в экспозиции лирических песен нет. И действительно, по содержанию, если, конечно, не идет речь о вариантах одной и той же песни, нельзя найти двух хотя бы приблизительно одинаково начинающихся песен, тогда как в былинах, например, эпизод с пиром у князя Владимира может встречаться в разных сюжетах. Но если подойти к обрядовым песням с точки зрения того, как строится их начало, то можно увидеть много общего между ними. И можно установить даже, что, с одной стороны, такие начала (экспозиции) будут объединять обрядовые лирические песни с песнями необрядовыми, с другой же — различать их между собой.

Можно выделить три типа экспозиции обрядовых лирических песен. Остановимся пока на двух из них: на символическом и условно-поэтическом. Экспозиция, которая названа символической, всегда начинает обрядовую (чаще свадебную) песню с символической картины или образа; экспозиция же, названная условно-поэтической, активно используя метафору и другие виды иносказания, начинает песню изображением жизни человека. Примером первого типа экспозиции может быть такое начало песни:

Долго, долго сокол не бывал,
Долго, долго ясен не бывал,
Видно, сокол на горы летал,
Видно, ясен высоко летал! —
Долго, долго (имя рек) не бывал... [247, ч. 2, 90]

Примером второго типа экспозиции может быть следующее начало песни:

На горе, горе, на высокой, на крутой,
Город стоял, город каменный;
В этом городу сила войска стонит;
Силой силен, воеводой грозен
Свет Иван, свет Семенович;
Хочет город взять... [308, 210]

Различие между двумя приведенными отрывками песен очевидно: первый начинается с показа действий символического образа — сокола, второй — с рассказа о намерениях жениха. Но есть и сходство. Как в первой, так и во второй песне используется условная образность — иносказание; однако в первом случае оно

требует дальнейшего объяснения, во втором же — нет.

Иносказание в лирических обрядовых песнях создается при помощи гиперболизации и идеализации. Благодаря им обычный обрядовый приезд жениха в дом невесты изображается как появление враждебного войска перед каменным городом или сравнивается со стихийным бедствием, как, например, в следующей песне:

Вдруг подули-ти, подули-ти,
Вдруг подули ветры буйные,
Закачалися, закачалися,

Закачалися всреюшки,
Закачалися дубовые...
[282, 233]

Обстановка действия может идеализироваться:

Середи было царства Московского,
Середи государства Российского,
Тут стояли палаты белокаменные,
Белокаменные палаты, златоверхие;
Как во тех палатах белокаменных,
Тут стояли столы, столы дубовые,
На столах-то столечницы кедровые,
На столечинцах-то скатерти шиты-брани,
Изнаставлены питья все медвяные,
Изнаставлены яства все сахарные,
За столами-то сидят князья-бояре,
Промеж ими сидел добрый молодец... [308, 198]

В этом отрывке из песни, записанной в Пермской губернии, все условно, все идеализировано: никогда эта губерния не находилась в центре царства Московского, никогда у крестьянина не было белокаменных, златоверхих палат и т. д., но для поэтики обрядовой песни такой прием необходим. В данном случае мы имеем дело с определенной эстетической установкой, с приемом, который вызван к жизни особенностями самих песен. Речь шла уже о том, что обрядовые лирические песни образуют как бы две группы песен, в одной из которых изображающиеся события освещаются в оптимистическом плане. Этот эмоциональный настрой требует, в свою очередь, определенных приемов создания поэтического мира песен, одним из которых и является прием идеализации. Он сближает эту группу обрядовых лирических песен с величальными. Разумеется, говоря об употреблении приема идеализации в обрядовых лирических песнях и рассматривая его как средство, помогающее условному изображению обрядовых событий, нет особой необходимости доказывать, что он не используется в тех лирических песнях, в которых выражается трагическое мироощущение лирических персонажей. В то же время гипербола в таких

песнях способствует передаче их отрицательного отношения к действительности.

Третий тип экспозиции во многом сближает обрядовые песни с необрядовой лирикой. Отличие от первых двух и близость к экспозиции лирических необрядовых песен объясняется в данном случае его реалистичностью: действительность изображается в этом типе экспозиции без ясно ощущаемой условности — без символики, метафоры, идеализации и пр. Например, это может быть вполне реальное изображение прихода свата к родителям невесты:

Колотился, колотился сват у ворот,
Колотился, колотился сват у новых,
Просит он, просит он свое суженое,
Просит он, просит он свое ряженое:
«Уж и подайте вы мне мое ряженое»... [282, № 230]

Типы экспозиции обрядовых лирических песен, отмеченные выше, не всегда проявляются в тех «чистых» формах, которые в качестве примеров уже были приведены, но сущность их сохраняется.

Песни, начинающие повествование с символической части, имеют эту часть в разном объеме. Самой большой символической частью может быть такая, которая изображает все песенное событие (так построены песни по схеме «символическая часть плюс реальная»). Нередки символические экспозиции, в которых события рисуются не полностью.

Символики песни чаще всего начинаются, но иногда символика встречается в середине текста. Например, эта символическая часть находится в начале песни:

Не долго веночку на стеночке висеть,
Не долго свет Аннушке в девушках сидеть...

Но она может быть и в середине:

...Расти, расти, вербушка, век без меня,
Живи, живи, матушка, век без меня! [322, 57]

Из приведенных примеров явствует, что символическая часть песни соединяется с реальной при помощи такого художественного приема, как параллелизм. В большинстве своем это положительный параллелизм, но встречается и отрицательный.

Рядом с параллелизмом в обрядовых лирических песнях употребляется другой композиционный прием — прием ступенчатого сужения образа. Как и

параллелизм, он чаще всего встречается в экспозиции песен. Например:

При путе, при дороженьке,
При широкой, проезжей —
Тут стоял нов, высок терем,
Что во том ли новом тереме
Все покои изукрашены
И диваны изуставлены;
Как в одной новой горнице,
Тут стоят кровать тесовая
И пернина пуховая;
Что на той, на тесовой,
Спит-лежит добрый молодец... [368, 48]

Здесь пейзаж и бытовая обстановка даются как смена дальних и близких планов: сначала — путь, широкая дорога, новый высокий терем; затем — более конкретно, более крупным планом — терем и его внутреннее убранство; и наконец — самым крупным планом — спящий добрый молодец.

Разновидностью приема ступенчатого сужения образа является композиционный прием, названный Т. М. Акимовой словами А. С. Пушкина «лестницей чистоты»: «Иерархия семейных отношений — писала она, — отложила свой отпечаток на содержание... песен и своеобразное их композиционное построение... Этот поэтический прием отразил устойчивые взгляды народа на крестьянскую семью, в которой каждый подчинен более старшему по положению, а права и обязанности каждого члена строго регламентированы и, казалось бы, не подлежат пересмотру» [2, 146—147]. Этот прием использовался в песнях, в которых речь шла о родственниках молодца и девушки, жениха и невесты, мужа и жены. И к какой бы песне мы ни обратились, в ней обязательно будет идти речь сначала о батюшке (свекоре), затем — о матушке (свекрови), брате (девере), сестре (золовке). Так сама семейная иерархия определила композиционное строение целого ряда песен.

В качестве композиционного приема в обрядовых лирических двух- и трехчастных песнях широко использовалась антитеза. По отношению к хороводным песням роль антитезы как композиционного средства показала Е. И. Яцунок [207, 157—164]. Ее выводы можно перенести на календарные и свадебные лирические песни. В этой же статье дана характеристика антитезы как художественного средства. По мнению исследователя, антитеза «дает оценочную характеристику героям; пока-

зывает положение героев в семье; раскрывает взаимоотношения героев; описывает обстоятельства действия» [207, 162].

Часто употребляющимся композиционным приемом в обрядовых лирических песнях являются обращения. Они могут быть символическими и не-символическими. Примеры символических обращений:

- 1) Бел заюшка — горностаюшка,
Почто тебя долго времечко нету? [398, 1879, № 3, 75]
 - 2) Ты камочка, камочка моя,
Ты, камка да мелкотравчатая!
Не давалась ты развертываться
Ни атласам, ни бархатам... [340, в. 1, 92]

Примерами несимволических обращений могут быть такие:

- 1) Вы, яхонты голубые, граненые!
Полежите малехонько... [368, 27]
 - 2) Ты труба ли моя, трубонька,
Ты труба ли моя золотая!
Вострубы, трубонька, поранее... [340, в. 1, 90]

Если рассматривать обращения в обрядовых лирических песнях отдельно от текстов, то, пожалуй, трудно отличить символические обращения от несимволических. Разницу между ними можно определить лишь в контексте песни. Обычно символические обращения начинают песню, но им в самом тексте соответствуют параллельные обращения, без которых эти начальные обращения не смогли бы восприниматься как символические. Например, вышеприведенным двум символическим обращениям далее в тексте соответствуют параллельные — несимволические обращения.

- 1) Игнатушка Никитьевич,
Почто тебя долго времечко исту? [398, 1879, № 3, 75]
2) Уж ты (имя молодой),
Душа красная девица!
Не давалась ты назриться
Ни князьям, ии боярам...
[340, 92]

Именно таким образом обращения, начинающие обычно свадебную песню, осмысливаются как символические: «бел заюшка-горностаюшка» — это Игнатушка Никитьевич; «камочка мелкотравчатая» — невеста... Иначе воспринимаются обращения, стоящие в начале песни, но не имеющие для себя параллелей в самом тексте. Эти обращения имеют себе подобные в лирических необрядовых песнях. Их можно было бы еще назвать

риторическими — в отличие от символических. Символические обращения в конечном счете определяют живых адресатов, действительных участников обряда; несимволические же обращения (или риторические), как правило, относятся не к человеку, а к окружающему его миру. Такие риторические обращения особенно характерны для лирических необрядовых песен, и в этом их большое сходство с обрядовыми лирическими песнями. Но существует и различие — довольно определенное. Оно касается прежде всего того предмета из мира окружающей человека действительности, к которому обращаются. В свадебной лирической песне, например, таковыми являются предметы свадебного обряда: ларцы, дары, трубы, которые извещают о свадьбе, и т. д. — всего этого нет в лирической необрядовой песне, которая чаще изображает мир природы, мир наиболее живой и наиболее приспособленный для выражения внутренних переживаний человека. Это преимущественно обращение к лесу (березкам, ивушкам, сосенкам), к реке, к горам, к долинам, к траве, к ягодам и т. д. Нельзя не заметить, что эти явления природы служат материалом для символических обращений обрядовых лирических песен, но в лирических необрядовых песнях они таковыми не становятся, потому что в этих песнях отсутствуют вторые обращения — параллели, которые делают ту же самую «ивушку», «березку» и т. д. символами.

Обращения, употребляющиеся в обрядовых лирических песнях, имеют еще одну особенность. Как параллелизм неотрывен от символического изображения действительности, так и обращения всегда сопровождаются тавтологией. Тавтология в обращениях способствует более точному определению того объекта, к которому обращаются. В обращении могут повторяться полностью одни и те же слова:

Ах ты, яблонька, моя яблонька,
Уж ты яблонька раскудрявая... [395, 70]

Но чаще всего в обращениях нет такого полного повтора:

Ты река моя, реченька,
Ты ль река моя быстрая... [294, 158]

Обращения нередко строятся при помощи анафоры:

Ты гора, моя горушка,
Ты гора моя белая... [301, 39]

Большинство обращений двухстиховые; второй стих, как правило, вносит добавочную окраску в предмет обращения. Приведенные выше примеры, но с другим акцентом будут восприниматься иначе:

Ах ты, яблонька, моя яблонька,
Уж ты, яблонька рас кудрявая!

Или:

Ты река моя, реченька,
Ты ль река моя быстрая...

Тавтология в обрядовых лирических песнях употребляется преимущественно в обращениях, но она встречается и в других частях песен.

Тавтология взаимодействует с палиологией. Значение палиологии в поэтической системе лирических обрядовых песен не ограничивается только композиционной функцией: она часто используется в тех случаях, когда нужно внести в изображение предмета какое-то новое качество, новый признак. Например:

Подломили зало новое,
Зало новое — со гостиною,
Растопили чару золотую,
Золоту чару — со финиксами... [308, 196]

Такую же роль в свадебных лирических песнях выполняет и другое художественное средство — синонимия, активно взаимодействующая с параллелизмом. Как правило, при ее помощи уточняются два понятия — либо действие, либо предмет, либо то и другое одновременно. В зависимости от этого синонимизируются чаще всего три части речи: глагол, существительное и прилагательное. Существительное обычно уточняется в параллельном стихе прилагательным, глагол же — глаголом. Невеста, например:

Сидит — не улыбнется,
С подружками — не рассмеется! [294, 158]

Или поезжане говорят:

Мы были у княгини,
Побывали у первобрачной... [248, № 14, 100]

Строго говоря, в этих примерах с точки зрения языка все выделенные слова нельзя считать синонимами. «Не улыбнется» и «не рассмеется» — синонимы, а «княгиня» и «первобрачная» все-таки определяемое слово и определение. Но этот случай еще раз убеждает нас в том, что в искусстве язык как поэтический феномен приобретает новые качества. Благодаря параллелизму такие фоль-

клорные традиционные словосочетания, как «первобрачная княгиня», «высокий терем», «звончные гусли», «синее море», «зелен сад», и другие образуют синонимические пары.

Характерным художественным средством обрядовых лирических песен является эпитет. Встречаются эпитеты разных типов. Вот пример, где употребляются определительные эпитеты:

Скобки поют, гвоздики говорят,
Просят коня б а т ю ш к о в а;
Б а т ю ш к и н конь ступил — не пошел
И к венцу не поспел!
Просят коня м а т у ш к и н о г о;
Матушкин конь ступил, не пошел
И к венцу не поспел!
Просят коня ж е н и х о в а;
Женихов конь ступил и пошел
И к венцу поспел! [205, 110]

Широко употребляются также выразительные эпитеты, они обычно постоянные: «батюшка» определяется как родимый, «матушка» — родимая, «сестрица» — милая, «братец» — миленький, «молодец» — добрый, «девица» — красная, «гости» — дорогие. Эти эпитеты следуют отличать от изобразительных, которые тоже часто встречаются в песнях. Именно они создают тот зримый, условно-символический мир, о котором говорилось выше, но они формируют (так же, как и выразительные эпитеты) эмоциональный настрой песен. Вот как определяются некоторые существительные в песнях: жемчуг скатен, вино зелено, голубка сизая, голубчик сизенький, блюдо златое, серебряное, гора белая, высокая, крутая, дождь частый, осенний и т. д.

Если сопоставить композиционные и языковые средства обрядовых лирических песен с композиционными и языковыми средствами других жанров обрядовой поэзии, а также лирических необрядовых песен, то можно прийти к следующим выводам. Своим разнообразием композиционных и языковых средств лирические обрядовые песни существенно отличаются от ритуальных, заклинательных, величальных, корильных и игровых (древних) песен. Отличие заключается не только в самом составе композиционных и языковых средств, но и в их употреблении в зависимости от жанровой сущности песен. Вместе с тем лирические обрядовые песни обнаруживают большое сходство в составе и в использовании композиционных

и языковых средств с лирическими необрядовыми песнями [см.: 32, 33]. Это, несомненно, говорит об общей поэтической природе лирических обрядовых и лирических необрядовых песен. Разумеется, полной идентичности между ними нет, так как на лирических обрядовых песнях не может не оказаться их обрядовая специфика. Именно поэтому между лирическими обрядовыми и лирическими необрядовыми песнями в использовании, например, языковых средств можно выявить своеобразие, казалось бы, там, где все одинаково. Например, своеобразны в свадебных лирических песнях некоторые определительные эпитеты, которые в словосочетаниях «родной батюшка», «крестная матушка» и т. д. отражают конкретные взаимоотношения участников свадьбы; в лирических же необрядовых песнях такого соответствия между их поэтическим содержанием и миром действительности нет.

Итак, обрядовые лирические песни являются, с одной стороны, оригинальным жанром обрядового фольклора, — они отличаются от ритуальных, заклинательных, величальных, корильных и игровых песен как своей доминирующей функцией, поэтическим содержанием, так и художественной формой; с другой — представляют собой своеобразный вид народной лирики.

Будучи сложным жанром и в функциональном отношении, и по поэтическому содержанию, и по художественной форме, лирические обрядовые песни возникли, как представляется, позже всех других жанров обрядового песенного фольклора, в которых от жанра к жанру, усложняясь, оттачивалось искусство слова. По своему обрядовому назначению они близки к ритуальным песням; по оптимистическому настрою одной из своих частей сходны с величальными песнями; ряд важных признаков их поэтического содержания и композиционное строение напоминает о генетических связях лирических обрядовых песен с игровыми песнями. Все это указывает на то, что лирические обрядовые песни могли появиться только после того, как сформировались ритуальные, величальные и игровые песни как жанры. Вместе с тем, родившись со своим поэтическим миром, художественной формой и обрядовым назначением, возникнув в недрах обрядов, но не являясь собственно обрядовой поэзией, они, без сомнения, способствовали становлению и развитию необрядовых лирических песен.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Внутрижанровые и межжанровые изменения в обрядовых песнях

Исследователи, изучая разнообразный фольклорный материал, как правило, стремятся к определению его четких жанровых границ. Так возникают теоретические представления о том, что такое сказка, былина, песня и т. д. Вместе с тем любые теоретические установки не могут полностью соответствовать материалу. Большинство произведений отвечает установившимся жанровым представлениям; однако имеются такие, которые нельзя отнести ни к одному фольклорному жанру, а также такие, жанровую принадлежность которых можно определить лишь относительно.

Если с этой точки зрения посмотреть на обрядовые песни, то увидим, что не весь собранный материал по обрядовым песням укладывается в предложенные классификации, в том числе и нашу. Конечно же, подавляющее большинство произведений без особого труда могут быть определены как ритуальные, заклинательные, величальные, корильные, игровые и лирические; однако имеется достаточно большое количество произведений, которые не «соблюдали чистоту» жанра и жанровую принадлежность которых не так легко установить.

О чем это говорит? Со всей очевидностью это свидетельствует о том, что в фольклоре постоянно происходят процессы, способствующие зарождению, развитию и затуханию каких-то поэтических явлений. К сожалению, в фольклористике проблемы взаимодействия, взаимовлияния жанров только поставлены, до сих пор нет ни одного исследования достаточно полно решающего эти проблемы на каком-то определенном материале, в том числе и на обрядовом. Между тем, несмотря на кажущийся хаос во взаимодействии, взаимовлиянии жанров, при более внимательном взгляде на материал обнаруживаются вполне определенные закономерности, объясняющие в какой-то мере и сам механизм возникновения того или иного жанра, и развитие жанра. Обратимся непосредственно к материалу обрядовых песен.

Некоторые обрядовые песни обнаруживают влияние

одного жанра на другой. При этом произведения того жанра, на который влияют произведения другого жанра, в принципе не меняют своей поэтической и обрядовой сущности. В результате создаются произведения, поэтически недостаточно совершенные или неудачные.

Влияние песен другой жанровой принадлежности без особого труда можно заметить на ритуальных песнях. Часто это лишь один-два чужеродных стиха, вкрапленных в песню. Например:

Рыбинка-плотичка, не лягайся,
Не лягайся!
Что и Марья-душа, догадайся,
Догадайся!.. [381, 171]

Такое начало не характерно для ритуальных песен. Оно свидетельствует о влиянии на эту песню лирических свадебных песен, в которых активно используются и символика, и психологический параллелизм.

В некоторых песнях обнаруживается влияние не одного, а двух и даже трех жанров. Одна из таких песен начинается как лирическая:

Не були ветры, друг повеяли,
Не були гости, друг наехали!

Далее с символикой идут стихи собственно ритуальной песни:

Станьте, бояре, под грушей зеленою,
Зеленую (грушу) подломите,
Нашу девицу посмотрите!

И вполне ограничен затем переход к величанию невесты:

(Ее) белое лицо — как белой снег,
(Ее) щечки алые — как розов цвет,
(Ее) черны брови — как у соболя,
(Ее) черные глаза — как у сокола!

Казалось бы, песня на этом могла бы и закончиться, но в конце ее опять появляется стих собственно ритуальной песни:

Милости просим, добро жаловать! [222, 234]

Отмеченные факты влияния других жанров обрядового фольклора на ритуальные песни хотя и нарушали их «чистоту», но не затрагивали основу жанра. Все приведенные выше песни — ритуальные. Однако можно утверждать, что эти песни — новобразования, они созданы

после того, как сформировались величальные и лирические песни как жанры.

Заклинательные песни, сохраняя на протяжении веков свое значение для земледельцев, так же как и ритуальные песни, не бытовали изолированно от других жанров. Функция заклинания, породившая несколько разновидностей песен, могла позднее проявляться в текстах, не имеющих, на первый взгляд, ничего общего с заклинательными песнями. В Смоленской губернии, например, на троицу исполняли такую песню:

А и густо, густо на березе листъё,
 Ой ли, ой люли, на березе листъё!
Гуще нету того во ржи, п(а)шенице,
 Ой ли, ой люли, во ржи, п(а)шенице!
Господа, бояре, мужики, крестьяне,
 Ой ли, ой люли, мужики, крестьяне!
Не могу стояти, колоса держати,
 Ой ли, ой люли, колоса держати!
Буен колос клонит,
 Ой ли, ой люли, колос клонит! [343, № 51]

Повествовательная часть этой песни и монолог стебля ржи (или пшеницы), не могущего держать тяжелый колос, отчетливо напоминают широко распространенную композиционную форму лирических песен — «повествовательная часть плюс монолог». Однако это не лирическая песня, а заклинательная, изображающая желаемое певцами как уже исполнившееся в действительности.

Использование в создании новых песен-заклинаний форм других жанров (особенно лирических песен) прослеживается и в стилистике песен. Для таких песен характерна сложная система художественных приемов и средств — разнообразные типы повторов, метафоричность и пр., т. е. все то, что свойственно тому жанру, под влиянием которого возник новый текст заклинательной песни.

Продуктивным было влияние величальных песен на корильные. Корильные песни, например, пародировали употреблявшийся в песнях-величаниях композиционный прием «вопрос — ответ», наполняя его другим содержанием. Если в песнях-величаниях задавался вопрос «А кто у нас пригож?» и далее следовал ответ на него, то в корильных остался лишь вопрос, содержащий негативную информацию. Так появилась оригинальнейшая композиция корильных песен, текст которых строился при помощи ряда вопросов, соединяющихся попарно — по

«смыслу». Ни в каких других жанрах фольклора эта композиция больше не употребляется. Вот как, например, корили тысячного:

— В огороде у нас не лук ли?
У нас тысячный не глуп ли?

— В огороде у нас не мак ли?
У нас тысячный не дурак ли?
[298, 45]

Иногда песни, отталкиваясь от поэтического содержания песен-величаний, прямо цитировали отдельные их части. Например:

...Сказали про дружку — богат он,
Сказали про него — тороват он:
Он с гривны на гривну ступает,
Рублем ворота запирает!
Да что ж его за богатство? —
Он с щепки на щепку ступает
Колом ворота запирает!.. [335, № 1026]

Некоторые корильные песни целиком состоят из таких заимствований-цитат с опровержением их содержания. Внешней приметой этих песен является слово «сказали», которое, как правило, выступает в роли анафоры.

Особенно активное влияние на другие жанры оказали лирические песни. Уже были приведены примеры влияния лирических песен на ритуальные и заклинательные. Следы их воздействия отчетливо видны и на величальных, и на корильных, и на игровых песнях. Так, нетрадиционными для песен-величаний средствами созданы величальные песни вдове и вдовицу: никакого описания их внешности, одежды, походки, богатства и т. д. в песнях нет. Песни проникнуты грустью, сочувственным интересом к личности персонажа. Это, а также их композиция, языковые средства напоминают необрядовые лирические песни. Не случайно в Саратовской губернии песня-величание вдове в несколько измененном виде была записана в качестве лирической необрядовой песни [295, 32].

Во взаимодействии, взаимовлиянии обрядовых песен большую роль играла контаминация. Могли контаминироваться и отдельные стихи песен, и части разных песен, и целые песни. В результате иногда создавались новые, высокохудожественные произведения. Обратимся, например, к анализу свадебной песни «У ворот трава шелковая», на которую ссылается в своей книге В. П. Аникин. Вот ее текст:

У ворот трава шелковая;
Кто траву топтал,
А кто травушку вытоптал?

Топтали травушку все боярские сватья,
 Сватали за красную девушку,
 Спрашивали у ближних соседушек:
 — Какова, какова красна девушка?
 — Ростом она, ростом она ни малая, ни великая,
 Личиком, личиком — белокруголицкая,
 Глазушки, глазушки — что ясного сокола,
 Бровушки — что у черного соболя,
 Сама девка бравая, в косе лента алая! [335, № 379]

В. П. Аникин считает, что эта песня в основе своей — лирическая, вторая же ее часть представляет собой (со слов «Ростом она, ростом...») «прямое величание невесты». Но и первая часть — не лирическая песня, а, по нашей классификации, ритуальная, так как обладает всеми ее признаками: она рассказывает об обряде сватовства, повествовательна в своей основе и т. п. В. П. Аникин пишет: «Надо полагать, что именно эта часть песни была наиболее древней, так как соответствовала утилитарно-бытовым функциям песни» [3, 82—83]. Так на основе двух жанров (величальных и ритуальных песен) появилась новая песня с жанровыми признаками лирической свадебной песни. Ведь событийность, композиция типа «повествовательная часть плюс диалог» и т. д. — признаки именно лирической свадебной песни.

Обо всем сказанном необходимо помнить всегда, иначе некоторые записи могут серьезно озадачить, поставить в тупик. Например, в сборнике Н. А. Римского-Корсакова опубликована следующая масленичная песня:

А мы масленицу дожидаем,
 Сыр и масло в глаза увидаем!
 Как на горке дубок зеленёнок,
 А вержинский¹ попок молодёнек!
 Попадыхи пили да попов пропили во гуляньи,
 А дьячихи пили да дьячков пропили во гуляньи,
 Пономарихи пили да пономарей пропили во гуляньи! [343, № 46]

К какому жанру обрядовых песен можно отнести эту песню? Думается, здесь мы имеем дело с довольно неудачной контаминацией, что привело к тому, что в песне соединились «цитаты» из нескольких песенных жанров (ст. 1—2 — из ритуальной, ст. 3—4 — из величальной, а ст. 5—7 — из корильной песен).

Приведенные факты влияния одного песенного жанра обрядового фольклора на другой свидетельствуют о том, что указанное явление было широко распространено в

¹ по названию прихода.

обрядовом песенном фольклоре. Воздействие одного жанра на другой осуществлялось на самых разных уровнях, начиная с использования какого-либо одного приема и кончая созданием целых песен на основе композиции, стиля других жанров. Но процесс этот — стихийный, в нем нельзя усмотреть каких-либо закономерностей; пожалуй, закономерность здесь как раз и заключается в отсутствии какой-либо закономерности. Естественно, все произведения, возникшие в результате взаимовлияния жанров, более поздние, чем те, что составили их основу.

Влияние одних жанров на другие, их взаимодействие порождали в фольклоре не только отдельные удачные или малоудачные произведения. В результате взаимовлияния создавались и разновидности жанров, и межжанровые образования, и новые жанры.

Примечательным явлением в фольклоре является образование двух новых разновидностей ритуальных песен¹. Одна из этих новых разновидностей связана с первой, уже отмеченной нами, — с церемониальными песнями. Будем считать эту новую разновидность ритуальных песен третьей. Речь идет о хороводных и игровых песнях, ритуальных по своей функции.

Эти песни приглашали в хоровод, в игру: «Пожалуйте с нами» (405, № 329), «Вы пожалуйте сюда» (405, № 332), «Пожалуйте ручку, пойдемте в хоровод» (405, № 314), «Вы пожалуйте в кружок» (405, № 337), «Пожалуйте в хоровод» (405, № 301) и т. д.

После приглашения следовал призыв составить пары. Песни предлагали молодым людям: «Молодец девицу выбирает!» (405, № 291), «Выбирай себе девицу по обычью, по своему обычью — по мужичью!» (405, № 339), «Выбирай, парень, девицу!» (405, № 315), «Выбирай, любезный!» (405, № 323). Песни обращались к девушкам: «Бери, девица, молодца!» (405, № 335), «Бери молодца в любовь!» (405, № 336) и др. В песнях давались указания общего характера: «К нам по вечеру гулять — ребятам девок выбирать!» (405, № 302).

Так составлялся хоровод, который далее мог исполнять игровые или лирические песни. После окончания вождения хороводов пелись «разборные» песни. Некото-

¹ О первых двух разновидностях речь шла в главе «Ритуальные песни»; первая разновидность ритуальных песен — церемониальные песни, вторая — песни-закрепки, песни-оповещения.

рые из них прямо указывали участникам хоровода: «По-ди вон из хоровода!» (335, № 1146), в других содержалось требование поклониться хороводу, а затем уже уйти из него:

Царский сын, корол ек,
Раздущенька королек,
Войди, сударь, в городок!
Раздущенька королек,
(В)стань, сударь, подопрись!

Царский сын, королек
Раздущенька королек!
Всем девицам поклонись!
Царский сын, королек,
Раздущенька королек!
[404, № 506]

Но одной из самых распространенных форм «развода пар» из хоровода или игры был ритуал поцелуя. В конце совместного участия в хороводе или игре парень и девушка под исполнение песни, в которой формулировалось требование или поклониться друг другу, или поцеловаться (часто и то и другое одновременно), кланялись друг другу и целовались. Пели, например:

В хороводе были мы,
Ай люли, были мы!
Соколика видели;

Стань, соколик, подбодрись,
Хоть немножко потанцуй,
Кого любишь — поцелуй!
[350, № 379]

Итак, все вышесказанное о ритуальных песнях хороводов и игр подтверждает их общность с календарными, свадебными, а также с хороводными и игровыми ритуальными песнями. То же, что позволяет выделить их в особую разновидность, раскрывается в другом.

Вполне очевидно, что ритуальные песни хороводов и игр в процессе бытования усложнились, и это не могло не сказаться на их поэтическом содержании, композиции и стиле. Усложнение было вызвано, по всей вероятности, условиями проведения хороводов и игр, атмосферой царивших в них праздничности и веселья. Участников игр и хороводов не могли удовлетворить суховатые, простые стихи маленьких по размеру ритуальных песен, их автологический стиль. Был разработан усложненный вариант песен. Об этом говорит тот факт, что все приводившиеся выше песенные стихи являются лишь небольшим и частям ритуальных песен хороводов и игр. Например:

По дороженьке я шла,
Две дорожки нашла,

Золотые два кольца!
Бери, девица, молодца!
[405, № 335]

В этой песне ритуальное назначение выражено только одним стихом — последним, другие же никакого отношения к ритуальным песням не имеют. Об этом в свое время

писал Н. И. Костомаров: «Иногда подобная песня говорит о предмете, по-видимому, совсем не относящемся к делу, а в конце является черта приготовления к хороводу; так, например, в одной песне рассказывается, что мужья ушли молотить, а жен своих уложили спать, а потом следуют стихи:

Пожалуйте ручку,
Пойдемте в хоровод.

Во множестве песен такого рода подобная фраза служит неизменным типическим местом, обыкновенно заканчивая песню» [136, 541].

Наиболее внимательные собиратели фиксировали это. Так, М. Е. Соколов, опубликовав «поцелуйную» песню «На горки, на горачки», привел в качестве варианта к ней песню с совершенно другой «развлекательной» частью — «По блюдичку, блюдичку». Ритуальные же части обеих песен идентичны. Интересно, что песни были записаны в разных уездах Саратовской губернии [368, 141].

Обращает на себя внимание и другая особенность ритуальных песен хороводов и игр. Если ритуальная часть, как в этом можно убедиться, отличается монолитностью, ярко выраженной жанровостью, «развлекательная» часть производит впечатление неоднородности, пестроты. Для создания новых песен участники хороводов и игр обратились к уже существовавшим песенным жанрам как обрядового, так и необрядового фольклора: корильным и величальным, свадебным и необрядовым лирическим песням, частушкам и т. д. Песни и частушки в качестве «развлекательной» части использовались целиком или в сокращении, в некоторых случаях при сокращении они изменялись. Вот пример использования в ритуальной песне свадебной величальной:

Верба моя, вербочка,
С винограду веточка!
Не стой, верба, над водой,
Над Уралом над рекой!
Что на этой вербочке
Перепелка гнездо вьет,
Перепелка гнездо вьет —
Сокол развивает;
Перепелка — Аннушка,

А сокол — Коленька!
Ходит сокол по двору,
Сертук на нем до полу,
Фуражка на боку,
Курит трубку табаку;
Люди спросят: «Чей такой?»
Она скажет: «Сокол мой».
— Они сойдутся, обоймутся,
Что обоймутся — поцелуются!
[405, № 517]

В «развлекательной» части следующей угадывается корильная песня:

Ты, журавль длинногий,
Не ходи ты по дороге,
А ходи по полосам,

Где боронят боронам!
Бороны железные —
Выбирай любезную! [220, № 125]

В «развлекательной» части этой песни просматривается величальная:

— Уж чия эта прекрасна,
В косе ленточка атласна,

Сарафан с белой каймой? —
Вы пожалуйте со мной!
[220, № 126]

Думается, именно эта пестрота «развлекательной» части ритуальных песен может быть одной из основных их примет как разновидности жанра. При этом хотелось бы отметить, что установка на развлекательность не была бессмысленной. Отбирались произведения разных жанров с определенной целью. Корильная песня, исполненная в качестве первой части ритуальной песни, вносила в хоровод оживление, смех. Наоборот, величальная песня, указывая на конкретных участников хоровода, привносила в игру торжественность и т. д.

Используясь в ритуальных песнях, эти песни, конечно же, изменялись. Они сокращались, контаминировались и т. д., приспосабливаясь под функцию жанра. Некоторые собиратели видели это. Например, М. Н. Костюрина, опубликовав «поцелуйную» песню «Мимо садика дороженька торна», сочла необходимым дать ей следующий комментарий: «Песня представляет собой обломки известной красивой лирической народной песни... «Не велят Маше на улицу ходить»; причем первые шесть стихов взяты из конца песни..., а следующие три стиха — из начала... Последний стих — одна из вариаций обычного окончания круговых песен поцелуями участвующих — очевидно, приделан *ad hoc* [272, 19]. О другой песне «Улонька — улка, улка широка» исследовательница заметила: «Песня, очевидно, составлена из отрывков разных песен, в том числе и известной — «Улица, улица широкая моя» [272, 10]. В. А. Воскресенский, устанавливая близость «поцелуйных» хороводных песен с частушками, писал: «Эти песенки, сходные по своей краткости с «частушками», резко отличаются от последних своим напевом» [260, 15].

Итак, своеобразие ритуальных песен хороводов и игр заключается прежде всего в их «развлекательной» части. Поэтическое содержание этих песен имеет жанровые приметы всех тех произведений, которые использовались в их первой части.

Все сказанное позволяет объяснить одно недоразумение. «Поцелуйные» песни в определенной своей части стали предметом изучения Н. А. Новоселовой, опубликовавшей несколько интересных статей, им посвященных [152, 12—

30]. Стремясь доказать, что «поцелуйные» («проходочные») песни — оригинальный жанр фольклора, она, сравнивая их с величальными песнями, совершенно справедливо приходит к выводу о том, что, хотя между ними много общего, они относятся к разным жанрам. К сожалению, исследователь, ссылаясь на наши работы, говорит о том, что мы отождествляем их. Но это не так, в чем можно было уже убедиться. Вместе с тем Н. А. Новоселова, увлекшись сопоставлением величальных и «проходочных» песен, не заметила «участия» в создании последних еще многих других жанров фольклора.

В связи с особенностями поэтического содержания усложнилась и композиция анализируемых песен. Она стала двухчастной. Исконной композиции ритуальных песен предшествуют композиции, характерные для других жанров фольклора: корильных, величальных, игровых, лирических песен и т. д. При этом соблюдается четкое расположение частей песни: сначала идет «развлекательная» часть, затем — ритуальная. Такое соседство не могло не оказаться в некоторых случаях и на ритуальной части песни. Если в ранее рассмотренных песнях повествование шло от имени хора, то в анализируемых сейчас приглашение к совершению игрового действия может исходить уже от персонажа песни. Например, в одной из песен в первой части рассказывается о молодце, который принес девушке «с руки перстень дорогой»; ритуальная же часть построена с учетом этой сюжетной ситуации. Девушка благодарит: «За этот перстенечек золотой поцелуемся, мой милый, с тобой!» [405, № 482]. В ритуальной части песен появляются и другие приметы поэтического содержания и художественной формы тех жанров фольклора, которые использовались в «развлекательной».

Все сказанное о ритуальных песнях хороводов и игр позволяет теперь говорить об их бытovании в двух типах: один из них представляет собой исконный, простейший тип песни, объединяющий ритуальные песни хороводов и игр со свадебными и календарными ритуальными, другой — усложненный, свидетельствующий о развитии ритуальных песен хороводов и игр, об определенном их видоизменении. Усложненный тип ритуальных песен хороводов и игр, в чем можно было убедиться, возник в те времена, когда уже образовались такие жанры обрядового фольклора, как величальные и корильные, заклинательные и лирические свадебные песни. И если учесть, что в «развлекательной» части песен активно исполь-

зуются необрядовая лирическая песня, частушки, произведения детского фольклора явно позднего происхождения, то с очень большой долей вероятности можно утверждать, что они как разновидность ритуальных песен являются поздним образованием, появившимся на стыке разных жанров. Показательно в связи с этим наблюдение Н. И. Костомарова. Он писал: «Образов в этих песнях довольно; но они относятся к внешнему виду молодцев и девиц, и при этом господствуют признаки новейшей жизни... Вообще форма этих песен, как и большей части хороводных, — новая» [136, 543].

Другая разновидность ритуальных песен (это уже четвертая) — юридическо-бытовые свадебные песни.

Как известно, свадьба в крестьянском быту имела, в основном, три значения: юридическо-бытовое, магическое и эстетическое. Нас в данном случае интересует юридическо-бытовое значение свадьбы. Свадьба в целом и в различных конкретных своих частях представляла собой явление, которое узаконивало брак между «добрым молодцем» и «красной девицей», налагая на семьи, вступающие в родственные отношения, ответственность за крепость будущих семейных уз и за те материальные издержки, которые несли обе стороны, когда устраивали свадьбу. Узаконивание брака могло быть осуществлено только тогда, когда все происходившее совершалось на глазах жителей деревни, когда новые отношения между женихом и невестой предавались широкой огласке. Например, обряд рукобитья — обязательная часть традиционной свадьбы — означал, что обе семьи окончательно договорились о своем согласии на брак, и с этого момента, в случае отказа от договоренности, виновная сторона несла ответственность за все издержки на свадьбу. Важным моментом в свадьбе являлся также обряд отдавания невесты жениху за стол в день свадьбы, представлявший, в сущности, наивысшую точку ее развития: с этого момента жених и невеста считались мужем и женой.

Естественно было бы задать вопрос: нет ли в свадебном фольклоре, который мог и заклинать, и величать, и корить, и выражать лирические (обрядовые) переживания участников свадьбы, таких песен, которые, по обычному праву крестьян, юридически закрепляли бы брачные отношения между женихом и невестой? Анализ жанрового состава свадебного фольклора показывает, что такие песни существовали в обряде. Их основным назначением было оповещение общества о заключении брачно-род-

ственных отношений между парнем и девушкой и их семьями. По своим основным жанровым признакам они близки к песням-оповещениям календарных обрядов и хороводов, но значение этих песен в свадебном обряде значительно шире. Песни-оповещения в свадьбе не просто закрепляли сделанное, не только оповещали об этом участников обряда, а приобретали в обычном праве крестьян законодательную, юридическую силу. Именно поэтому мы называем эту разновидность песен-оповещений в свадебном обряде юридически бытовыми песнями.

Итак, главное назначение юридически бытовых песен — закрепить в сознании участников свадьбы и — шире — всей деревни то, что свадьба совершается, и совершается она так, как велит традиция. Таким образом в сознании окружавших жениха и невесту людей утверждалась законность всего происходящего в обряде.

В связи с этим большое значение для определения принадлежности песни к этому жанру свадебного фольклора имеет наличие в ней ясно выраженной доминанты — изложения от 3-го лица или, что значительно реже, от 1-го лица множественного числа. Значение этого явления в поэтическом содержании юридически бытовых песен определенное: выразить знание коллективом происходивших на свадьбе событий. Об этом пел хор, представлявший собой или группу девушек — подружек невесты, или, вероятно, смешанную группу, членами которой могли быть и женщины, и девушки, или группу, состоявшую только из женщин. На основании зафиксированного материала, правда, трудно определить, в какие именно моменты свадьбы пел хор девушек, а в какие — хор женщин и почему так происходило, хотя некоторые песни по своим конкретным приметам содержания могут быть, например, без всяких сомнений отнесены к песням, исполнявшимся только девушками — подружками невесты. Например:

Вечор-то мы, красные девушки,
Во пиру-то были, во беседушке
У любезной подруженьки! [245, 112]

Такое знание адресата объясняет еще одну особенность этих песен: по своему содержанию они приближаются к лирическим песням, ибо в них появляется оценочный, эмоциональный подтекст: девушки-подружки не хотят, чтобы невеста выходила замуж, они печалятся из-за ее измены их дружбе, настраивают ее против жениха

и т. д. Но при этом важно подчеркнуть следующее. Юридическо-бытовые песни, как уже отмечалось, в большинстве своем констатировали происходившие на свадьбе события — те, что имели место в доме жениха и невесты. Вероятно, хоры, исполнявшие песни-оповещения в доме жениха и невесты, были разные, но они так беспристрастно фиксировали свадебные события, что нельзя различить, какой хор (жениха или невесты) исполнял ту или иную песню. Например:

Ягода с ягодиной сокатилась,
Ягода ягодине поклонилась,
Ягодина ягодине в глаза зазрила,
Ягодина с ягодиной в уста целовалися! [265, 87]

Эту песню могли исполнять и в доме жениха, и в доме невесты. Ее могли исполнять и девушки, и женщины. Она рассказывала всем, что обряд соединения молодых, обряд передачи жениху невесты состоялся.

Все это говорит еще об одной важной особенности поэтического мира юридическо-бытовых песен: объектом их изображения были обрядовые действия, причем наиболее важные с точки зрения заключения брака. Большинство из них посвящено нескольким моментам свадьбы, а именно: вручению даров, обряду передачи жениху невесты, благословению молодых у родителей, отъезду невесты из родного дома, приезду молодых после венчания в дом жениха и брачной постели. Например, песни фиксировали благословение родителями невесты:

Что не верба-то клонится,
Не кудрявая-то приклоняется:
Уж наша-то Марьюшка благословляется
У родимого-то своего батюшки! [315, 944]

Когда благословляла невесту мать, то последний стих этой песни соответствующим образом изменялся. Существуют также песни, которые запечатлели благословение жениха родителями:

Не вороной конь копытом землю роет,
Наш молодой князь благословенья просит
У батюшки-родителя, у батюшки-благословителя,
У матушки-родительки, матушки-благословительницы!
[375, т. 2, 448]

Анализируемые песни имеют много общего с другими разновидностями ритуальных песен. То, что в юридическо-бытовых песнях в качестве объекта изображения выступал обряд, а не участники свадьбы, объясняет от-

существие в них развитой системы образов. Для ритуальных песен главное в изображении не человек, в данном случае участник свадьбы, а его действия, место в обряде, сам обряд.

Все сказанное объясняет еще одну важную особенность юридическо-бытовых песен: они повествовательны, так как рассказывают об обрядах, но не событийны, так как событие предполагает столкновение интересов, конфликт. Поэтому юридическо-бытовые песни в большинстве своем как бы «немы»: участники свадьбы, о которых в них идет речь, не говорят; монологи и диалоги в юридическо-бытовых песнях, как и вообще в ритуальных песнях, крайне редкое явление.

Пространство в юридическо-бытовых песнях обусловлено обрядом: в поле зрения исполнителей попадает лишь то пространство, на котором происходит обряд. Рассказ об обрядовых действиях ведется, как правило, в прошедшем времени (это общий признак ритуальных песен-оповещений), но имеются песни, которые повествуют об обрядовых событиях, происходящих в настоящем времени. Например:

Молодая сваха хмелем посыпает,
Молодой поезжанин поезд объезжает,
Поезд объезжает, плеткоу стебает,
Стебает плеткоюшелковой! [335, № 637]

Итак, поэтическое содержание юридическо-бытовых песен имеет четко выраженные признаки, подтверждающие их общность с ритуальными песнями. В свадьбе эти песни выполняли юридическо-бытовую функцию; они выражали мнение коллектива и закрепляли в сознании людей законность брака между женихом и невестой; они оповещали крестьянский мир о свадьбе и объектом своего изображения избрали наиболее важные обрядовые моменты свадьбы.

Анализ композиции и стиля, как и исследование поэтического содержания этих песен, свидетельствуют об их общности с песнями-оповещениями. Однако именно в области композиции и стиля ярче, чем в поэтическом содержании, проступает их своеобразие.

Среди юридическо-бытовых песен довольно значительное количество текстов имеет обычную для ритуальных песен-оповещений композицию: песни построены как монологи. Для них характерны синтаксический параллелизм и рифма. Стиль песен автологический. Примером

может служить следующая песня (она оповещает о прибытии в дом жениха новобрачных):

Андрей-то едет с суженой, с суженой,
Иванович едет с ряженой, с ряженой —
С своей суженой Анной Ивановной! [248, № 14, 99]

Но в юридическо-бытовых песнях используются и другие формы композиции. Одной из наиболее часто встречающихся является, например, композиция «символическая часть плюс реальная»:

У голубя голубушка под крылом,
У сизого касатушки под правым;
У Иванушки Апросиньюшка под бочком,
У Егоровича Апросиньюшка под правым! [405, № 2047]

Песни могут быть построены только при помощи символики:

Ягода с ягодой сокатилася! Ягода ягоде поклонилася!	Ягода с ягодой слово молвила! Ягода от ягоды не вдали росла!
--	---

[334, 214]

Иногда символическая картина может получить тут же, в песне, расшифровку:

У Михаила Архангела Два голубя венчалися — Сизенький да беленький:	Сизенький — Викторушка, Беленький — Настасьюшка!
--	---

[335, № 633]

А реальная картина может «зашифровываться»:

У Микиты за столом Два цветочка расцвели:	Первый цветочек аленький, А другой цветочек беленький!
--	---

[335, № 357]

Другой тип композиции юридическо-бытовых песен представляют песни, построенные по принципу «повествовательная часть плюс монолог». Монолог в таких песнях обычно краток, он передает обрядовую ситуацию и оценочно маловыразителен. Например:

Шелковая ниточка к стенке льнет,
Ахимья к батюшке челом бьет:
— Баслави, батюшка, баслави,
Баслави, родненький, баслави! [293, 55—56]

Здесь песня передает, фиксирует лишь определенную обрядовую ситуацию, что в лирической песне или притчании сопровождалось бы выражением различных чувств и переживаний, а значит, резко положительной или резко отрицательной оценкой свадебных событий.

Таким образом, юридическо-бытовые песни, помимо общей для ритуальных песен-оповещений композицион-

ной формы, имеют и свои формы, которые, придавая им своеобразие, сближают их с лирическими песнями, характеризующимися этими же формами композиции.

В юридическо-бытовых песнях, построенных при помощи композиции «символическая часть плюс реальная» и «повествовательная часть плюс монолог», в чем можно уже было убедиться на приводившихся примерах, в отличие от календарных и хороводных песен-оповещений, используются и новые художественные средства — символика, эпитеты.

Все сказанное о юридическо-бытовых свадебных песнях говорит о том, что они, с одной стороны, имеют все признаки ритуальных песен, с другой — обладают чертами, придающими им своеобразие. Можно предположить с большой долей вероятности, что эти не характерные для жанра ритуальных песен черты могли появиться под влиянием других жанров обрядового фольклора — и прежде всего лирических свадебных песен, для которых они более всего свойственны. Под влиянием лирических песен ритуальные свадебные песни-закрепки модифицировались, выделившись в особую разновидность.

Итак, на основе взаимодействия ритуальных песен с другими жанрами фольклора появились их две новые разновидности. Это разновидности именно ритуальных песен, так как они сохраняют доминирующую функцию «материнского» жанра, имеют основные его признаки в области поэтического содержания и художественной формы. Вместе с тем они обладают и признаками «отцовских» жанров, в основном в области композиции и стиля.

Образование новых разновидностей жанра при помощи взаимодействия жанров не является случайным в истории ритуальных песен, как и в истории песенного фольклора вообще. Ранее уже шла речь об активном влиянии лирических песен на другие жанры обрядовой песенной поэзии. Но с лирическими песнями некоторые из них не менее активно и взаимодействовали. Кроме ритуальных, такими песнями были песни-величания, отличающиеся от исконных величальных, в которых участники свадьбы изображены описательно, тем, что величаемые персонажи представлены в них в условных или символических ситуациях, совершая определенные действия; в песни вводятся детали обстановки, в композиционном отношении они строятся по схеме «повествовательная часть плюс монолог или диалог», «символическая часть плюс реальная». Все это — «признаки» лирических пе-

сен, но в песнях-величаниях они использованы для идеализации человека, конкретного участника обрядового действия. Так в величальных песнях, как и в ритуальных, выделяется разновидность, появившаяся, несомненно, благодаря взаимодействию песен-величаний с лирическими песнями.

На основе взаимодействия жанров в обрядовом песенном фольклоре созданы и такие произведения, жанровую принадлежность которых к какому-либо одному из взаимодействующих жанров установить нельзя. Ярким образцом такого межжанрового образования и я являются песни, возникшие на стыке величальных и корильных песен.

Определяя жанровую принадлежность этих песен, нельзя точно назвать их величальными или корильными. Это — величально-корильные песни. Одна из основных их примет — двухчастное построение: первая часть представляет собой величальную или корильную песню, вторая, наоборот, — корильную или величальную песню. И это не механическое соединение величальной и корильной песен: в них противопоставлены сопоставляемые адресаты песни по принципу «лучшие-худшие». Конечно же, исполняли эти песни «лучшие», чтобы унизить «худших».

Довольно часто девушки корили мододцев, варьируя в песнях один и тот же мотив: что на рынке дороже — девушки или парни? Одна из песен начинается с описания того, как «на горке, на правой сторонке» молодец в гусли играет, короля забавляет и сообщает всем боярам и дворянам, что в городе деется:

— А у нас на базаря да рыбят прадавають,
Да рыбят прадавають — девить на капейку,
Девить на капейку — дисятай на (с) дачю,
Дисятай на (с) дачю — к чиртам на паддаю!

Затем песня начинается снова — до слов: «А у нас на базаря девак прадавають», после чего идет их оценка:

Девак прадавають — да за девку сто рублей,
Да за девку сто рублей — за косу тысячю,
За косу тысячю — за косник вот сметы нет!.. [399, 110—111]

Молодцы не оставались в долгу и пели песни, в которых оценивали высоко себя и низко — девушек.

Характерными для величально-корильных песен были противопоставления двух домов, двух улиц, двух слободок или деревень. Например:

Улица, улица —
Теребиловка слобода,
Крапивою заросла,
Жгучею зацвела!

Там некому поплясать,
Там некому притоптать,
Там молодцы — вороны,
Красны девушки — разевы!

Эта улица-слобода сравнивается с другой:

Улица, улица —
Сенная слобода!
Она мятою заросла,
Пахучею зацвела;
Там есть кому поплясать;
Там есть кому притоптать:

Там молодцы в сапожках,
Красны девушки в ботинках,
А молодушки у башмачках,
Малы дешушки в чулочках,
По мятушке все гуляют
И мятушку все срывают [275, 78]

Анализ величально-корильных песен показывает, что эти песни — далеко не случайное явление в обрядовом песенном фольклоре. Появившись на основе величальных и корильных песен, они, конечно, более позднее образование, получившее однако довольно широкое распространение. Создавались они в основном молодежью — в хороводах и на игрищах. Лишь небольшое количество текстов приурочено к свадьбе и календарным обрядам. Все они адресованы группе людей, коллективу, улице, слободе, деревне.

Обратившись к главе, посвященной лирическим песням, можно увидеть одну ее особенность: в отличие от глав, в которых рассмотрены ритуальные, заклинательные, величальные и корильные песни, в ней материал изучен и с точки зрения его истории. Как показал анализ, фольклорный жанр может возникать, основываясь на традициях уже существующих жанров. Для лирических песен это были традиции прежде всего игровых песен и, отчасти, величальных. «Следы» этих песенных жанров достаточно отчетливо просматриваются в лирических песнях, что, конечно же, говорит о сравнительно позднем происхождении последних. Таковы и подблюдные песни, возникшие на основе взаимодействия различных жанров.

В литературе о подблюдных песнях (см. цитировавшиеся работы В. И. Чичерова, Н. П. Колпаковой, В. П. Аникина) они анализируются либо как разновидность заклинательных песен (Н. П. Колпакова), либо как особый вид новогодних песен-гаданий. Однако предметом тщательного изучения учеными они, к сожалению, не стали, за исключением З. И. Власовой [91], которая рассмотрела некоторые аспекты их поэтики. Вместе с тем многие вопросы происхождения, истории, поэтики под-

блюдных песен требуют к себе пристального внимания. Не выяснен даже их репертуар.

Изучение состава подблюдных песен показывает их неоднородность. Это объясняется ритуалом гадания, требовавшим исполнения песен разных жанров. Так, к подблюдным песням традиционно относят песню, певшуюся в начале гадания и получившую название «Слава хлебу и соли» [см.: 56, в. 2, 85]. Однако эта песня представляет собой уже проанализированную выше вторую разновидность песен-заклинаний. «Государь» в этой песне — хозяин той избы, в которой проводилось гадание. Участники гадания в знак благодарности заклинали ему богатство и здоровье; песня помнила также о его «верных слугах» — о жене и детях. В первых двух стихах песни и в припеве можно усмотреть также элемент величания.

К подблюдным песням относят и песню «Я золото хороню» — как принято считать, заканчивавшую подблюдные гадания. Но, как показал В. И. Чичеров, песня эта игровая. «В крестьянской редакции она не служит заключением подблюдным гаданиям, — писал он. — В городе же она сохраняется в своем основном тексте и игровом значении как одно из лучших произведений городского фольклора; она живет параллельно популярной игре в колечко и может следовать за подобными песнями так же, как и другие игры, но может исполняться и независимо от них» [62, 101—102].

Исследователи относят к подблюдным еще одну группу песен, исполнявшихся в самом начале гадания. Однако эти песни — ритуальные. Под них, как указывают очевидцы, собирали для гадания кольца у его участников. Обращаясь, например, к холостому мужчине, пели:

Пожалуй-ка, молодец,
В наш сад посидети,
Зелен наградити!
Вечор у нас девушки

По саду гуляли,
Весь сад приломали,
Зелен притоптали!

Женатому мужчине пели:

Пожалуй-ка, дядюшка,
Чем сад насадити,
Зелен наградити,

Чем сына женити,
Чем сноху дарити!
[62, 103—104]

Таким образом, среди подблюдных песен выделяются и песни-заклинания, и ритуальные песни. О чем это говорит? Несомненно, о том, что подблюдные песни, как и

другие песни — колядки, свадебные, хороводные, — многоожанровое явление. До сих пор подблюдные песни рассматривались, и об это уже шла речь, либо как разновидность заклинательных, либо как жанр календарных песен. Очевидно теперь, что термин «подблюдные песни» обозначает песни, разножанровые по своей принадлежности.

Указанные заклинательные и ритуальные песни, однако, не составляют основного репертуара подблюдных песен. Подавляющее большинство подблюдных песен отличается от всех проанализированных выше жанров обрядовой песенной поэзии. И если учитывать роль подблюдных песен в ритуале, то их можно назвать **песнями-гаданиями**. Они представляют собой определенное жанровое единство, хотя, конечно же, имеют «родимые пятна породивших их жанров».

Прежде всего хотелось бы подчеркнуть заклинательный характер песен-гаданий. Однако по своему строению они сближаются не с песнями-заклинаниями, а с заговорами.

Подблюдные песни повторяют композицию заговоров: в них сначала рассказывается о том, что хотели бы видеть в будущем участники гадания, а затем это «что» заклинается. Например:

Сидит старик за ступкою,
Считает деньги на три грудочки:
Во первой-то грудочке сто рублей,
Во другой-то тысяча,
В третьей-то сметы нет,
Сметы нет — да не сосметывати:
Смета его у царя в Москве,
У царя в Москве — в золотой казне!

Это — первая часть подблюдной песни. Она рисует заманчивую картину будущего богатства. Но чтобы оно действительно пришло к тому, чье кольцо вынесется из чаши после окончания песни, эта картина заклиналась певцами:

Кому поем — тому выпоем,
Кому мечем — тому вымечем:
Кому жить богато, ходить хорошо! [268, 256]

Так построены все подблюдные песни-гадания; такая же композиция лежит в основе заговоров.

Вторая часть подблюдных песен, или, как ее назвала З. И. Власова, «припев-закрепка» [91, 89], разнообразием вариантов не отличается. Очевидно, в одной и той же

местности или у одного и того же исполнителя для всех подблюдных песен могла быть одна закрепка-заклятье. Мы записывали в Калужской области подблюдные песни, и, как правило, каждая исполнительница пользовалась «своей» закрепкой. Например, у А. П. Анисимовой вторая часть подблюдных песен была такой:

Ой ладо! Кому вынется,
Ой ладо! Правда сбудется! [415]

У М. С. Жариковой закрепка была другая:

Ладо мое! Ладо мое!
Чья-то вынется — правда сбудется! [417]

Конечно, в плане содержания наибольший интерес вызывает первая часть подблюдных песен. З. И. Власова, наиболее внимательно исследовавшая эти песни, справедливо подчеркнула: «Комплекс мотивов и образов подблюдных песен выражает взгляды и интересы крестьянства; различные виды крестьянского труда показаны зарисовкой отдельных его моментов (полосы зреющего хлеба, снопы и копны в поле, молотьба на току); бытовой уклад крестьян раскрывается в обыденных предметах домашнего обихода (печь, квашня, горшок, корыто, лопаты, сани, веники, курные избы) и в упоминании окружающих крестьянина животных (лошадь, корова, бычок, телушка, свинья с поросятами, куры, кошки и т. д.). Все эти образы выражают представления о счастье и довольстве крестьянина-труженика, его трудовые идеалы» [91, 87].

Крестьянин мечтал о том, чтобы быть здоровым, иметь вдоволь «хлеба и соли», денег, быть счастливым в браке, мечтал создать крепкое хозяйство, не расставаться с родимой стороной. Веря в магическую силу слова, он создал оригинальный тип песен-заклинаний для того, чтобы все это было в действительности. Однако речь идет все-таки о гадании, а гадание предполагало не только хорошее, но и плохое. Поэтому в подблюдных песнях-гаданиях нашли отражение и отрицательные стороны жизни крестьянина. В песнях рассказывается о ста-рушке, на которой сарафан «весь истрескался», о голодной Паране, ищущей барапину, и пр. Подблюдные песни сулили разлуку с родной стороной (а для девушки это был нежеланный брак, для молодца — рекрутчина), предвещали девичество, вдовство и даже смерть [339, 137—227]. Одним словом, подблюдные песни по-своему

довольно широко отразили социально-бытовую жизнь крестьянина.

Подблюдные песни в первой своей части в подавляющем большинстве иносказательны. В этом также проявляется их отличие от рассмотренных выше песен-заклинаний. Иносказательность же здесь можно объяснить условиями ритуала: люди стремились разгадать судьбу, т. е. должны были угадать второй, главный, смысл песен. «Элемент активности в гадании привносит словесная формула, — писал В. И. Чичеров. — Посредством нее гадающий пытается не только открыть будущее, но и подчинить силу, будто бы таящую его знание, а иногда и прямо воздействовать на будущее, сливая заговор с гаданием» [62, 96]. Подблюдная песня-гадание стояла между неизвестным будущим и человеком, поэтому человек должен был разгадать предлагавшуюся ему загадку¹.

Иносказательность, и это необходимо еще раз отметить, является главной приметой поэтического мира подблюдных песен. Только некоторые тексты прямо говорили о том, что ожидает гадающих в будущем. В. И. Чичеров писал: «Символика почти полностью отсутствует только в одной категории подблюдных песен — в песнях о сватовстве» [62, 110]. З. И. Власова привела лишь одну лишенную иносказательности песню, предсказывавшую вечное девичество:

Бежит река волнистая,
Сидит девка гордистая;

Ни на кого не глядеть,
Вековухой сидеть! [91, 85]

Даже реально происходившие события, попадая в поле зрения подблюдных песен, становились иносказательными. Например, широко было распространено такое новогоднее гадание. Насыпали на пол в избе кучку зерна, ставили в блюдце воду, клали кусочки глины и пр. Затем впускали в комнату петуха или курицу и наблюдали. Если они клевали зерно, это означало в новом году счастливую, богатую жизнь, выход замуж в богатую семью, если пили воду, то это предвещало бедную жизнь, выход замуж за бедняка, если же подходили к глине — предсказывало смерть. На основе этого гадания появилась подблюдная песня:

¹ Ср.: За горой мужики богатые
Гребут деньги лопатою!
А кому эта загадка достанется —
Не минуется, скоро сбудется! [424]

Кур идет в сени, слава,
И курка с ним,
Кур клюет пшеницу,

И курка с ним,
Кур пьет сытицу,
И курка с ним!

Сытица — медовый взвар; его питье символически означало богатую («сладкую») жизнь [3, 24].

Иносказательность подблюдных песен объясняет наличие в них образов. В зависимости от того, что песни могли предсказывать как хорошее, так и плохое, все образы можно условно подразделить на две группы: одни образы сулили человеку счастье, другие — несчастье. Образ ворона, волка, фантастической Мары и ряд других предрекали несчастье (смерть, болезнь и т. д.); образы медведя, мышки, курочки и пр. говорили о будущем счастье. Состав образов-символов в подблюдных песнях очень разнообразный. Здесь и люди (сказочные старик, старуха), и представители мира животных (волк, заяц, воробей) и растений (клен, береза, грибы).

Образы-символы (как персонажи песен) могли совершать символические действия, нередко — с символическими предметами. Например:

Курка рябá навоз гребла,
Она выгребла золот перстень!

Этим перстнем обречатися,
С милым другом венчатися!
Слава! [287, 155]

Символические предметы, как и образы-символы, в зависимости от условий гадания также могли означать плохое или хорошее. Например, кольцо, перстень, венец предрекали замужество или женитьбу, а блин, корыто, белое полотно — смерть.

Пространство и время подблюдных песен, как и образы-символы, имеют прямое, реальное значение и переносное. Картины жизни, изображенные в песнях, отражают, конечно же, крестьянский быт, приметы сельской жизни. В одной песне может быть запечатлена какая-нибудь одна деталь этого мира, но в целом песни, как и загадки, например, дают весьма реалистическую и яркую картину всей крестьянской жизни. Перед нами — крестьянская изба с ее полками, полатями, горшками, корытами, с хозяйственными помещениями (погребом, сеновалом и пр.). Изображаются приметы избы: застрихи, завалинки; двор — с курами, с домашними животными. Рисуется в деталях и то, что расположено вне двора крестьянина: дороги, по которым уезжают близкие люди из родного дома; реки, по которым плавают лодки: леса, в которых живут дикие звери. Однако этот реальный мир не исключает

чает фантастики. В нем неодушевленные предметы могут оживать («скакет груздочек по ельничку, ищет груздочек беляночку»), животные, птицы могут разговаривать («Села ворона на матицу, каркала ворона во всю голову: «В том дому не быть добру!»); появляются фантастические персонажи («Идет Смерть по улице, несет блин на блюдце»).

И в этом реальном, сказочно-фантастическом мире звучит голос человека, желающего счастья, рассказывающего о нем или о своем горе:

Твори, мати, квашонку, Ой, свет, к тебе, мати, гости,
Пеки пироги! Ко мне женихи! [410, 91]

Естественно, что весь этот мир иносказателен: ворон, сидящий на избе, предвещает смерть; медведь, переплывающий реку, обещает свадьбу; воробушек, сидящий под застreichой, предсказывает дальнюю дорогу и т. д.

Этот второй план поэтического мира подблюдных песен, как видим, говорит о будущем. Реальный, сказочно-фантастический же мир песен изображается как бы существующим в настоящем; при этом некоторые песни рассказывают уже о совершенных событиях, завершенных делах, другие — повествуют о будущих. Например:

Растворю я квашонку на донышке,
Я покрою квашонку черным соболем,
Опояшу квашонку ясным золотом,
Я поставлю квашонку на столбичке:
«Ты взойди, моя квашонка, во край ровна,
Во край ровна — да совсем полна!» [335, № 1062]

В этой песне с точки зрения настоящего времени речь идет о счастливом будущем: под Новый год действительно примечали, как поднимается тесто в квашне: если высоко, то год будет удачным, если низко, то плохим. Песня зафиксировала только одну сторону этого гадания — полную квашню, а потому и предсказывала хороший год.

В другой песне с точки зрения настоящего сообщается о якобы уже произшедшем событии:

Рылся кочеток на заваленке,
Вырыл кочеток жемчужинку! [352, ч. 1, 87]

Одним словом, приведенные выше примеры показывают довольно развитую пространственно-временную систему подблюдных песен.

Подблюдные песни имеют сложную композицию. Уже говорилось о том, что все подблюдные песни двухчастны,

а соотношение частей сближает их с заговорами. З. И. Власова показала наличие в композиции подблюдных песен еще одного элемента — малых припевов. «Кроме большого припева, закрепляющего все предсказание, — пишет она, — каждый стих песни и закрепки имел малый припев, который, проходя через весь текст подблюдной песни, представлял собой своеобразный стержень» [91, 89]. Важно и другое наблюдение исследователя: малые припевы, по ее мнению, могут служить знаком географической приуроченности песен. Например, припевы «Слава», «Ладо», «Свят вечер» исполнялись в центральных губерниях России; «Слава, ладо мое» — в Калужской; «Диво», «Дива лело, ладо мое», «Диво ули ляду» — в Тульской; «Ладу, ладу», «Ой, ладу», «Млада» — в Смоленской; «Свят вечер» — в Тверской; «Лилею», «Илею», «Илия» — в Костромской и Пермской губерниях и т. д. [91, 89].

Первая часть подблюдных песен строится при помощи разнообразных композиционных форм. Употребляются все композиционные формы, характеризующие обрядовые и необрядовые песни. На приведенных выше примерах нетрудно убедиться в том, что подблюдные песни могут строиться как монологи и диалоги; в них используются такие композиционные формы, как «повествовательная часть плюс монолог» и «символическая часть плюс реальная». Однако наиболее часто употребляющаяся композиционная форма подблюдных песен — описание. С его помощью рассказывалось о каком-либо произшедшем событии (оно предсказывало будущее) и изображались различные явления окружающего крестьянина мира.

Поскольку подблюдные песни рассказывали о будущем иносказательно, для них характерно использование всех видов иносказания. Частое употребление символики, метафоры, олицетворения, метонимии, гиперболы — одна из главных примет их стиля. Благодаря использованию символики, в подблюдных песнях нередко встречается психологический параллелизм (в отличие от синтаксического): и одночленный, и многочленный, и отрицательный [см.: 91, 97]. З. И. Власова отметила также широкое использование в подблюдных песнях постоянных эпитетов и почти полное отсутствие сравнений.

Итак, подблюдные песни-гадания весьма существенно отличаются от заклинательных песен. Поэтическое содержание подблюдных песен, построенное на иносказании, отличается от поэтического содержания заклинательных

песен наличием в них образов, развитой пространственно-временной характеристики изображающегося в них реального, сказочно-фантастического мира, а также сложной композицией и художественными средствами. Это не разновидность заклинательных песен, как считает Н. П. Колпакова, а самостоятельный жанр обрядового фольклора, имеющий свою функцию, поэтическое содержание и художественную форму.

Когда же возникли подблюдные песни-гадания? Особенности их поэтического содержания, композиции и стиля дают возможность полагать, что появились они поздно — позже всех других жанров обрядового песенного фольклора. Богатое поэтическое содержание, разнообразие композиционных форм и языковых средств сближает песни-гадания с лирическими обрядовыми песнями.

Как и лирические песни, подблюдные песни-гадания для создания своего иносказательного содержания широко использовали почти все основные жанры традиционного фольклора, и прежде всего их образность. Исследователи (В. И. Чичеров, Н. П. Колпакова, В. П. Аникин, З. И. Власова) уже обратили внимание на то, что в подблюдных песнях нетрудно заметить «цитаты» из загадок, сказок, календарного и свадебного фольклора, из необрядовой лирики. З. И. Власова показала, например, связь образов щуки, медведя, волка, мыши с аналогичными сказочными образами: «Образы мыши, ежа, курочки-рябы, жучка, комара с комарихой, которые тащат то пирожок, то каравай, то «гнездо веников», то «казну на мочалинке», предсказывая гадающему «прибыль», знакомы по сказкам, где выступают как незаметные, добрые помощники человека» [91, 91].

В указанных выше исследованиях даны примеры, показывающие взаимосвязь подблюдных песен с календарными и свадебными песнями, причитаниями и пр.

Особо хотелось бы указать на связь поэтического содержания подблюдных песен с гаданиями, приметами, разгадками снов. В следующей песне воспроизводится, например, непосредственно подблюдное гадание:

За столом сижу,	Я еще посижу,
Я на чашу гляжу,	Я еще повожу
Пятернею вожу,	И суженого найду!...
Золото кольцо ищу;	[375, т. 7, 175]

Естественно, подблюдные песни-загадки в зависимости от функции, используя материал других жанров, сокращали его, перефразировали — одним словом, при-

спосабливали к выполнению своего назначения. Достаточно сравнить, например, подблюдную и свадебную песни:

Брошу я ключи
Среди горницы:
Я вам не ключница,
Я вам не замочница!
Илия!
Кому вынется,
Тому сбудется!
Илия!
[339, № 239]

Шла-плыла сера утица,
Шла-плыла по заморью,
Шла-плыла да и Марьюшка,
Шла-плыла да Ивановна!
Шла-плыла да по застолью,
Кинула-бросила звонки ключики:
— Я ж тебе, родная матушка, да не
ключница,
Я ж тебе, родной батюшка, не замочница!
Ключница да замочница я Иванушке,
Ключница да замочница я Ивановичу!
[421]

Как видим, в подблюдной песне от свадебной осталось немногое: вся свадебная конкретика опущена (имена, отчества, родители и пр.), сюжетная ситуация свадебной песни также исчезла. Однако из свадебной песни в подблюдную перенесено самое существенное для песни-загадки: стихи «Я вам не ключница, Я вам не замочница» являлись цитатой из свадебной песни, в которой эти слова передавали смысл обрядовой ситуации — переход девушки-невесты в семью жениха. Эти стихи в подблюдной песне превратились в иносказание, смысл которого очевиден: песня сулила девушке замужество.

Вместе с тем, несмотря на приспособление «цитат» из других жанров фольклора к задачам, которые решали подблюдные песни, вторичность их поэтического содержания очевидна. Вторичность, как можно было убедиться, характеризует в подблюдных песнях и композицию. Широкое использование под определенным углом зрения материалов других жанров объясняет в определенной мере и вторичность художественных средств этих песен.

Все сказанное позволяет говорить о позднем происхождении подблюдных песен-гаданий, что, однако, никак не умаляет их художественной и историко-культурной ценности. Употребленное выше слово «вторичность» использовано только для того, чтобы показать истоки подблюдных песен; оно не обесценивает их поэтической цельности и оригинальности. Таким образом, на основе уже существовавших фольклорных традиций, поверий, примет и гаданий, в недрах обрядовой поэзии родились подблюдные песни-гадания. Этот «дочерний» жанр сумел творчески переосмыслить уже имевшийся художественный опыт и стать одним из оригинальных

жанров русской народной поэзии. В связи со сказанным объяснимым становится тот факт, почему у украинцев и белорусов, чей обрядовый фольклор во многом сведен с русским, нет подблюдных песен.

Итак, влияние одних жанров на другие, их взаимодействие не являются случайным проявлением различного рода соединений разножанровых произведений. Это — естественная жизнь фольклора как многожанрового явления, в котором происходят процессы взаимовлияния и взаимодействия жанров, в результате чего рождаются и неудачные произведения, и произведения, по своим художественным достоинствам не уступающие тем, что являются «чистыми» носителями характерных примет каких-либо жанров.

Эту область фольклора можно было бы назвать экспериментальной зоной народного творчества. В результате разнообразных модификаций могут появляться, во-первых, случайные (удачные или неудачные) новообразования, во-вторых, жанровые разновидности (что говорит уже о закономерности), в-третьих, межжанровые образования. Могут образовываться и новые жанры (подблюдные песни-гадания).

И, наконец, изучение внутрижанровых и межжанровых изменений дает исследователю более надежный ориентир для установления исторических изменений фольклора. На материале обрядовых песен четко выделяются, например, жанры древнейшие (ритуальные, заклинательные, величальные и корильные песни) и жанры позднейшие, возникшие на их основе, использовавшие их поэтические достижения (лирические песни и подблюдные песни-гадания). В то же время древнейшие песенные жанры не окаменевали, не бытовали изолированно — они приспособливались к новым условиям исполнения, к новым поэтическим традициям. В результате возникали их разновидности и межжанровые образования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем общие итоги.

Анализ показал, что обрядовый фольклор представляет собой многожанровое явление. В нем выделяются жанры собственно обрядовые и лирические, жанры, имеющие отношение к музыке и не имеющие, драматургические по своей сущности и недраматургические. И наконец, в обрядовом фольклоре имеются жанры, выполняющие как доминирующую ритуальную, заклинательную, величальную, корильную, игровую и лирическую функции. Выделяются три вида обрядовой поэзии: приговоры, причитания и песни. Приговоры — стихотворно-драматический, причитания — стихотворно-музыкально-драматический, а песни (за исключением игровых) — стихотворно-музыкальный виды обрядового фольклора. Каждый из них состоит из ряда жанров, определяющихся в зависимости от их доминирующей функции в обряде, поэтического содержания и художественной формы.

Один из основных итогов изучения обрядовых песен — термин «обрядовые песни» обозначает многообразное явление. Семь жанров обрядовых песен — ритуальные, заклинательные, величальные, корильные, игровые, лирические обрядовые и подблюдные песни-гадания — четко различаются между собой.

Изучение показало и то, что такие термины, как «колядка», «масленичные песни», «веснянки», «хороводные песни» и пр., не отражают поэтической сущности определяемых ими произведений фольклора. Эти термины указывают на календарно-свадебно-обрядовую приуроченность различных по художественным особенностям песен. То, что называется колядками, на самом деле представляет собой комплекс жанров. Можно говорить о ритуальных песнях-колядках, колядках-заклинаниях, колядках-величаниях и колядках-корениях. Среди масленичных песен можно выделить также ритуальные, заклинательные, величальные и корильные песни. Веснянки и «егорьевские» песни являются преимущественно песнями-заклинаниями. Так называемые «вьюнишные» и «воло-

чебные» песни не что иное, как ритуальные, заклинательные и величальные песни. И среди троицко-семицких, петровских, жнивных песен довольно большое количество ритуальных, заклинательных, величальных и корильных песен.

Состав хороводных песен также неоднороден. Поэтому говорить о них как о едином жанре нельзя. В хороводах и величали, и корили, в них исполнялись игровые и лирические песни.

Свадебные песни, в чем тоже можно было убедиться, не являются жанром свадебной поэзии. Именно в свадебных песнях наиболее полно представлены жанры обрядовых песен.

К сожалению, многие ученые, ратуя за сохранность этнографической классификации обрядовой поэзии, считают, что поэтическая классификация обрядового песенного фольклора разрушает этнографическую, порывает с традициями, установившимися в науке. Но противопоставление указанных классификаций искусственное. Они не противоречат, а дополняют друг друга, способствуют более глубокому пониманию фольклорно-этнографических комплексов. Филологическая классификация обрядовых песен не исключает этнографической; отражая поэтическую сущность обрядовых песен, она с иных позиций помогает глубже осмыслить не только их художественную сущность, но и обрядовую. При этом ранее возникшая классификация конкретизирует новую, прикрепляет фольклорные произведения к определенным этнографическим комплексам.

Важный результат нашего изучения — установление в нутрийных разновидностей обрядовых песен. В ритуальных песнях есть церемониальные песни и песни-оповещения и др.; в песнях-заклинаниях установлено четыре разновидности (песни-обращения, песни-диалоги и т. д.); в величальных и корильных различаются песни, посвященные одному или двум адресатам или целому коллективу... Выделение жанровых разновидностей стало возможным благодаря привлечению к анализу более широкого материала, чем это обычно делалось; в результате определение жанровых границ стало более точным, картина жанра — более яркой, неоднозначной, многообразной.

Жанры, разновидности обрядовых песен не существовали изолированно друг от друга. Во-первых, бытуя рядом

в этнографических комплексах, одни жанры влияли на другие. Таково, например, влияние величальных песен на корильные, лирических — на ритуальные песни и т. д. Во-вторых, следует отметить взаимодействие песенных жанров, в результате которого появлялись межжанровые образования. Яркий пример межжанрового образования — величально-корильные песни. И наконец, можно говорить о таком взаимовлиянии песенных жанров, в результате которого формировались или новая разновидность жанра, или новый жанр. Так, при анализе ритуальных песен было установлено, что среди церемониальных песен можно выделить, как усложненную разновидность, ритуальные песни хороводов и игр. Новым жанром обрядовой поэзии, возникшим на основе уже существовавших, являются подблюдные песни-гадания.

Взгляд на обрядовые песни как на многожанровое образование позволяет с большой долей вероятности говорить как об истории развития самих жанров, так и о хронологии их появления относительно друг друга.

В каждом из изученных выше жанров, как можно было убедиться, выделяются, благодаря их разновидностям, более древние и более новые пласти (или, точнее, первоначальные, исконные песенные образования и усложненные влиянием или взаимовлиянием этих пластов с другими жанрами). В ритуальных песнях такими исконными, первоначальными пластами были среди церемониальных — календарные и свадебные песни, среди песен-оповещений — календарные и хороводные. Церемониальные хороводные песни — позднее явление в ритуальных песнях. Исконными в заклинательных песнях были их первые четыре разновидности; песни же, построенные по типу лирических, — новое образование и т. д.

Основным признаком, по которому можно выделить в том или ином жанре древние и новые пласти, являются следы влияния, взаимодействия песен с другими жанрами песенного фольклора. Ясно, что если в песенном тексте мы обнаруживаем признаки двух-трех и более жанров, то он мог появиться только после возникновения тех жанров, приметы которых видны в нем.

Особенно это заметно при изучении относительной хронологии появления отдельных жанров. Например, лирические обрядовые песни могли возникнуть лишь после создания таких песенных жанров, какими являются ритуальные и игровые песни. Их жанровые признаки разли-

чими в песенной лирике. Подблюдные песни могли появиться только на основе уже сформировавшихся многочисленных жанров фольклора: песен-заклинаний, свадебной и календарной поэзии, сказок, загадок и т. д.

Таким образом, в каждом жанре обрядовой песенной поэзии можно выделить древние и новые пласты, возникшие благодаря влиянию, взаимодействию с другими жанрами фольклора; в то же время в самом песенном обрядовом фольклоре имеются древние и новые жанры, и различие между ними устанавливается благодаря тому, что новые жанры, сравнительно поздние, использовали в своей поэтике традиции предшествовавших им жанров.

Конечно, все сказанное вовсе не означает, что можно, основываясь на анализе поэтики, восстановить всю историю развития песенного фольклора. Так, например, что появилось раньше — заклинательные или величальные песни — установить точно затруднительно, хотя можно с уверенностью сказать, что оба жанра — древние обрядовые песнопения; а величальные песни, утратив свое магическое назначение, не могли не модифицироваться и в том виде, в каком мы их знаем, думается, отражают более поздний этап в развитии обрядового песенного фольклора. Прекрасным примером, показывающим историю развития жанра, являются игровые песни.

Изучение обрядовой поэзии показало также плодотворность употреблявшейся методики и принципов анализа материала. Как можно было убедиться, при изучении жанров обрядовой поэзии большое значение имеет анализ их доминирующей функции, поэтического содержания, композиции и художественных средств.

Рассмотрение главных функций жанров обрядового песенного фольклора показало, что каждый из них выполнял в обряде только ему присущую функцию. Ритуальные песни формировали обряд, фиксировали его совершение; заклинательные — заклинали сверхъестественные силы и благополучие человека; величальные — хвалили участников ритуала, а корильные — их ругали; игровые песни, являющиеся магическими по своему происхождению, отразили в игре трудовой опыт крестьянства; лирические песни, изображая мир человеческих обрядовых переживаний, рассказали о социально-бытовой жизни народа.

Анализ целенаправленности песенных жанров обрядовой поэзии показал также, что функция жанра является основополагающей для создания поэтического мира пе-

сни, ее композиции и выбора художественных средств.

Поэтическое содержание песенных жанров обрядовой поэзии, в зависимости от их функций, строго своеобразно. Это выясняется довольно определенно при исследовании основных его компонентов.

Во-первых, объект изображения в разных жанрах различен. В ритуальных песнях им стали обряды, в заклинательных — сверхъестественные силы и заклинание благополучия человека, в величальных и корильных песнях — человек в его обрядовых функциях, в игровых — мир природы и трудовой опыт крестьянства, в лирических — мир обрядовых переживаний человека, в которых отразился социально-бытовой опыт народа.

Во-вторых, функция и объект изображения жанра обуславливают состав образов и своеобразие их характеристик. В ритуальных и заклинательных песнях системы образов в общепринятом смысле нет. Состав образов в других жанров различен. Величальные и корильные песни стремятся запечатлеть всех участников ритуала. В игровых песнях в качестве равноправных персонажей рядом с человеком выступают растения, животные и птицы. В лирических песнях состав образов значительно расширился за счет изображения в них взаимоотношений людей, не являющихся участниками обряда. Вместе с тем если в разных жанрах идет речь об одних и тех же персонажах, то их изображение в каждом жанре оригинально. Жених, каким он представлен в корильных песнях, не похож на жениха из величальных песен; невеста в лирических песнях рисуется не так, как в величальных.

Жанрово обусловлены и такие компоненты поэтического содержания, как пространство и время. Особенno показательно жанровое своеобразие пространства. Пейзаж, детали быта, например, т. е. все, что представляет собой важный художественный элемент характеристики персонажей, своеобразны в каждом жанре.

Яркий показатель жанровой специфики обрядовых песен — их композиционное строение. Как показал анализ, это один из самых важных определителей специфики того или иного жанра. Каждый жанр обрядового песенного фольклора имеет свою композицию и композиционные формы, лишь в редких случаях перекликающиеся между собой, что объясняется взаимосвязанностью, взаимообусловленностью и историей развития самих жанров.

Более сложный определитель жанровой специфики обрядового песенного фольклора — художественные средства. Он сложен потому, что художественные средства — арсенал для всех без исключения жанров фольклора (не только обрядового!). Ведь, например, метафора, гипербола, сравнение, эпитет используются почти во всех фольклорных жанрах. Как в таком случае увидеть оригинальность жанра?

Действительно, некоторые художественные средства употребляются в различных жанрах фольклора без какой-либо видимой специфики. Таковы уменьшительно-ласкательные суффиксы. Весьма трудно, например, определить специфику их использования в лирических песнях. Но если обратиться к корильным песням, то жанровое употребление уменьшительно-ласкательных суффиксов сразу же становится заметным. В корильных песнях уменьшительно-ласкательные суффиксы либо не употребляются вовсе, либо используются с противоположным значением.

Жанровую обусловленность употребления художественных средств можно выявить в том случае, если выяснить: 1) какие художественные средства используются в данном жанре, а какие — нет; 2) какие художественные средства актуальны для данного жанра, а какие — нет и почему; 3) если в нескольких жанрах фольклора активно употребляется одно и то же художественное средство, то каковы особенности его применения в каждом из них.

Конкретный анализ жанров обрядового песенного фольклора показал, например, что для лирических песен характерна символика; в корильных же песнях, как, впрочем, и в заклинательных, она отсутствует. Отсутствие символики в системе художественных средств заклинательных и корильных песен является их жанровой приметой.

Пример с уменьшительно-ласкательными суффиксами показывает актуальность или неактуальность использования определенных художественных средств в разных жанрах. В качестве такого же примера можно привести и факт отбора лексики в различных жанрах обрядового песенного фольклора. Вряд ли, например, мы найдем в лексике ритуальных или лирических песен какие-то особенности, т. е. их лексика поэтически нейтральна, общефольклорна. Но в величальных и корильных песнях лексика как художественное средство актуальна, актив-

на, ее яркость служит показателем жанровой специфики и корильных песен, и песен-величаний.

Когда художественное средство актуально для поэтической структуры нескольких жанров, встает более сложная задача выяснения жанровой специфики его применения. Как показал анализ, активно использующийся художественный прием служит прежде всего средством передачи доминирующей функции жанра и его поэтического содержания. Другими словами, конкретная целенаправленность художественного приема полностью зависит от содержания жанра и его функции. Например, объяснить, почему в ритуальных песнях, в отличие от лирических, не используются оценочные эпитеты, значит раскрыть сущность их доминирующей функции и поэтического содержания.

Сложность определения жанровой принадлежности некоторых обрядовых текстов не должна и не может поколебать их основного жанрового деления. Трудные случаи установления жанровой принадлежности конкретных текстов не могут также нарушить общие принципы анализа обрядового песенного фольклора. Они говорят только о том, что бытование устного народного творчества богаче, разнообразнее любой классификации, цель создания которой в том, чтобы описать наиболее общие и типичные моменты сходства и различия составляющих его жанров, а также наметить пути их исторического развития.

Тексты

Обрядовые песни

РИТУАЛЬНЫЕ ПЕСНИ

1. КАЛЕНДАРНЫЕ ПЕСНИ

КОЛЯДКИ

- | | |
|--|--|
| <p>1. — Коляда, коляда!
А бывает коляда
Накануне рождества!
Коляда пришла —
Рождество принесла!</p> <p>2. — Подайте коровку —
Масляну головку:
На окне стоит,
На меня глядит!
Подайте блинка —
Будет печь гладка!</p> <p>3. — Коляда, коляда!
Подавай пирога,
Блин да лепешку
В заднее окошко!</p> <p>4. — Коляда-моляда,
Не хошь ли пирога?</p> | <p>Не ломай, не ломай,
Весь подавай!
Коляда, коляда,
Подай нам пирога!
Не дашь нам пирога,
Мы быка за рога,
Мы телицу-годовицу,
Мы корову-яловицу,
Овцу-ягеницу,
Кошку-лакомицу!</p> <p>5. — Новый год пришел,
Старый угнал,
Себя показал!
Ходи, народ,
Солнышко встречать,
Мороз прогонять!</p> |
|--|--|

МАСЛЕНИЧНЫЕ ПЕСНИ

- | | |
|---|--|
| <p>6. — Масленица-кривошайка,
Встречаем тебя хорошенъко!
С блинцами,
С каравайцами,
С вареничками!</p> <p>7. — Ах ты Домнушка,
Красно солнышко!
Вставай с печи,
Гляди в печь —
Не пора ли
Блины печь?</p> <p>8. — А мы масленицу провожали,</p> | <p>Ой ли, лёли, провожали.
Во земельку мы закопали,
Ой ли, лёли, закопали.
Поносивши воду, ножками
притоптали,
Ой ли, лёли, притоптали.</p> <p>9. Маслена неделя
В Ростов полетела,
На пенечек села,
Оладышек съела,
Другой закусила,
Домой потрусила!</p> |
|---|--|

ВЫЮНИШНЫЕ ПЕСНИ

- | | |
|---|--|
| <p>10. — Ты вставай-ка, молодец,
Ты вставай-ка, наш выноец!
Ты расчесывай кудри</p> | <p>Костяным гребешком,
Уж ты взгляни, молодец,
В окошко косящатое!</p> |
|---|--|

Тебе песню поем,
Тебе честь воздаем!
Награди-ка нас подарком —
Сладким пряником,
Белым сахарным!

11. Ой лелю, молодая,
 О лелю!
Ты — вьюная,
 О лелю!
Ты по горнице пройди,
 О лелю!
Покажи свое лицо,
 О лелю!
Да в окошечко,
 О лелю!
Покажи нам молодца,
 О лелю!

Своего-то вьюнца,
 О лелю!
Да пожалуй-ко яичко,
 О лелю!
Еще красненькое,
 О лелю!
Что на красном блюде,
 О лелю!
И при добрых людях,
 О лелю!

12. — Вьюница молода,
Выходи сюда,
Выноси красно яйцо!
Как не вынесешь яйцо,
Изломаем все крыльцо,
А как вынесешь яйцо,
Сделаем новое крыльцо!

ТРОИЦКИЕ ПЕСНИ

13. — Березка, березка,
Завивайся, кудрявая!
К тебе девки пришли,
К тебе красны пришли,
Пирога принесли
Со яищницею!
14. — Уж ты кумушка-кума,
Покумимся со мной,
Побранимся со мной,
Помиримся со мной,
Поцелуемся со мной,
Распростимся со мной!

15. — На досточеке на липовой,
Е льём ладо, на липовой!
Там стояли две кумушки,
Е льём ладо, две кумушки!
Две кумушки — две голубушки,
Е льём ладо, две голубушки!
Покумилися, полюбилися,
Е льём ладо, полюбилися!
На золоты перстни поменялися,
Е льем ладо, поменялися!

КУПАЛЬСКИЕ ПЕСНИ

16. — Сегодня, девочки, Купала,
Сегодня, девочки, Купала!
А кто сделал что — пропало,
А кто сделал что — пропало!
17. — Выди, выди, молодица,
Выди, выди, молодая!
Ты вынеси сыра с маслом,

Сыра с маслом на тарелке,
А горелки в бутылке:
А мы дадим Купаленке!
Купаленка — зеленая,
А цветочки — розовые,
Да мы сами — молодые!

ЖНИВНЫЕ ПЕСНИ

18. — У нас сегодня война была,
 Эй, эй, эй, война была!
Мы сегодня воевали,
 Эй, эй, эй, воевали!
Все жито пожали,
 Эй, эй, эй, пожали!
Снопы повязали,
 Эй, эй, эй, повязали!

И копны посчитали,
 Эй, эй, эй, посчитали!
Несите горелочку,
 Эй, эй, эй, горелочку!
И сыр на тарелочку,
 Эй, эй, эй, на тарелочку!

19. — Уж мы вьем-вьем бороду
У Василья на поле,
Завиваем бороду
У Ивановича нашего,
На ниве великой,
На полосе широкой!

20. — Ой, пора до двора:
Да на дворе не рано,
На дворе не рано —
Да сильная роса пала!
А еще попознее —
Да роса посильнее!

Ай, пора до двора —
Да поела нас комарá,
Ой, не так комарá,
Да как дробные мушки!

21. — Петрушечка-господырёк,
Отгреби-тко свой роёк
Отсыти ты нам сыты,
Жней за стол усади,
Жней за стол усади —
Пива, меду поднеси!
— Ты напой меня, жнею, —
Я те песенку спою!

ТОЛОЧАНСКАЯ ПЕСНЯ

22. — Ай, спасибо хозяину
За мягкие пирожки!
Ой, лели, ой что лели,
За мягкие пирожки!

Ай, спасибо тому,
Кто хозяин в дому!
Ой лели, ой что лели,
Ой, что лелюшки мои!

2. ХОРОВОДНЫЕ ПЕСНИ

«НАБОРНЫЕ» ПЕСНИ

23. — Уж ты верба, вербушка,
Золотая вербушка!
Не расти, верба, во ржи,
Расти в поле на межи!
Вербу ветер не берет,
Соловей гнезда не вьет.
Как бы кустушек не мил —
Соловей гнезда не вил!
Соловей-то — Ванюшка,
Канарейка — Марьушка!
— Походи-ка, погуляй,
Хороводы набирай!

24. Минно саду-винограду
Пролегала дорожка;
По этой дорожке
Мала девушка шла;
Шла девушка маленька,
На ней шубка аленька —
Опушка бобровая,
Сама чернобровая!
Ходит, походит:
— Пожалуйте в хоровод!

25. Нас в компанье мало стало,
Веселиться не с кем стало!
Ай, братцы, мало нас!
Ай, братцы, малешенько!

Ты, Иван, иди к нам,
Свет Андреич, поди к нам!
Ай, братцы, мало нас,
Ай, братцы, малешенько!
Ты, Наталья, поди к нам,
Свет Петровна, поди к нам!
и т. д.

26. У Васильушки уски —
Серебряны волоски;
Лицо бело, брови черны,
Развеселые глаза!
— Вы пожалуйте сюда!

27. — Сверну я шубушку
комочком,
Положу я на снежок!
— Вы пожалуйте в кружок!

28. Киселевские ребята
За рекой гуляли,
Чужих девок любили,
А своих — конфузили.
— Чужи девки хороши —
Погуляли да ушли!
(Погуляли да ушли),

Обещалися опять
К нам по вечеру гулять,
К нам по вечеру гулять —
Ребятам девок выбирать!

29. — По дороженьке я шла,
Две дорожки нашла,
Золотые два кольца!
— Бери, девица, молодца!

«РАЗБОРНЫЕ» ПЕСНИ

30. Свинья ходит по бору,
по бору,
Рвет траву лебеду, лебеду,
Что рвет, что рвет —
Во беремячко кладет;
Что калина, что малина!
Звезды вон пошла...
«Заяц белый, где был?» —
«В лесе».
«Что делал?» — «Лыки драл».
«Куда клал?» — «Под колоду».
«Кто взял?» — «Воевода».
— Поди вон из хоровода!

31. — В хороводе были мы,
Были мы, были мы,
Сокола мы видели,
Внедли, видели,
Сокола-молодчика,
Молодчика, молодчика,
Соколицу-девицу,
Девицу, девицу!
— Стать, девица, подбодрись,
Подбодрись, подбодрись,
Двою, трою обернись,
Обернись, обернись!
Двою, трою поклонись,
Поклонись, поклонись,

Раз пятнадцать поцелуй,
Поцелуй, поцелуй!

32. — Верба моя, вербочка,
С винограду веточки!
Не стой, верба, над водой,
Над Уралом над рекой!
Что на этой вербочке
Перепелка гнездо вьет,
Перепелка гнездо вьет —
Сокол развивает;
Перепелка — Анушка,
А сокол — Кόленка!
Ходит сокол по двору,
Сюртук на нем до полу,
Фуражка на боку —
Курит трубку табаку.
Люди спросят: «Чей такой?»
Она скажет: «Сокол мой!»
— Онн сойдутся, обоймутся,
Что обоймутся — поцелуются!

3. СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ

33. — Как у свата на дворе,
У Михаила Афанасьевича,
В троє колокол ударили —
Молодца поздравляли
Со своей со будущей
(женой) —
С раздушой красной
девицей!.

34. — Исполать тебе, добрый
молодец,
Свет (имя и отчество
жениха),
Из ковшей в ковши наливать,
Из природства бояр выбирать!
Он выбирал себе тысяцкого —

Своего крестного батюшку
Свет (имя и отчество)!

35. — Заводилась мыленка
Как у наших у девушки,
Затоплялась банюшка,
Разгоралися дровечика:
Первые дровечика-то —
березовые,
Другие-то дровечика —
сосновые,
Третьи-то дровечика —
кедровые;
Накалнлася каменка,
Камешочки троеразные,
Троеразные, самоцветные,
Самоцветные, лазоревые!

36. — Все-то бояре на двор
въехали,
Молодые-то на крыльцо
взошли,
Со крыльца-то в нову горенку!
37. — Продал брат сестрицу
За рубль, за полтину,
За золоту гривну,
Продал, променял,
Черные черочки подвязал!
38. — Катился бел виноград да
по загорью,
Красно солнышко да
по залесью,
Дружка с князем да
по застолью,
Сзади за ним посыпальная
сестра,
Сыплет житом и хмелем;
Житом посыплет, чтоб жить
хорошо,
Хмелем посыплет, чтоб жить
хорошо!
39. Ягода с ягодой сокатилась,
Ягода с ягодой целовалась,
Ягода с ягодой обнималась!
40. — Упал соловей на свое
гнездечко,
Сел князь молодой на свое
местечко!
41. — По городу звоны пошли,
По терему дары понесли:
Дарила дары свет
(имя невесты),
Принимал дары добрый
молодец,
Добрый молодец —
новобрачный князь.
42. — На дворе, матушка, что ни
дождь, ни роса,
В тереме мила теща бояр
дарила:
Камкой, тафтой, золотой
парчой,
Милого зятя — вековечным
даром,
Вековечным даром — своей
дочерью!
43. — Не гром гремит во тереме,
Не верба в поле шатается,
Ко сырой земле
приклоняется —
44. — Разливается полая вода,
Потопляет весь широкий двор;
На дворе-то три кораблика:
Как и первый-то кораблик
С сундуками, со укладами,
А другой-то кораблик
Со купцами, со боярами,
А третий кораблик
Со душою красной девицей —
Со душой Анной-то
Семеновной!
45. — Заюшка лесы обегает,
Серенький лесы обегает;
Святьушка хмелем осыпает,
Гордая хмелем осыпает,
Дружилушко вслед ходит,
Хороброй кнутом порет!
46. — Отставала лебедушка,
Да отставала лебедь белая
Прочь от стада лебединого,
Приставала лебедушка,
Да приставала лебедь белая
Ко стаду ко серым гусям.
47. — Андрей-то едет с суженой,
с суженой
Иванович едет с ряженой,
с ряженой,
Со своей суженой Анной
Ивановной!
48. — Вскочило солнце в оконце,
Светит месяц с зарею;
Сидит Иван с женою,
С Авдотьушкой душою!
49. — Тетера за стол прилетела —
Молода спать захотела!
50. — Залетела пташечка
Во чужую клеточку;
Она в дверь не вылетит,
В окно не выпорхнет!
51. — Конопелька добрая,
Былинка зеленая!
Короватъ тесовая,
Перина пуховая,
(Перина пуховая) —
Подушка шелковая!
Одеянье было теплое,
Обниманье было крепкое,
(Обниманье было крепкое) —
Целованье было сладкое!

52. — Прекрасное наше дерево
калина!
Сокрасила калинушка два
луга,
Два луга, третью — зелену
дубраву!

Прекрасная наша Гапуля!
Сокрасила Гапуля два дома:
Первый-то дом свекровь,
А другой-то дом батюшкни!

ЗАКЛИНАТЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ

1. КАЛЕНДАРНЫЕ ПЕСНИ КОЛЯДКИ

53. — Пришла коляда
Накануне рождества!
Дайте коровку —
Масляину головку!
— А дай бог тому,
Кто в этом дому:
Ему рожь густа,
Рожь ужиниста!

Ему с колосу осьмина,
Из зерна ему коврига,
Из полузерна — пирог!
Наделн бы вас господь
И житьем, и бытьем,
И богатством!
И создай вам, господи,
Еще лучше того!

54. — Вот дома, дома сам пан хозяин;
Хоть же он дома — нам не кажется¹,
Нам не кажется — прибирается!
— Вставай с постели, открывай двери,
Застилай столы, клади пироги,
Ой, будет к тебе троечка гостей:
Первые гости — жаркое солнце,
Другие гости — ясен месяцко,
Третья гости — дробен дождичек!
— Ой, пройди, пройди, трончина, в ночи,
Ой, смочи, смочи жито-пшеницу,
Жито-пшеницу, всякую пшеницу!
— Ой, будь же здоров, да й с Новым годом!
Да й с Новым годом — да й со всем родом!

55. У Ивана на дворе
Стоят сорок коней,
Таусень, таусень!
Ему в Москву ехать,
Ему солод закупать,
Таусень, таусень!
Ему пиво варить,
Ему сына женить,
Таусень, таусень!
Ему сына женить —
Ивана Иваныча,
Таусень, таусень!
Ему брат ли не брат
Настасью Лукьянинчу,
Таусень, таусень!

— Дома его нету!
— Где же он?
— Уехал по прутья!
— На что прутья?
— Мост мостить!
— На что мост мостить?
— Молодую привозить!
— На что молодую привозить?
— Детей родить!
— На что детей родить?
— За жолудками ходить!
— На что за жолудками
ходить?
— Свиней кормить!

56. — Калёда-малёда,
Дома ли хозяин?

57. Попрыгала козка,
Таусень!
По бабьим по грядкам,

¹ т. е. не появляется на глаза.

- Таусень!
Чего козка ищет?
Таусень!
— Я ищу брусоочек,
Таусень!
— Зачем те брусоочек?
Таусень!
— Мне косу точити!
Таусень!
— Зачем тебе косу?
Таусень!
— Мне сено косити
Таусень!
— Зачем тебе сено?
Таусень!
— Корову кормити,
Таусень!
— Зачем тебе корову?

- Таусень!
— Мне масло копити,
Таусень!
— Зачем тебе масло?
Таусень!
— Мне сына женити,
Таусень!
— Которого сына?
Таусень!
— Сына Константина!
Таусень!

58. — Коляда, коляда!
Отворяй ворота!
— Мороз, мороз,
Не бей наш овес!
Лен да конопи,
Как хочешь, колоти!

МАСЛЕНИЧНАЯ ПЕСНЯ

59. — Дай тебе господи
На поле — прирост,
На гумне — примолот,
На столе — гущина,
В закромах — спорынья,
Коровы те дойны,

Сметаны-те толсты;
Сметану-то снимают —
Ложки ломают,
За окошко бросают,
Наши ребята все подбирают!
С праздничком!

ВЕСНЯНКИ

60. — Дай, весна, добрые годы,
Годы добрые, хлебородные!
Зароди жито густое,
Жито густое, колосистое,
Колосистое, ядренистое!
Чтобы было с чего пиво
варити,
Пиво варити — ребят женити,
Ребят женити — девок
отдавати!

Принесите нам:
На жердочке, на бороздочке,
И с сохой, и с бороной,
И с кобылой вороной,
С пряльцем, с донцем,
С кривым веретенцем!
Зима нам надоела,
Хлеб и соль поела,
Ручки-ножки познобила,
Скотинушку поморила!

61. — Жаворонки, перепелушки,
Птички ласточки,
Прилетите к нам!
Весну ясную, весну красную

62. — Грачи-кирчи,
Летите, летите,
Дружную весну
Несите, несите!

ПЕСНИ-ЗАКЛИНАНИЯ СИЛ ПРИРОДЫ

63. — Солнышко!
Колоколышко!
Прикатись ко мне
На проталинку,
На приваленку...
Дети-то плачут,

Сыр колупают,
Нам-то не давают,
Собакам-то бросают;
Собакам-то по ложке,
А нам-то по крошке!..

64. — Радуга-дуга,
Принеси нам дождя!

65. — Радуга-дуга,
Не давай дождя,

Давай солнышка —
Колоколышка!

66. — Дождик, дождик, пуще!
Я вынесу гущи,
Хлеба краюшку,
Пирога горбушку!

ЕГОРЬЕВСКИЕ ПЕСНИ

67. «Самым древним обычаем нашего русского народа, и в частности нашей местности, — это было в весенне время оклиkanie Егорня. Перед тем как выгнать скотину на пастбище, ребятишки, подростки обычно ходили по домам с барабанками, шергунцами, трензелем, бубном и пели песню, так называемую «Батюшка Егорий». За это им подавали так называемую мзду: кто яичек, кто денег, кто гостинцев, кто чего. Вставали примерно в два часа ночи и вот будили всю окрестность пением. Пели они:

Мы ранешенько вставали,
Белы лица умывали,
Полотенцем утирали,
В поле ходили,
Кресты становили,
Кресты становили,
Егорья вопили:
«Батюшка Егорий,
Макарий, батька храбрый,
Спаси нашу скотинку,
Всю животинку,
В поле и за полем,
В лесе и за лесом!
Волку, медведю,
Всякому зверю —
Пень да колода,
На раменъе дорога!»

Тетушка Анфисья,
Скорее пробудися,
В кичку нарядися,
Пониже окрутися,
Подай нам по яичку,
Подай по другому:
Перво яичко —
Егорию на свечку,
Другое яичко —
Нам за труды,
За егорьевские!
Мы ходили, хлопотали,
Тroe лапти изодрали,
В кучку поклали,
В бочаг покидали,
Чтобы наши не узнали,
Чтобы нас не заругали!

Дальше следовало подаяние. Если подавали хорошо, то, значит, ребята благодарили:

Спасибо тебе, тетка,
На хорошем подаянье!
Дай тебе бог
Подольше пожить,
Подольше пожить
Да побольше нажить:
Денег мешок

Да белья коробок,
Двадцать телушек —
Всё годовушек,
Десять быков —
Всё годовиков,
Всё полуторников!

Но бывали случаи, когда ребятам ничего не подавали. Тогда ребята пели неприятную поговорку:

— Неспасибо тебе, тетка,
На плохом подаянье!
Дай тебе бог
Подольше пожить
Да побольше нажить —
Вшей да мышей,
Тараканов из ушей!»

68. — Мы вокруг поля ходили,
Егорья окликали,
Макарья величали:
«Егорий ты наш храбрый,
Макарий преподобный!
Ты спаси нашу скотину
В поле и за полем,

В лесу и за лесом,
Под светлым месяцем,
Под красным солнышком —
От волка хищного,
От медведя лютого,
От зверя лукавого!»

69. — Юрий, добрый вечер!
Юрий, подай ключи,
Юрий, отомкни землю,
Юрий, пусти траву!
— Юрий, на что трава?
— Трава для коников!
— Юрий, на что роса?
— Роса для воликов!

ТРОИЦКИЕ ПЕСНИ

70. — Где девушки шли,
Тут рожь густа!
Где бабы шли,
Там вымокла!
Где мужики шли,
Там повыросла!
Где ребята шли,
Там повылегла!
Где кум прошел,
Там овес взошел,
Где кума прошла,
Там рожь взошла!
71. — Кумушка,
Свет-голубушка!

Мы к тебе идем,
По яичку иесем,
По ложечке,
По лепешечке!

72. — Кукушечка-рябушечка,
Пташечка плакучая!
К нам весна пришла,
Весна красна!
Нам зерна принесла,
Нам ржи на гумно,
В коробью холста!
Будет девкам красным лен,
Старым бабам — конопель!

КУПАЛЬСКИЕ ПЕСНИ

73. Марья Ивана,
Марья Ивана
В жито звала,
В жито звала:
— Пойдем, Иван,
Пойдем, Иван,
Жито глядеть,
Жито глядеть!
Чье жито,
Чье жито
Лучше из всех,
Лучше из всех?

Наше жито,
Наше жито
Лучше из всех,
Лучше из всех!
Колосисто,
Колосисто,
Ядренисто,
Ядренисто,
Ядро в ведро,
Ядро в ведро.
Колос в бревно,
Колос в бревно!

74. Полетите, полетите
Все святые Петры-та и Павлы,
Понесите, понесите
Все ключи златые,
Отпирайте, отпирайте
Все раи тай муки,
Пропускайте, пропускайте
Все души безгрешны!
Первую-то душеньку не пропускайте:
Первая-то душенька согрешила —
Чужую-то тельянку подоила,
В яичную скорлупу молочко процедила!
Этой-то душеньке нет спасенья,

Никакого-то ей лихого умоленья!

Полетите, полетите
Все святые Петры-та и Павлы,
Понесите понесите
Все ключи златые,
Отпираите, отпираите
Все ран тай муки,
Пропускайте, пропускайте
Все души безгрешны!
Вторую-то душеньку не пропускайте:
Вторая-то душенька согрешила —
Из хлеба стричку вынимала
Да в свою клеть запирала!
Этой-то душеньке нет спасенья,
Никакого-то ей лихого умоленья!

Полетите, полетите
Все святые Петры-та и Павлы,
Понесите, понесите
Все ключи златые,
Отпираите, отпираите
Все ран тай муки,
Пропускайте, пропускайте
Все души безгрешны!
Третью-то душеньку не пропускайте:
Третья-то душенька согрешила —
В утробе дитятку проклянула!
Этой-то душеньке нет спасенья,
Никакого-то ей лихого умоленья!

ЖНИВНЫЕ ПЕСНИ

75. И говорило аржаное жито,

В чистом поле стоя,
В чистом поле стоя:
— Не хочу я, аржаное жито,
Да в поле стояти,
Да в поле стояти,
Не хочу я, аржаное жито,
Да в поле стояти —
Колосом махати!
А хочу я, аржаное жито,
Во пучок завязаться,
В засенку ложиться,
А чтоб меня, аржаное жито,
Во пучок взвязали,
[И]з меня рожь выбирави!

76. — Яровая спорынья!

Иди с нивушки домой,
Со поставушки домой
К нам во Кощено село,
Во Петровково гумно!
А с гумна спорынья
Во амбар перешла,
Она гнездышко свила,
Малых деток вывела,
Пшеною выкорнила,
Сытой выпоила!

77. — Жнивка, жнивка,

Отдай мою силку,
Чтобы не болела спинка!

2. СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ

78. — Ты и скуй нам,

[Кузьма-Демьян], свадебку! —
Чтобы крепко-нáкрепко,
Чтобы вечно-нáвечно,
Чтобы солнцем не рассушивало,

Чтобы дождем не размачивало,
Чтобы ветром не раскидывало,
Чтобы люди не рассказывали!

79. — Пекись, пекись, сыр каравай,
Дерись, дерись, сыр каравай —
Выше дуба дубовая,
Выше матицы еловой,
Ширше печи кирпичной!
80. — Уж те, сватушку, пожилося, пожилося,
На дворе скота повелося, повелося:
И лошадушки сивогривы, сивогривы,
И коровушки златогорги, златогорги,
И овечушки долгохвосты, долгохвосты!

81. — Семену пожилось [бы]:
Ему рожь с овсом родилось,
И что ярая пшеница,
И что черная гречиха;
Возы бы ему насыпать
И на торг бы ему отвозить,
Дорогой ценой продавать,
Ему денежки собирать!
Его денежки золотые,
А игрицы молодые,,
А нас, игриц-то, немножко:
Всего сорок три да четыре!

ВЕЛИЧАЛЬНЫЕ ПЕСНИ

82. Овсенью:

Ай, во боре, боре
Стояла там сосна —
Зелена, кудрява,
Ой, Овсень! Ой, Овсень!
Ехали бояре,
Сосну срубили,
Дощечки пилили,

Мосточек мостили,
Сукном устилали,
Гвоздьми убивали,
Ой, Овсень! Ой, Овсень!
Кому же, кому ехать?
По тому мосточку?
— Ехать там Овсению —
Да Новому году!

83. Масленице:

— Дорогая наша гостья Масленица —
Авдотьушка Изотьевна! —
Дуня белая, Дуня румяная,
Коса длинная — триаршинная,
Лента алая — двуполтинная,
Платок беленький — новомодненький,
Брови черные — наведенные,
Шуба синяя — ластки красные,
Лапти частые — головастые,
Портянки белые — набеленые!

84. Березе:

— Березынька кудрявая,
Кудрявая, моложавая!
Под тобою, березынька,
Все не мак цветет,
Под тобою, березынька,

Не огонь горит;
Не мак цветет,
Не огонь горит —
Красные девушки
В хороводе стоят,
Про тебя, березынька,
Всё песни поют!

85. К о с т р о м е:

— Костромушка, Кострома,
Лебедушка — лебеда,
Белая, румяная!

У Костромушки, Костромы
Блины с творогом,
Кисель с молоком,
Каша масляная,
Теша ласковая!

86. У р о ж а ю:

— А я роду, а я роду хорошего,
А я роду!
А я батьки, а я батьки богатого,
А я батьки!
А мой батька, а мой батька — ясен месяц,
А мой батька!
И моя матка, моя матка — красное солнце,
Моя матка!
И мои браты, мои браты — соловьи в лесе,
Мои браты!
И мои сестры, мои сестры — в жите перепелки,
Мои сестры!
Ясен месяц, ясен месяц ночью светит,
Ясен месяц!
Красное солнце, красное солнце летом греет,
Красное солнце!
Сизые соловьи, сизые соловьи летом поют,
Сизые соловьи!
В жите перепелки, а жите перепелки жать зазывают,
В жите перепелки!

87. П а р н я м:

— Сени ль мои, сенечки,
Ой, сени ль мои новые,
Ой, столбы точеныe,
Ой, крыльцы золоченыe!
И с чего ль сени гнутся?
С чего ль сени колышутся?
— Как погнулися сени —
Три боярина сели,
Три хорошие сели,
Чернобровые сели:
Ой, первый боярин —
Егорушка,
Господин Иванович;
Ой, другой же боярин —
Харлампушко,
Господин Терентьевич;
Ой, третий боярин —
Миколушка,
Господин Миколаевич!

Четыре было веточки,
Ой дидо, ладо!
На тех ли на веточках,
Ой дидо, ладо!
Четыре было ягодки,
Ой дидо, ладо!
Первая ягодка Аннушка,
Ой дидо, ладо!
Вторая ягодка Катинька,
Ой дидо, ладо!
Третья ягодка Машинька,
Ой дидо, ладо!
Четвертая ягодка
Авдотьушка,
Ой дидо, ладо!
Для ради [Аннушки],
Ой дидо, ладо!
Для ради [Ивановны],
Ой дидо, ладо!
Столы становилися,
Ой дидо, ладо!
Для ради [Катиньки],
Ой дидо, ладо!
Для ради [Васильевны],
Ой дидо, ладо!
Скатерти расстилалися,
Ой дидо, ладо!

88. Д е в у ш к а м:

Во поле рябинушка,
Ой дидо, ладо!
Во поле кудрявая,
Ой дидо, ладо!
На той на рябинушке,
Ой дидо, ладо!

Для ради [Машиньки],
Ой дидо, ладо!
Для ради [Петровны],
Ой дидо, ладо!
Все гости съезжалися,
Ой дидо, ладо!

Для ради [Авдотьушки],
Ой дидо, ладо!
Для ради [Михайловны],
Ой дидо, ладо!
Ясты становился,
Ой дидо, ладо!

89. Парням и девушкам:
 На дворе дождик не силен, дробен,
 Не силен, дробен — только пыль прибил
 Над хоромами над высокими,
 Над окошками над хрустальными!
 Посреди двора стоит горница,
 Стоит горница- заневольница!
 Заневолила да трех молодцов,
 [Да трех молодцов — трех хорошеных:]
 Первый молодец — да Сергеюшка,
 Другой молодец — да Иванушка,
 Третий молодец — да Егорушка!
 На дворе дождик не силен, дробен,
 Не силен, дробен — только пыль прибил
 Над хоромами над высокими,
 Над окошками над хрустальными!
 Посреди двора стоит горница,
 Стоит горница- заневольница:
 Заневолила да трех девушек,
 Да трех девушек — трех хорошеных:
 Первая девушка — Пелагеюшка,
 Другая девушка — да Натальюшка,
 Третья девушка — Василисушка!

90. Девушки:

— Уж ты ягодка красна,
 Земляничка красна,
 Таусень!
 Отчего она красна?
 Во сырому бору росла!
 Таусень!
 — Уж ты, Катенька, умна,
 Свет Ивановна, умна!

Таусень!
 Отчего она умна?
 Что у батюшки росла!
 Таусень!
 У сударыни матушки
 Нежилася,
 Таусень!
 Что и нежилася
 Да лелеялася!
 Таусень!

91. Девушки:

— Что мои-то ясны очи заглядчивы:
 Еще что они завидят, то на очи берут;
 Что мелко мука овсяна мелко вытолчена,
 Мелко вытолчена — в сито высекана!
 Что умна была дочь у честной у вдовы,
 У честной у вдовы умно выучена;
 Она в тереме сидела,
 В руках пялички держала,
 Всё узоры вышивала!

92. Парню:

— Да наш Ванюшка добрый,
 Да наш Ванюшка добрый,
 Сшил себе кафтан модный:

Не широкий, не узкий,
На манер французский!

93. П а р н ю:

За реченькой за быстрою,
 Таусень!

Огни горят калиновые,
 Таусень!

Калиновы, малиновы!
 Таусень!

Промеж огней стонт скамья,
 Таусень!

На той скамье лежат гусли,
 Таусень!

Лежат гусли неналаженные,
 Таусень!

А кому эти гусёлушки налаживать?
 Таусень!

А налаживать гусёлушки Гордеюшке!
 Таусень!

А Гордея-то сударя да не случилося,
 Таусень!

А уехал-то Гордей во Казань-город,
 Таусень!

Суды судить суженые,
 Таусень!

Ряды рядить ряженые,
 Таусень!

Он и батюшке шлет добра коня,
 Таусень!

Он и матушке шлет шубу на золоте,
 Таусень!

Он и братцам-то шлет туги луки,
 Таусень!

Туги луки, кленовы [калены] стрелы,
 Таусень!

Он и сестрицам шлет золоты венцы,
 Таусень!

94. П а р н ю:

На Степанушке кудерушки,
 Да-ту-усень!

Да не сами завинвались,
 Да-ту-усень!

Завивала ему матушка,
 Да-ту-усень!

Завивала-приговаривала:
 Да-ту-усень!

Реки-озера разольются,
 Да-ту-усень!

А кудри не разовьются,
 Да-ту-усень!

— Не ломай — да все подавай,
 Да-ту-усень!

Не тряси — да все по [д]неси,
 Да-ту-усень!

Не пора ли, сударь, нгриц дарить,
 Да-ту-усень!

Не рублем, не полтиною,
Да-ту-усень!
Золотою гривною,
Да-ту-усень!

95. Ж е н и х у и н е в е с т е:

— Тихонько, бояре,
Вы с горы спущайтесь!
Не сломите вишенки,
Не сорвите ягодки:
Вишненка — Викторушка,
Ягодка — Настасьюшка!

96. Ж е н и х у:

Что у месяца рога золоты,
И у солнышка лучи светлые;
У Ивана кудри русые —
Из кольца в кольцо испронизаны!
Что за эти-то кудерочки
Государь его хочет жаловать
Первым городом — славным Питером,
Другим городом — Белым Озером,
Третьим городом — каменной Москвой!
На Белом Озере — там пиво варят,
В каменной Москве — там вино гонят,
В славном Питере — там женить хотят,
У купца брать дочь, у богатого,
Дочь умную, дочь разумную —
Катерину Пантелеевну,
Со даньём ее, со приданым,
Со бельём ее коробейным!

97. Ж е н и х у:

— Ох ты, винная ягодка
Наливное сладкое яблочко —
Удалой добрый молодец
Свет Иван-то Васильевич!
Уродился хорош и пригож,
Уродился он счастливый,
Говорливый, таланливый,
Говорливый, забавливый!
Что за это его тесть возлюбил,
Теща-матушка жаловала:
Милой дочерью даровала —
Свет-от Анной Ивановной!

98. Н е в е с т е:

Золото с золотом свивалось,
Да свивалось,
Жемчуг с жемчугом сокатался
Сокатался!
Да Иван с Марьушкой сходились,
Да сходились,
Да за единый стол-от становились,
Становились!
Да еще наше золото получше,
Получше,
Да и наш-от жемчуг подороже,
Подороже,
Да и Марья Ивана получше,

Получше,
 Да она возрастом еще побольше,
 Побольше,
 Да она личушком покрасивее,
 Покрасивее,
 Да она беленьким побелее,
 Побелее,
 Да у нее ясны очи пояснее,
 Пояснее,
 Да у нее черны-то брови почернее,
 Почернее,
 Да не наши по ваше ходили,
 Ходили,
 Еще ваши по наше ходили,
 Ходили,
 Да они семь комоней истомили,
 Истомили,
 Да и семеро полозьев истерли,
 Истерли,
 Да они семеро подошв истоптали,
 Истоптали,
 Да до нашей-то Мары доходили,
 Доходили.
 До Егоровны доступали,
 Доступали!

99. Невесте:

— Сказали, наша Маринушка
 Неткаха, непряха,
 А она, наша Гавриловна,
 Еще и шелкошвейка!
 Тонко пряла, часто¹ ткала,
 Бело белила —
 Весь род подарила:
 Она подарила свекру рубашку,
 Свекрови — другую,
 А деверечкам-соколочкам
 Да по шитому платочку!

100. Тысяцкому:

Как у тысяцкого бородка, бородка,
 У Григорья-то хорошая, хорошая,
 У Петровича пригожая, пригожая!
 За ту бороду цари любят, цари любят,
 По головушке цари гладят, цари гладят,
 Воеводою называют, называют:
 — Нареченный наш воевода, воевода!
 — А ты, тысяцкий, не ломайся, не ломайся,
 Да за свой карман принимайся, приннимайся,
 За свой карман-карманину, карманину:
 Во кармашке денежки шевелятся, шевелятся,
 К нам, девушкам, норовятся, норовятся!

101. Дружке:

— Мы пойдемте по ряду,
 Мы найдемте бороду,
 Бороду почестную,

¹ т. е. мелко.

Бороду дружилову!
А дружила-дружечка,
Дружко наш почестненький,
Честная бородушка —
Николай Тарасьевич!

102. Под д р у ж ъ ю:

— Да и честь и хвала Ванина:
Прислал казака умного,
Своего братушку родного!
Да умеет он богу молиться,
Нашим девочкам кланяться,
Нашим девочкам кланяться!

103. С в а т у:

— Сватушка-сват хорошенький,
Сват хорошенький — сват пригоженький!
Сват на меду замешанный,
Сытою поливаный,
Сватушка, сытою поливаный!
— Сватушка, подари-ка нам,
Сватушка, не рублем, полтиною,
Сватушка, золотою гривною!

104. С в а т у:

— Сватушка — гость богатый, тороватый;
Он с гривны на гривну ступает,
Он рублем вороты запирает,
Он полтиной вороты отпирает!
— Сватушка, догадайся,
За мошоночку принимайся!
В моющие денежка шевелится,
[К] красным девушкам норовится!

105. С в а х е:

— Исполать тебе, свахонька,
Да исполать тебе, приезжая,
Да Лизавета Ивановна! —
Коя охоча к нам в терем бывать,
Да коя охоча нас, девиц, любить,
Коя охоча песни слушати,
Коя охоча нас, девиц, дарить
Не рублем, не полтиною —
Золотою одной гривною!
— Уж мы мед-пиво выпили,
Золотою гривну вынули,
Мы низкий поклон поставили,
Челобитьце исправили!

106. Б о л ь ш о м у б о я р и н у:

Чтой над той ли рекой — над Йорданом,
Над Йорданом!
Там стояли два дерева кипарисны,
Кипарисны!
Там сидели две птицы молодые,
Молодые!
Они пели-то песни веселые,
Веселые!
Они пели-то песни боярам,
Да боярам:
— Чтой кому-то ведь быти в боярах,

Да в боярах?
 Чтой кому-то ведь быти в воеводах,
 В воеводах?
 Еще быти в боярах Олександру,
 Олександру!
 Еще быти в воеводах Ивановичу,
 Да Ивановичу!
 А жене-то его — во княгинях,
 Во княгинях!
 — Затем здравствуй, Олександр да с Клавдієй,
 Да с Клавдієй!
 Поздравляем тя, Иванович, с Петровной!

107. К у х а р к е:

— А где тая кухарочка,
 Что обед состроила? —
 А на ней шуба люба,
 Да жарелье боброво,
 А сама черноброда!
 А на ней чоботушки
 Севской¹ работушки;
 А на ней поясочек
 И шелковый платочек!

108. М о л о д о ж е н а м:

У ворот травушка растет,
 У ворот — шелковая,
 О ло-ло-ло,
 У ворот — шелковая!
 Да кто ж травушку топтал,
 Кто шелковую ломал?
 Притоптали, приломали
 Три боярнина,
 Гуляли [они]
 со боярышнями:

Как и первый-то боярин —
 Николай-сударь гулял,
 Другой боярин-господин —
 Василий-сударь гулял,
 Что и третий-то боярин —
 Что Андрей-сударь гулял!
 Хвалился Николаюшка
 Своей Лизаветушкой:
 — Моя Лизаветушка
 Умеет шелками шить,
 Умеет [о]на золотцем!
 Хвалился Васильюшка
 Свою Натальюшкой:
 — Моя-то Натальюшка —
 Умеет [о]на домом жить,
 Умеет [о]на дом держать!
 Хвалился Андреюшка
 Свою Парашенькой:
 — Моя ли Парашенька —
 Умеет [о]на тонко прядь,
 Умеет [о]на часто² ткать!

109. М о л о д о ж е н а м:

На горе было, горе — у Ивана на дворе,
 Вьюнец-молодец, вьюница, эй, молодая!
 Вырастало деревце да кипарисовое,
 Вьюнец-молодец, вьюница, эй, молодая!
 Как на этом деревце да три угодынца,
 Вьюнец-молодец, вьюница, эй, молодая!
 По вершине деревца да соловей песни поет,
 Вьюнец-молодец, вьюница, эй, молодая!
 Посередь-то деревца да пчелы яры гнезда выют
 Вьюнец-молодец, вьюница, эй, молодая!
 По корень-то деревца да тут беседушка стоит,
 Вьюнец-молодец, вьюница, эй, молодая!
 Во беседушке сидит да удалой-от молодец,
 Вьюнец-молодец, вьюница, эй, молодая!
 Молодой-от молодец — да Иванушка господин,
 Вьюнец-молодец, вьюница, эй, молодая!
 Иванушка-господин да с молодой своей женой,

¹ т. е. сделаны в Севске (город в Брянской обл.).

² зд.: мелко.

Вьюнец-молодец, вьюнница, эй, молодая!
 С молодой своей женой — да с Параксовой молодой,
 Вьюнец-молодец, вьюнница, эй, молодая!

110. Мужу и жене:

Как вился хмель по болоту, душа, по болоту,
 И прививался хмель ко воротам, душа, ко воротам,
 И как просился хмель ко ночлегу, душа, ко ночлегу!
 И у кого у нас двор просторный, душа, двор просторный?
 У Ягорушки двор просторный, душа, двор просторный,
 Яго хозяйшка молодая, душа, молодая,
 Как клюквинка моховая, душа, моховая,
 И брусничника боровая, душа, боровая!

111. Мужу и жене:

Во лугах, во лугах,	Еще барыня!
Во зеленых во лугах	Ему люди, ему люди
Летал голубь,	Позавидовали.
Летал сизый —	— Я бы эту молоду жену,
Со голубушкою;	Я бы летом, я бы летом
У голубя — золотая голова,	Во колясочке бы возил,
У голубушки —	Я зимою, я зимою —
позолоченная!	В петербургских санях,
У М [николая] М [николаевича]	На ямских лошадях:
Молодая жена,	Чтоб коники бежали,
Молодая жена —	Катеринушку утешали!

112. Мужу и жене:

Как во садике, во садике,
 Во зеленом виноградике,
 Ай люди, ай люли,
 Во зеленом виноградике!
 Расшатались в саду яблоньки,
 Обломилися два сучика,
 Ай люли, ай люли,
 Обломилися два сучика!
 Обломилися два сучика,
 Откатились два яблочка,
 Ай люли, ай люли,
 Откатились два яблочка!
 А два садовые, медовые
 Все по блюдечку катаются,
 Ай люли, ай люли,
 Все по блюдечку катаются!
 Все по блюдечку катаются,
 Словно сахар, рассыпаются,
 Ай люли, ай люли,
 Словно сахар рассыпаются!
 Как первый яблочек —
 Королей-королевичу,
 Ай люли, ай люли,
 Королей-королевичу!
 Королей-королевичу —
 Все Ивану Андреевичу,
 Ай люли, ай люли,
 Все Ивану Андреевичу!
 А второй все яблочек —
 Королей-королевне,

Ай люли, ай люли,
Королей-королевне!
Королей-королевне —
Акулине Матвеевне,
Ай люли, ай люли,
Акулине Матвеевне!

113. С е м ь е:

— Ой, Овсень! Ой, Овсень!
Походи, погуляй
По святым вечерам,
По веселым теремам!
— Ой, Овсень! Ой, Овсень!
Посмотри, погляди,
Посети, ты взойди,
К Филимону на двор!
— Ой, Овсень! Ой, Овсень!
Посмотрел, поглядел,
Ты нашел, ты взошел
К Филимону на двор!
Ой, Овсень! Ой, Овсень!
Как в средине Москвы
Здесь вороты красны,
Верен все пестры;
Ой, Овсень! Ой, Овсень!
Филимонов весь двор

Обведен, затынен
Кипарисным тыном;
Ой, Овсень! Ой Овсень!
Филимонов-то тын
Серебром обложен,
Позолотой увит!
На дворе у Филимина
Три теремчика стоят:
И светленьки, и красненьки
Золотые терема!
Первый терем — светел
месяц,
Другой терем — красно
солнце,
Третий терем — части
звезды!
Светел месяц — хозяин наш,
Красно солнце — жена его,
Части звезды — их детушки!
Ой, Овсень! Ой, Овсень!

114. С е м ь е:

— Прикажи, сударь хозяин, ко двору прийти,
Виноградье красно зеленое!
Прикажи-тко, хозяин, коляду просказать,
Виноградье красно зеленое!
Ах, мы ходим, мы ходим по Кремлю-городу,
Виноградье красно зеленое!
Уж ищем мы, ищем господина двора,
Виноградье красно зеленое!
Господинов двор на седьми верстах,
Виноградье красно зеленое!
На седьми верстах, на осьмидесяти столбах,
Виноградье красно зеленое!
Что же около двора да железный тын,
Виноградье красно зеленое!
Что на всякой же тычинке по маковке,
Виноградье красно зеленое!
Что на всякой же — по крестику,
Виноградье красно зеленое!
Что на всяком же крестику по жемчужку,
Виноградье красно зеленое!
А среди того двора что три терема стоят,
Виноградье красно зеленое!
Что три терема стоят златоверховаты,
Виноградье красно зеленое!
Что в первом терему красно солнце,
Виноградье красно зеленое!
Красно солнце — то хозяин в дому,
Виноградье красно зеленое!

Что в другом терему светел месяц,
Виноградье красно зеленое!
Светел месяц — то хозяйка в дому,
Виноградье красно зеленое!
Что в третьем терему часты звезды,
Виноградье красно зеленое!
Часты звезды — то малы детушки,
Виноградье красно зеленое!
Хозяин в дому, как Адам в раю,
Виноградье красно зеленое!
Хозяйка в дому, как оладья на меду,
Виноградье красно зеленое!
Малы детушки, как [оладушки],
Виноградье красно зеленое!

115. С е м ь е:

Середн двора, широкого,
Ой, таусέнь, ой, таусέнь!
Середи крыльца высокого,
Ой, таусень, ой, таусень!
Тут стояла скамеечка серебряная,
Ой, таусень, ой, таусень!
На скамеечке сидел тут Кирей-от со женой,
Ой, таусень, ой, таусень!
Тут Кирей-от со женой — он и с Марфой со душой,
Ой, таусень, ой, таусень!
Они думушку да все подумывают,
Ой, таусень, ой, таусень!
— Как нам сына-то женить, как нам дочку бы отдать?
Ой, таусень, ой, таусень!
А нам сына женить со доброго со коня,
Ой, таусень, ой, таусень!
А нам доченьку отдать с высокого терема,
Ой, таусень, ой, таусень!
У Кирея-то у Митрнча золотая борода,
Ой, таусень, ой, таусень!
Золотая борода да позолоченный усок,
Ой, таусень, ой, таусень!
Позолоченный усок — по рублю-то волосок,
Ой, таусень, ой, таусень!

116. З а м у ж н е й ж е н щ и н е:

Как у кочета головушка краснехонька,
Таусень!
У Степана-то жена хорошохонька,
Таусены!
Она по двору идет — ровно пава плывет,
Таусены!
Она в избушку идет — ровно буря валит,
Таусены!
Впереди-то сидит — ровно свечка горит,
Таусень!
В пологу она лежит — ровно зайка дышит,
Таусены!

117. З а м у ж н е й ж е н щ и н е:
— Ряд по ряду мы пойдем,
Себе умную найдем,

Разумнцу умную —
Свет Марьушку Ивановну!
А мы у ней были

Да мед, вино пилн;
 Сахарные яства
 Со стола не сходили,
 Да винная чара
 До нас доходила!

- 118. Женатому мужчине:**
 Как у нашего хозяина
 Дорогие ворота,
 Золотая борода,
 Золотой усок —
 По рублю волосок,
 Таусень, таусень!

- 119. Женатому мужчине:**
 Ой, баусень!
 Наш хозяин богатый!
 Ой, баусень!
 Гребет денежки лопатой,
 Ой, баусень!
 Сидит на скамейке,
 Ой, баусень!
 Считает копейки,
 Ой, баусень!
 Сидит на лавке —
 Ой, баусень!
 Считает булавки,
 Ой, баусень!

- 120. Женатому мужчине:**
 — А кто ж то у нас
 Кудреват, кудреват?
 — Степанушка Борисович
 Кудреват, кудреват!
 Он кудрямин, кудрямин
 Потрясет, потрясет,
 Жницам горелочкин
 Поднесет, поднесет!

- 121. Вдове:**
 — Да уж ты ветер ли, ветер,
 Да ветер буйный, холодный!
 Да уж ты можешь ли, ветер,
 Да уж ты можешь ли, ветер,
 Да все леса приломати,
 Да все леса приломати?
 Да уж ты можешь ли, ветер,
 Да уж ты можешь ли, ветер,
 Да круты горы раскатати,
 Да круты горы раскатати?
 Да уж ты можешь ли, ветер,
 Да уж ты можешь ли, ветер,
 Да сине море взволновати,
 Да сине море взволновати?
 Да уж ты можешь ли, ветер,
 Уж ты можешь ли, ветер,

Корабли приломати,
 Да корабли приломати?
 Да уж ты можешь ли, ветер,
 Да уж ты можешь ли, ветер,
 Да весь товар подмочти,
 Да весь товар подмочти?
 Да уж ты можешь ли, ветер,
 Да уж ты можешь ли, ветер,
 Да весь народ потопити?
 Да весь народ потопити?
 — Да могу, могу я, ветер,
 Да могу, могу я, ветер,
 Да все леса приломати,
 Да все леса приломати!
 Да могу, могу я, ветер,
 Да могу, могу я, ветер,
 Да круты горы раскатати,
 Да круты горы раскатати!
 Да могу, могу я, ветер,
 Да могу, могу я, ветер,
 Да сине море взволновати,
 Да сине море взволновати!
 (Да могу, могу я, ветер,
 Да могу, могу я, ветер,
 Да корабли приломати,
 Да корабли приломати!)
 Да могу, могу я, ветер,
 Да могу, могу я, ветер,
 Да весь товар подмочти,
 Да весь товар подмочти!
 Да могу, могу я, ветер,
 Да могу, могу я, ветер,
 Да могу, могу я, ветер,
 Да весь народ потопити,
 Да весь народ потопити!
 Да не могу я, ветер,
 Да не могу я, ветер,
 Да вдову взвеселити,
 Да вдову взвеселити!

- 122. Вдове:**
 — Уточка, покупайся,
 Серая, полощися!
 — Уж я рада бы покупалась,
 Я рада бы полоскалась —
 Нету сизого селезенка:
 Он за синими за морями,
 Он за черными за грязями!
 — Степанида-душа,
 умывайся,
 Ты, Ивановна, снаряжайся!
 — Уж я рада бы умывалась,
 Я рада бы снаряжалась —
 Нет у меня мила друга
 Свет Андрея-то Николаича:
 Он за темными за лесами,
 За высокими за горами!

КОРИЛЬНЫЕ ПЕСНИ

1. КАЛЕНДАРНЫЕ И ХОРОВОДНЫЕ ПЕСНИ

123. Масленице:

Масленица загорела —
Всему миру надоела,
Обманула, провела,
Годика не дожила,
До поста довела!
Шла сторонкою к нам,
По закоулочкам,
 закоулочкам,
Несла блинов чугуны,
Надорвала животы!
Блинов напекла —
Сама все пожрала!
А нам редьки хвост
Дала на пост!
Весело гуляла,
Песни играла,
Протянула до поста —
Гори, сатана!
— Здорово, прощай,
На тот год приезжай!

124. Масленице:

— Масленица-блиноеда,
Масленица-жироеда,
Масленица-обириуха,
Масленица-обмануха!
Обманула, провела,
До поста довела
Все ежи¹ взяла,
Дала редьки хвост —
На великий пост!
Мы его поели —
Брюха заболели!

126. Замужней женщины

И как Масленицу встречали, душа, встречали,
И мы на горушке не бували, душа, не бували!
И как у нашего лесу травы нету, душа, травы нету,
И только есть трава повилица, душа, повилница!
А как у Егорушки жена небылица, душа, небылица,
И словно сивая кобылица, душа, кобылица!
И за водой пойдет — обольется, душа, обольется,
И за дровами пойдет — разобьется, душа, разобьется,
И за пивом пойдет — обольется, душа, обольется,
И за хлебом пойдет — обожрется, душа, обожрется!

127. Замужней женщине:

На горе жёрнов крутился,
 Крутился, душа, крутился!
Иван своей [женой] хвалился,
 Хвалился, душа, хвалился:
«Моя женочка молодая,
 Молодая, душа, молодая!
Как и клюквинка моховая
 Моховая, душа, моховая!
Земляниченька боровая,
 Боровая, душа, боровая!» —
У Ивана жена — небылица,
 Небылица, душа, небылица!
Она спит-лежит, как лосица,
 Как лосица, душа, как лосица!

¹ Т. е. мясо, сало.

За водой пойдет — застоится,
 Застоится, душа, застоится!
 Над ребятами засмотрится¹,
 Засмотрится, душа, засмотрится!
 [О] на воду понесет — обольется,
 Обольется, душа, обольется!
 За соломой пойдет — волокется,
 Волокется, душа, волокется!
 За дровам пойдет — разобьется,
 Разобьется, душа, разобьется,
 [О] на блины станет печь — обожгется,
 Обожгется, душа, обожгется!
 Блинов напекет — обожрется,
 Обожрется, душа, обожрется!

128. Куму и куме:

Ах, и кум куме рад,
 Он повел куму в сад:
 — Ты щипли, кума, ягодки,
 Которы солодки,
 А которые горьки,
 Покидай моей жонке!

129. Парням:

Вылетал соловей из Нова-города,
 Выносил он весть, весть не радостну:
 — Как у нас на Руси малцы дешевы:
 Первый молодец — хоть бы дров костер,
 Другой молодец — хоть бы лык пучок,
 Третий молодец — хоть бы дегтя кувшин!

 Вылетал соловей из Нова-города,
 Выносил он весть, весть радостну:
 — Как у нас на Руси девки дороги:
 Первая девка — во сто рублей,
 Другая девка — во тысячу,
 А третья девице — цены нетути!

130. Девушки:

С-под ели река прошла,
 Сырым бором быстра протекла,
 Сырым бором быстра протекла —
 Подо все города подошла:
 Под Казань и под Астрахань,
 Под Сибирь из-под Вологды!
 Сдешовали красны девушки:
 Две дают на денежку,
 Четыре — на копеечку,
 Пятую — придачею,
 Девятую — наддачею!
 С-под ели река прошла,
 Сырым бором быстра протекла,
 Сырым бором быстра протекла —
 Подо все города подошла:
 Под Казань и под Астрахань,
 Под Сибирь из-под Вологды!
 Вздорожали добры молодцы:
 Один молодец — во сто рублей,
 Другому молодцу — цены нет.

¹ засмотрится.

131. Девушки:

— Ой, улица, улица зеленая,
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, трава мурава шелковая,
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, кто ту траву бил, толочил?
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, били её, толочили её,
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, те девки матвеевски¹,
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, рубашки на них посконные,
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, сарафаны на них дубленые,
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, поясья на них мочальные,
 Да лилё, лилё, лилё!
— Ой, улица, улица широкая,
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, трава мурава зеленая,
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, кто ту траву бил, толочил?
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, били её, толочили её,
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, те девки Николаевски²,
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, рубашки на них бумажные³,
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, сарафаны на них кумачные,
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, поясья на них шелковые,
 Да лилё, лилё, лилё!
Ой, да в косах ленты атласные,
 Да лилё, лилё, лилё!

132. Парни:

— Сеяя-косеня!
Не бегай по сениям,
Не топай ногой,
Не качай головой —
Мне не быть за тобой,
Мне не надо с бородой!
Надо парень молодой,
Надо дудошника,
Надо балалаешника!

Все девушки белы,
Все красны, румяны —
Одна тут Натальушка,
Одна тут Ульяновна
Сидит неумоля,
Сидит неутера!
Приходил к ней Григорьевка,
Приходил Константинович,
Приносил ей косяк мыла:
— На, Натальушка, умойся,
На, Ульяновна, умойся:
Будешь побелее,
А мне — помилее!

133. Девушки:

Ходит дрема по половицам,
Выглядывает по девицам:

¹ по месту жительства.

² по месту жительства.

³ т. е. из бумаги — ворсистой хлопчатобумажной ткани.

- 134. З а м у ж н и м ж е н щ и н а м:**
- Кукушечка, кукушечка,
Птичка серая, рябушечка,
Кому ты кума, кому кумушка?
— Красным девушкам и молодушкам!
Где девки красны шли —
Там и рожь густа,
И ужиниста, и умолотиста,
Где бабы прошли —
Там и рожь пуста,
И неужиниста, и неумолотиста!

2. СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ

- 135. С в а д е б н о м у п о е з д у:**
- Не белы наехали —
Чтой черные, как вороны,
Чтой черные, как вороны!
Да неумытые головы,
Неумытые головы,
Да неучесаны бороды,
Неучесаны бороды,
Еще чьи это бояре,
Еще чьи это бояре?
Да чтой бояре Ивановы,
Чтой бояре Ивановы,
Да поезжане Ивановича,
Поезжане Ивановича!
— Да уж вы бояре, бояре,
Уж вы бояре, бояре,
Да вы бояре Ивановы,
Вы бояре Ивановы,
Да поезжане Ивановича,
- Поезжане Ивановича!
Уж вы съездите, бояре,
Уж вы съездите, бояре,
Да вы на Кицкое озеро,
Вы на Кицкое озеро,
Да насеките ольшинничку,
Насеките ольшинничку,
Да вы нажгите-ко пепелу,
Вы нажгите-ко пепелу,
Да наварите-ко щёлоку,
Наварите-ко щёлоку,
Да вы умойте-ко головы,
Вы умойте-ко головы,
Да учешите-ко бороды,
Унешите-ко бороды —
Да вы тогда будете бояре,
Вы тогда будете бояре,
И чтой бояре Олександровы,
Чтой бояре Олександровы,
Да поезжане Ивановича!

- 136. С в а д е б н о м у п о е з д у:**
- У Филиппа поезжанушки все дураки,
Все дураки!
Они полем ехали — куче поклонилися,
Куче поклонилися!
Они думали, гадали — церква стоит,
Церква стонт,
Поглядят, посмотрят — куча стоит,
Куча стоит!
Они в деревию-то въехали — поленице поклонилися,
Поленице поклонилися:
Они думали, гадали — народа толпа,
Народа толпа!
Они в избу входят — коту поклон,
Коту поклон:
Они думали, гадали — поп с крестом,
Поп с крестом!

137. С вадебному поезду:

— Ой, мы приехали
Не двора смотреть,
Ой, мы приехали
Все бояр смотреть!
Ой, нам сказали,
Что бояре баски,
Ой, посмотрели мы —
Что бояре страшны!
Ой, нам сказали:

Сваха под шалью,
Ой, посмотрели мы —
Сваха под рогозой!

138. Н е в е с т е:

— Ты пади, спесивая,
Ты пади, ломливая!
Не мы тебя сватали —
Ты сама набивалася,
В воротах настоялась,
В колечко набрячалася!

139. Ж е н и х у:

— У нашей невесты рубаха бела,
У вашего жениха короста съела!
Наша невеста как сыр с-под масла,
У вас жених как черт с-под прясла!
Наша невеста как лук зеленый,
У вашего жениха весь рот маленький!

140. Ж е н и х у:

— Ох вы князи-бояре,
Да вы бором езжали,
Да вы бором езжали,
Чего хвошу не нарвали,
Чего хвошу не нарвали,
Своего князя не вымыли?
Да как наша княжна
Ростом высока, тонка,
Ростом высока, тонка,
Лицом бела, румяна!
А как ваш-от князь
Да как черная грязь,
Да как черная грязь —
Да как пень смоловой!

По всей Шаговаре!

— Что сказали про жениха,
Что сапоги хороши!
Еще черт, хороши:
Закаблучье одно,
Да и то не свое —
В людях выпрошено,
В ногах выкланено,
Еще хожено, прошено
По всей волости,
По всей Шаговаре!

— Что сказали про жениха,
Что брюки хороши!

Еще черт, хороши:
Да заплатье одно,
Да и то не свое —
В людях выпрошено,

В ногах выкланено,
Еще хожено, прошено
По всей волости,
По всей Шаговаре!

— Что сказали про жениха,
Что пиджак-то хорош!

Еще черт, не хорош:
На четыре полы,
Да бока-то голы,
Да и то не свои —
В людях выпрошено,
В ногах выкланено,
Еще хожено, прошено
По всей волости,
По всей Шаговаре!

141. Ж е н и х у:

— Что сказали про жениха,
Что жених-то хорош!
Еще черт, не хорош:
Он на морозе красен,
А как в избу зайдет,
Так раскис, как рассол!
— Что сказали про жениха,
Что шапка добра!
Еще черт, не добра:
Как воронье гнездо,
Да и то не свое —
В людях выпрошено,
В ногах выкланено,
Еще хожено, прошено
По всей волости,

142. Т ы с я ц к о м у:

— У тебя в огороде не снег ли,
Тысяцкой, не ослеп ли?
— У тебя в огороде не мох ли,

Тысяцкой, не оглох ли?
— У тебя в огороде не сад ли,
Тысяцкой, не озяб ли?
— У тебя в огороде не тын ли,
Тысяцкой, не застыл ли?

143. Д р у ж к а м:
Ели дружки, ели —
Да целого воробья съели!

144. Д р у ж к е:
У приезжего дружки
Косые глазищи!
На порог наступает —
А в печь заглядывает:
«Густа ли капуста,
Да велик ли горшок каши,
Наедятся ли наши?»

145. Д р у ж к е:
— В огороде-то у нас не мак ли,
У нас дружка-то не дурак ли?
— В огороде-то у нас не лук ли,
У нас дружка-то не глух ли?
— В огороде у нас не снег ли,
У нас дружка-то не слеп ли?
— Посадите-ка друженьку повыше —
На три скамеечки дубовы,
Не услышит ли нас друженька поближе,
Не увидит ли нас друженька подале?
Поедет наш друженька жениться
На добром коне — на таракане,
Со вострым копьем — со трепалом,
По чистому полю — подполью,
За пушистыми зверями — за мышами!

146. С в а т а м:
— Дурны сваты, дурны:
Заехали в гумны,
Верево обнимали,
Свинью целовали:
Они думали, что девка,
Ажно свинья белка!

147. С в а т а м:
Сваты наши скупые, да скупые,
У, рано, рано, скупые да скупые!
У них шубы худые, да худые,
У, рано, рано, худые да худые!
Надо латок занять, да занять,
У, рано, рано, занять да занять!
Сватам шубы латати, да латати,
У, рано, рано, латати да латати!
Нас сватушка не угостил, да не угостил,
У, рано, рано, не угостил, да не угостил,
Вином-медом не понял, да не понял,
У рано, рано, не понял да не понял!
Нас детскими¹ не дарил, да не дарил,
У рано, рано, не дарил да не дарил!

¹ зд.: мучное изделие.

148. С в а т у:

— Деверь, деверечек,
Васильев сыночек,
Скажи, скажи, деверь,
Где Васильев терем?
— Его терем знатен:
О девяти окон,
Десятая — маковица!
— Мы свата не знали,
Двора не угадали,

Теперь мы узнали

И двор угадали:
Весь двор под горою,
Зарос лебедою,
Сенцы под горкою —
Заросли лебедкою!

150. С в а т ь е:

— У нашей сваты голова лохмата,
Голова лохмата, хоть печь выметай,
Ноги кривые, хоть жар загребай,
Зубы редки, что у черта в клетке,
А язык в роте, как черт в болоте!

151. С в а х а м:

— Чурахи, свахи-чурахи,
Не мыты ваши рубахи!
Хоть бы по воду сходили,
Свои рубахи помыли!

152. С в а х е:

— Наша то сваха богата,
Богата,
Сватьюшка да дорогая,
Дорогая!
На ней шубочка штофянная,
Штофянная,
По подолу оборка золотая,
Золотая!
— Уж ты, свахонька, преподвинься,
Преподвинься,
Под тобою сундуки дорогие,
Дорогне,
Под тобою ларцы золотые,
Золотые!
— Еще наша-то сваха богата,
Да богата:
Как у нашей-то свахи три рубахи,
Три рубахи —
Еще первая рубаха у нее дубова,
Дубова,
Как вторая-то рубаха смолёна,
Да смолёна,
Еще третья рубаха крапивна,
Да крапивна,
Дубова-то рубаха пяты бьет,
Э, пяты бьет,
А смолёна-то рубаха к телу льнет,
Э, к телу льнет,
А крапивна-то рубаха тело жжет,
Да тело жжет!
Еще сваха на свадьбу спешила,
Спешила,
Она в крынке рубаху мочила,

149. С в а т у:

— А мы у свата были,
На сене сидели,
Кислый горох ели!

Да мочила,
В полотухе рубаху стирала,
Да стирала,
Она в лоханке рубаху полоскала,
Да полоскала,
На мутовке рубаху сушила,
Э, сушила!

153. С в а х е:

— Наша свашка-рохля,
Наша свашка-рохля;
Под печкою сдохла!
Дружко заглядает,
Кочергой выгребает!

То в карманы,
То в запазухи,
То в уличные торбы —
Муж сидит за плечами
С семерыми детьми!

154. П о с т е л ь н и к а м:

Постельнички-плуты:
Растеряли кнуты!
Постельницы пьяны:
Постель растеряли!

156. К а р а в а й н и ц а м:

— Кар [а]вайницы — воры:
Всё тесто покрали,
Всё тесто покрали —
В карманы поклали,
Им на беду пошло:
Все тесто из кармана ушло!

155. К а р а в а й н и ц е:

— Каравайница — псица,
Сидит, как лисица!
Каравайница пьяна —
Всё тесто покрала:

157. П о п у:

— Приехали к попу,
Привезли денег копу,
А поп кажет: «Мало!»
А чтоб его разорвало!

158. Л ю б о м у в з р о с л о м у у ч а с т н и к у
с в а д ь б ы:

— У Варлама в гостях не бывали,
У Варлама в гостях не бывали,
Его меду мы не пивали!
Уж как мед-то его, что водица,
А дары-то его, что тряпица!

ИГРОВЫЕ ПЕСНИ

159. — Уж ты груша, груша зеленая!
Расти, груша, эдака, вот эдака,
Бот какая!

Станемте мы так,
Спросимте про мак:
— Ермак, Ермак,
Поспел ли мак?

— Цветет!
Маки, маки, маковицы,
Золотые головицы!
Станемте мы так,
Спросимте про мак:
— Ермак, Ермак,
Поспел ли мак?

— Зреет!
Маки, маки, маковицы,
Золотые головицы!
Станемте мы так,
Спросимте про мак:

160. Маки, маки, маковицы,
Золотые головицы!
Станемте мы так,
Спросимте про мак:
— Ермак, Ермак,
Поспел ли мак?
— Только посели!
Маки, маки, маковицы,
Золотые головицы!
Станемте мы так,
Спросимте про мак:
Ермак, Ермак,
Поспел ли мак?
— Всходит!
Маки, маки, маковицы,
Золотые головицы!

— Ермак, Ермак,
Поспел ли мак?
— Поспел!

161. — Как-то нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен се [я]ти?

— Нам и так, нам и сяк,
Нам и эдак и вот так!
При долине лен, лен,
При широкой частый!
— Как-то нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен полоти?
— Как-то нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен брати?
— Как-то нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен колотить?
— Как нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен с [т] лать?
— Как нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен сымать?
— Как нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен мять?
— Как нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен сидовать?

162. — Я посею горошку на денежку,
Ай, горох мой, горох молодой, зеленый,
Со гороховиной мой горох!

Неужель мой горох и всходить поспел?
Неужель мой горох и цветти уж стал?
Неужель мой горох и стручиться стал?
Неужель мой горох и снимать поспел?
Неужель мой горох молотить поспел?
Неужель мой горох и варить поспел?
Неужель мой горох пироги пекчи?
Неужель мой пирог и делить поспел?

— Ай, пирог мой, пирог,
Ай, гороховичок-пирожок!
Вот Степану пирог свет с Марьею,
Что Ивановичу со Андревною:
Им пирог, им пирог,
Им гороховичок-пирожок!
А за тем пирожком им поздравствоваться,
Им поздравствоваться, поздравствоваться!
Ай, пирог мой, пирог,
Ай, гороховичок-пирожок!

163. — Как ты, утеня,
Как ты, серая,
По морю плыла?

Белый лен толочь?
— Как нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен трепать?
— Как нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен мыкать?
— Как нам, матушка
Как, государыня,
Белый лен прядь?
— Как нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен мотать?
— Как нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен мыть?
— Как нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен сновать?
— Как нам, матушка,
Как государыня,
Белый лен ткать?
— Как нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен шить?
— Как нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен надевати?
— Как нам, матушка,
Как, государыня,
Белый лен скидовать?

— Вот и эдак и вот эдак
По морю плыла!
— Как ты, утения,
Как ты, серая,
Гнездо завивала?
— Вот и эдак и вот эдак
Гнездо завивала!

[Поющие повертываются кругом]

Как ты, утения,
Как ты, серая,
На гнездо садилась?
— Вот и эдак и вот эдак
На гнездо садилась!

[Все приседают.]

Как ты, утения,
Как ты, серая,
На гнезде сидела?
— Вот и эдак и вот эдак
На гнезде сидела!
— Как ты, утения,
Как ты, серая,
Со гнезда слетала?
— Вот и эдак и вот эдак
Со гнезда слетала!

[Встают и хлопают руками.]

Как ты, утения,
Как ты, серая,
Детей выводила?
— Вот и эдак и вот эдак
Детей выводила!
Как ты, утения,
Как ты, серая,
Детей разводила?
— Вот и эдак и вот эдак
Детей разводила!

[Все расходятся.]

Как ты, утения,
Как ты, серая,
Детей собирала?
— Вот и эдак и вот эдак
Детей собирала!

[Все собираются.]

164. — Селезень, селезень,
Сиз голубчик селезень!
Селезень, догоняй утку,
Молодой, лови утку,
Хохлатый селезень, селезень
Догоняй утку!
— Поди, утушка, домой,
Поди, серенька, домой!
— Селезень, селезень,
Сиз голубчик, селезень!
Где утушка твоя,
Где семеро твоих детей?
Утушка ныряет,
По полям летает:
— Киг, киг — догоняй!

Кры-кра, утшка, домой!
У селезня семеро детей,
А сам осьмой — без ног!

165. — Селезень мой,
Селезень мой,
Селезень мой сиз косистый,
Селезень мой сиз косистый,
Сиз косистый,
Сиз косистый,
Сиз косистый, голосистый,
Сиз косистый, голосистый!
Подъ поплавай,
Подъ поплавай,
Подъ поплавай по Дунаю,
Подъ поплавай по Дунаю!

[В хоровод входит девушка.]

Подплыви ты,
Подплыви ты,
Подплыви ты к винограду,
Подплыви ты к винограду,
Стань под грушу,
Стань под грушу,
Стань под грушу, стань послушай,
Стань под грушу, стань послушай,
Как старушки,
Как старушки,
Как старушки скачут, пляшут,
Как старушки скачут, пляшут?
— Они эдак,
Они эдак,
Они эдак, все вот эдак,
Они эдак, все вот эдак,
Сутулимшись,
Сутулимшись,
Сутулимшись, сугорбимшись,
Сутулимшись, сугорбимшись!

[Девушка представляет пляску старух.]

— Селезень мой,
Селезень мой,
Селезень мой сиз косистый,
Селезень мой сиз косистый,
Сиз косистый,
Сиз косистый,
Сиз косистый, голосистый,
Сиз косистый, голосистый!
Подъ поплавай,
Подъ поплавай,
Подъ поплавай по Дунаю,
Подъ поплавай по Дунаю!
Подплыви ты,
Подплыви ты,
Подплыви ты к винограду,
Подплыви ты к винограду,
Стань под грушу,
Стань под грушу,
Стань под грушу, стань послушай,
Стань под грушу, стань послушай:

Как девицы,
Как девицы,
Как девицы скачут, пляшут?
— Они эдак,
Они эдак,
Они эдак, все вот эдак,
Они эдак, все вот эдак:
Подбодрёмшись,
Подбодрёмшись,
Подбодрёмшись, веселёмшись,
Подбодрёмшись, веселёмшись,
Подбодрёмшись — и в ладоши,
Подбодрёмшись — и в ладоши!
[Девушки в хороводе пляшут.]

166. — Кумушка, ты кума,
Жизнь твоя дорога!
Дома ли твой воробей,
Дома ли твой молодой?
— Дома, дома мой воробей,
Дома, дома мой молодой!
— Чего он судит, рядит?
— Ничего не судит, не рядит —
Во скорби, боли лежит,
Ничего не говорит —
Головушка болит,
Право плечико щемит!
— Ах ты, воробей,
Ах ты, семянничек,
Ах ты, коноплённичек!
Тебе семечка, горошку
Не клевывать,
Тебе красных девиц
Не целовать,
Тебе молодых молодок
Не трясывать!
167. — Дома ль кум воробей?
— Дома!
— Что он делает?
— Болен лежит!
— Что у него болит?
— Плечники!
— Сходи, кума, в огород,
Сорви травы гречки,
Попарь ему плечки!
— Парила, кумушка,
Парила, голубушка:
Его пар не берет,
Только к сердцу придает!
— Дома ль кум воробей?
— Дома!
— Что он делает?
— Болен лежит!
— Что у него болит?
— Животок!
— Сходи, кума, в огород,
Сорви травки репеек,

Попарь ему животок!
— Парила, кумушка,
Парила, голубушка:
Его пар не берет,
Только к сердцу придает!
— Дома ль кум воробей?
— Дома!
— Что он делает?
— Болен лежит!
— Что у него болит?
— Лыточки!
— Сходи, кума, в огород,
Сорви травки сныточки,
Припарь ему лыточки!
— Парила, кумушка,
Парила, голубушка:
Его пар не берет,
Только к сердцу придает!
— Дома ль кум воробей?
— Дома!
— Что он делает?
— Болен лежит!
— Что у него болит?
— Пяточки!
— Сходи, кума, в огород,
Сорви травки мяточки,
Припарь ему пяточки!
— Парила, кумушка,
Парила, голубушка:
Его пар не берет,
Только к сердцу придает!

168. По заулочку воробышек гуляет,
Он летает, он летает, он летает;
У воробушка головушка больна,
Что больна, что больна, что больна,
Что ретиво сердечушко щемило,
Что щемило, что щемило, что щемило;
Еще стал воробеёшко садиться,
Он садиться, он садиться, он садиться,
Еще стал воробеюшко дремати,
Он дремати, он дремати, он дремати,
Еще стал воробей засыпти,
Засыпти, засыпти, засыпти,
Потом стал воробей шевелиться,
Шевелиться, шевелиться, шевелиться,
Еще стал воробеюшко вставати,
Вставати, вставати, вставати,
Да пошел воробей танцевати,
Танцевати, танцевати, танцевати:
Он на правую ножку припадати,
Припадати, припадати, припадати;
Еще ищет себе перемену,
Перемену, перемену, перемену,
Перемену — красную девку,
Красную девку, красную девку, красную девку!

169. Скажи, скажи,
 воробушек,
Как дети ходят?
— Они этак и вот этак:
Туда глядь, сюда глядь —
Где орешки лежат!
— Скажи, скажи,
 воробушек,
Как девицы ходят?
— Они этак и вот этак:
Туда глядь, сюда глядь —
Где молодцы сидят!
— Скажи, скажи,
 воробушек,
Как молодцы ходят?
— Они этак и вот этак:
Туда глядь, сюда глядь —
Где голубушки сидят!
— Скажи, скажи,
 воробушек,
Как старушки ходят?
— Они этак и вот этак:
Туда глядь, сюда глядь —
Где молодые сидят!
— Скажи, скажи,
 воробушек,
Как купцы ходят?
— Они и этак и вот этак:
Туда глядь, сюда глядь —
Где товары лежат!
— Скажи, скажи,
 воробушек,
Как скупые ходят?

— Они этак и вот этак:
Туда глядь, сюда глядь —
Где сундуки стоят!
— Скажи, скажи,
 воробушек,
Как наши вороги ходят?
— Они этак и вот этак:
Туда глядь, сюда глядь —
Как честные говорят!
— Скажи, скажи,
 воробушек,
Как злые люди ходят?
— Они этак и вот этак:
Туда глядь, сюда глядь —
Где добрые сидят!
— Скажи, скажи,
 воробушек,
Как скакет чив, чив воробей?
— Вот этак и вот этак:
Туда глядь, сюда глядь —
И порх через забор!

170. — Заинька, заинька,
Серенький заинька,
Серенький заинька!
Заинька, заинька,
Серенький, попляши,
На лапочки присядь,
Бочком, кружком приляг!
Серенький заинька,
Не скачи, не вертись,
Приляжь, поверились,
Бочком, кружком покатись!

171. — Заинька, походи,
Серенький, походи!
 Вот так, вот так походи!
— Заинька, перевернись,
Серенький, перевернись,
 Вот так, вот так перевернись!
— Заинька, попляши,
Серенький, попляши,
 Вот так, вот так попляши!
— Заинька, топни ножкой,
Серенький, топни ножкой,
 Вот так, вот так топни ножкой!
— Заинька, поклонись,
Серенький, поклонись,
 Вот так, вот так поклонись!
— Заинька, кого любишь,
Серенький, кого любишь,
 Вот так, вот так, кого любишь!
— Заинька, поцелуешь,
Серенький, поцелуешь,
 Вот так, вот так поцелуешь!

172. — Заинька, по сеничкам
 Гуляй, гуляй, гуляй,
 Серенький, по новеньким
 Погуливай, гуляй!
 Некуда заиньке
 Выскочити,
 Некуда серому
 Выпрыгнути:
 Все ворота
 Притворены стоят,
 У всех у ворот
 По три сторожа стоят,
 По три сторожа стоят —
 По три девицы сидят:
 Одна в тафте,
 Другая — в камке,

А третья горюшица —
 Вся в золоте!
 — Не хочу тафты,
 Не хочу камки,
 Хочу ситчику
 Полосатенького,
 Люблю молодца
 Кудреватенького,
 Кудреватенького —
 Неженатенького!
 Для того кудри кудрились,
 Чтобы девицы любили;
 Русы кудри отпали —
 Любить девицы отстали,
 Целоваться не переставали!

173. — Варим мы пиво, зеленое вино,
 Ой дид ладо, ладо, зеленое вино!
 Что-то у нас будет во этом пиве,
 Ой дид ладо, ладо, во этом пиве?
 Пивушка напьемся — все мы зашата [е]мся,
 Ой дид ладо, ладо, все мы зашата [е]мся!
 — Варим мы пиво, ладо, зеленое вино,
 Ой, дид ладо, зеленое вино!
 Что-то у нас будет во этом пиве,
 Ой, дид ладо, ладо, во этом пиве?
 Пивушка напьемся — все мы сядем,
 Ой, дид ладо, ладо, все мы сядем!
 — Варим мы пиво, зеленое вино,
 Ой, дид ладо, ладо, зеленое вино!
 Что-то у нас будет во этом пиве,
 Ой, дид ладо, ладо во этом пиве?
 Пивушка напьемся — все мы разбранимся,
 Ой, дид ладо, ладо, все мы разбранимся!
 — Варим мы пиво, зеленое вино,
 Ой, дид ладо, ладо, зеленое вино!
 Что-то у нас будет во этом пиве,
 Ой, дид ладо, ладо, во этом пиве?
 Пивушка напьемся — все мы помиримся,
 Ой, дид ладо, ладо, все мы помиримся!

174. Сиди, сиди, Ящер,
 В ореховом кусте,
 Грязи, грязи, Ящер,
 Каленые ядра!
 Дам тебе, Ящер,
 Красную девку,
 Алую ленту!
 [спрашивают]:
 — Кто сидит?
 — Ящер.
 — Что грызет?
 — Ядра.
 — Кого хочет?
 — Девку.
 — Которую?

[Ящер называет имя девушки, участвующей в хороводе; вызванная бросает ему платок и садится возле него; так Ящер вызывает к себе всех девушек; затем они снова становятся в хоровод и пляшут]:

— Насиделся, Ящер, Отдай же, Ящер,
 В ореховом кусте, Алую ленту,
 Насмотрелся, Ящер, Алую ленту —
 На красных девок, Девки Надежи!

[Ящер раздает по принадлежности платки, хоровод пляшет и поет, пока он всем не раздаст платки].

175. Сидит Дрема,
 Сидит Дрема,
 Сидит Дрема — сама дремлет,
 Сидит Дрема — сама дремлет.

[В середину хоровода входит парень, садится и дремлет].

— Полно, Дрема,
 Полно, Дрема,
 Полно, Дремушка, дремати,
 Полно, Дремушка, дремати,
 Пора, Дрема
 Пора, Дрема,
 Пора, Дремушка, вставати,
 Пора, Дремушка, вставати!
 [Парень встает]
 — Гляди, Дрема,
 Гляди, Дрема,
 Гляди, Дрема, по девицам!
 Гляди, Дрема, по девицам!
 [Парень обходит девушек].
 — Бери, Дрема,
 Бери, Дрема,
 Бери, Дрема, кого хочешь,
 Бери, Дрема, кого хочешь!

[Парень выбирает девушку, кланяется ей и выводит на середину хоровода].

— Сади, Дрема,
 Сади, Дрема,
 Сади, Дрема, на колени,
 Сади, Дрема, на колени!

[Парень сажает девушку к себе на колени.]

— Трепли, Дрема,
 Трепли, Дрема,
 Трепли, Дрема, по голове,
 Трепли, Дрема, по голове!

[Парень гладит по голове девушку.]

— Целуй, Дрема,
 Целуй, Дрема,
 Целуй, Дрема, по любови,
 Целуй, Дрема, по любови!

[Целуются; хоровод начинает песню снова; роль Дремы исполняет девушка и соответственно изменяются слова песни.]

176. Заскочил козел в огородец,
 В огородец;
 Что кому козла выгоняти,
 Выгоняти?

У нас [имя мужчины] молодец хороший,
 Да хороший,
 Во руках у него есть поленцо,
 Да поленцо;
 Он и бьет козла под коленцы,
 Под коленцы!
 На коленочки козел припадает,
 Припадает,
 Что из садичка вон выбегает,
 Выбегает!
 Выбирает козел красну девку,
 Красну девку,
 А выбравши — сам целует!

177. Как Ефимов сын, Трофим,
 Охоч по лесу гулять,
 Часты пленки становить;
 Не поймал перепелку —
 Поймал сизого лунька,
 Поймал сизенького,
 Сизокрыленького:
 Со руками, со ногами,
 И со буйной головой,
 И со русою косой,
 Со девицей красотой!
 — Уж где же мне лунька
 Посадить будет его?
 Посажу сво[е]го лунька
 В огороде, во саду,
 Во шелковую траву,
 Во холодную воду;
 Окунись, мой лунек,
 Окунись-ка, молодой,
 Ты поглубже, поглубже,
 Еще глубже того!
 Ты присядь-ка, мой лунек,
 Ты присядь-ка, молодой,
 Ты пониже, пониже,

Еще ниже того!
 Обоймемся, мой лунек,
 Обоймемся, молодой,
 Ты покрепше, покрепше,
 Еще крепше того!
 Поцелуйся, мой лунек,
 Поцелуйся, молодой,
 Ты послаше, послаше,
 Еще слаще того!
 Разоймемся, мой лунек,
 Разоймемся, молодой,
 Ты послабже, послабже,
 Еще слабже того!
 Разодвинься, мой лунек,
 Разодвинься, молодой,
 Ты подальше, подальше,
 Еще дальше того!
 Ты привстань-ка, мой лунек,
 Ты привстань-ка, молодой,
 Ты пошибче, пошибче,
 Еще шибче того!
 На нас девушки глядят,
 Все молодушки смотрят,
 Целоваться нам велят!

178. — Был я, мамонька, во иной земле,
 Вот и так, сяк — во иной земле!
 Видел, мамонька, девок хоровод,
 Вот и так, сяк — девок хоровод!
 Одна девушка из них лучше всех,
 Вот и так, сяк — лучше всех!
 Люблю девушку — ступлю на ножку,
 Вот и так, сяк — ступлю на ножку!
 Я возьму ее за праву ручку!
 Вот и так, сяк — за праву ручку!
 Поведу ее вдоль по горнице,
 Вот и так, сяк — вдоль по горнице!
 Поставлю ее среди горницы,
 Вот и так, сяк — среди горницы!
 Заставлю ее скакать и плясать,
 Вот и так, сяк — скакать и плясать!
 Подыму ее повыше себя,
 Вот и так, сяк — повыше себя!

Опушу ее пониже себя,
Вот и так, сяк — пониже себя!
Целовал ее, миловал ее,
Вот и так, сяк — миловал ее!
Вот и так, сяк уговаривал!

- 179 — Ах ты вен лн мой да веночек,
Да веночек,
Мой лазоревый василечек,
Василечек!
На кого тебя, веночек, положити,
Положити?
Положу тебя, веночек, на лебедку,
На лебедку,
Ко душе красной девице на головку,
На головку!
Что кум со кумою покумился,
Покумился,
Середи кружка становился,
Становился,
Он подарочком подарился,
Подарился!
— Еще ты мой кум, еще я твоя кума,
[я твоя кума],
Где мы сойдемся, тут обоймемся,
[тут обоймемся],
Поцелуемся, разойдемся,
Разойдемся!
— Ах ты венчик мой да веночек,
Да веночек,
Мой лазоревый василечек,
Василечек!
На кого тебя, веночек, положити,
Положити?
Положу тебя, веночек, на головку,
На головку,
На удалую молодецку, молодецку,
Молодецку,
Молодецку, княженецку,
Княженецку!
Что кум со кумою покумился,
Покумился,
Середи кружка становился,
Становился,
Он подарочком подарился,
Подарился!
— Еще ты мой кум, еще я твоя кума,
[я твоя кума],
Где мы сойдемся, тут обоймемся,
[тут обоймемся],
Поцелуемся — разойдемся,
Разойдемся!
180. — А мы чашу чистили, чистили,
Ой дид ладу, чистили, чистили!
— А мы пашню пахали, пахали,
Ой дид ладу, пахали, пахали!

- А мы просо сеяли, сеяли,
 Ой дид ладу, сеяли, сеяли!
- А мы просо вытопчем, вытопчем!
 Ой дид ладу, вытопчем, вытопчем!
- А чем же вы вытопчете, вытопчете,
 Ой дид ладу, вытопчете, вытопчете?
- А мы коней выпустим, выпустим,
 Ой дид ладу, выпустим, выпустим!
- А мы коней выловим, выловим,
 Ой дид ладу, выловим, выловим!
- На что же выловите, выловите,
 Ой дид ладу, выловите, выловите?
- На шелковые повода, повода,
 Ой дид ладу, повода, повода!
- А мы коней выпустим, выпустим,
 Ой дид ладу, выпустим, выпустим!
- На что же выпустите, выпустите,
 Ой дид ладу, выпустите, выпустите?
- А мы дадим сто рублей, сто рублей,
 Ой дид ладу, сто рублей, сто рублей!
- А мы дадим тысячу, тысячу.
 Ой дид ладу, тысячу, тысячу!
- Не надо нам тысячу, тысячу,
 Ой дид ладу, тысячу, тысячу!
- А что же вам надобно, надобно,
 Ой дид ладу, надобно, надобно?
- Нам надо девицу, девицу,
 Ой дид ладу, девицу, девицу!
- А мы дадим девицу, девицу,
 Ой дид ладу, девицу, девицу!

181. — Бояре, да вы зачем пришли,
Молодые, вы зачем пришли?
— Бояре, да мы невест смотреть,
Молодые, да мы невест смотреть!
— Бояре, у нас невест-то нет,
Молодые, у нас не выросли!
— Бояре, у вас невесты есть,
Молодые, есть, переросли!
— Бояре, у нас даров-то нет,
Молодые, у нас даров-то нет!
— Бояре, да дары в торгу,
Молодые, дары в торгу!
— Бояре, дары дороги в торгу,
Молодые, дары дороги в торгу!
— Бояре, да есть и дешевые,
Молодые, да есть и дешевые!
— Бояре, да покажите женихов,
Молодые, покажите женихов!
— Бояре, да вот я женишок,
Молодые, такой боссньюкой!
- [Все повертываются кругом себя.]
- Бояре, да покажите сапоги,
Молодые, покажите сапоги!
 - Бояре, да вот мой сапожок.
Молодые, такой боссньюкой!

[Показывают обувь.]

— Бояре, да покажите кафтаны,

Молодые, покажите кафтаны!

— Бояре, да вот и мой кафтан,

Молодые, такой боссинькой!

[Показывают одежду.]

— Бояре, да покажите кушаки,

Молодые, покажите кушаки!

— Бояре, да вот мой кушачок,

Молодые, такой боссинькой!

[Показывают пояса.]

— Бояре, да покажите колпаки,

Молодые, покажите колпаки!

— Бояре, да колпак дома позабыл,

Молодые, на кроваточке лежит!

— Бояре, да вам которая мила,

Молодые, вам которая мила?

— Бояре, да нам Устинья мила,

Молодые, нам свет Ивановна мила!

— Бояре, мы ее не отдадим,

Молодые, мы ее не отдадим!

— Бояре, да мы и силою возьмем,

Молодые, мы и силою возьмем,

[Берут одну девушку из 1-й стороны и поют
обе стороны вместе.]

Еще-таки, сударь, да подале, да подале,

Да еще-таки, сударь, подале да подале!

[Расходятся.]

Еще-таки, сударь, поближе, поближе,

Да еще-таки сударь, поближе, поближе!

[Сходятся близко.]

Поклонимся, сударь, пониже, пониже,

Да поклонимся, сударь, пониже, пониже!

[Кланяются друг другу]

182. Вокруг города, круг Архангельского,

 Остров мой да зелен мой!

Были ворота, трон широкие,

 Остров мой да зелен мой!

Как во первые ворота сундуки провезли,

 Остров мой да зелен мой!

Как во вторые ворота бояре прошли,

 Остров мой да зелен мой!

Как во третьи-то ворота женихи прошли,

 Остров мой да зелен мой!

Женихи прошли и невест провели,

 Остров мой да зелен мой!

Уж как кто-то сына женит,

 [Остров мой да зелен мой!]

У кого-то дочь берет?

 Остров мой да зелен мой!

А [такой-то] сына женит,

 [Остров мой да зелен мой!]

У [такого-то] дочь берет!

 Остров мой да зелен мой!

183. [Во] круг города ходит
Царев сын — королек,
Невест выбирает
Царев сын — королек;
Что за городом царевич,
Что во городе царевна —
Золотым перстнем сияла,
Все царевича прельщала,
Золотым ключом бряцала!
— Разрубай, царевич,
ворота,
Что воротички пошире,
Что еще того — пониже!
Войди, царевич, в город,
Подойди, царевич, поближе,
Что еще того — поближе!
Поклонись, царевич, пониже,
Что еще того — пониже!
Поцелуй ее послаше,
Что еще того — послаше!
Ты возьми ее за ручку,
Поведи ее за город!
— Выбирай себе другую —
Что из тысячи любую!

184. — Откуда, откуда, молодец?
Откуда, отецкий сын?
— Вы, люди добрые,
Я со пути, со города,
Со пути, со дороженьки,
Со дальней сторонушки!
— Покажи-ка, молодец,
Свою шляпу черную!
— Вот вам, люди добрые,
Шляпа черная, шелковая!

— Откуда, откуда, молодец?
Откуда, отецкий сын?
— Вы, люди добрые,
Я со пути, со города,
Со пути, со дороженьки,
Со дальней сторонушки!
— Покажи-ка, молодец,
Свои кудри русые!
— Вот вам, люди добрые,
Мои кудри русые!

— Откуда, откуда, молодец?
Откуда, отецкий сын?
— Вы люди добрые,
Я со пути, со города,
Со пути, со дороженьки,
Со дальней сторонушки!
— Покажи-ка, молодец,
Свои руки белые!

— Вот вам, люди добрые,
Мои руки белые!
— Откуда, откуда, молодец?
Откуда, отецкий сын?
— Вы, люди добрые,
Я со пути, со города,
Со пути, со дороженьки,
Со дальней сторонушки!
— Покажи-ка, молодец,
Свою молоду хозяюшку!
— Нате вам, люди добрые,
Молоду мою жену!
Моя-то жена чернобровая,
Черноглаза, расхороша
душа!

185. — Ай горе, ай горе!
Напасть превеликая,
Печаль неутолимая!
Как же мне, как же мне
За старого замуж идти,
За старого замуж идти?
[Оборачивается спиной.]
— Вот так, вот этак
За старого замуж идти,
За старого замуж идти!
— Ай горе, ай горе!
Напасть превеликая,
Печаль неутолимая!
Как же мне, как же мне
Старому постелью стять,
Старому постелью стять?
[Бросает на пол грязную
тряпку.]
— Вот так, вот эдак
Старому постелью стять,
Старому постелью стять!
— Ай горе, ай горе!
Напасть превеликая,
Печаль неутолимая!
Как же мне, как же мне
Старого на постелью класть,
Старого на постелью класть?
[Толкает старого мужа
на тряпку.]
— Вот так, вот эдак,
Старого на постелью класть,
Старого на постелью класть!
— Ай горе, ай горе!
Напасть превеликая,
Печаль неутолимая!
Как же мне, как же мне
Старого обнимать будет,

Старого обнимать будет?
[Обнимает воздух над
головою старого.]

Вот так, вот этак
Обнимать старого будет,
Обнимать старого будет!
— Ай горе, ай горе!
Напасть превеликая,
Печаль неутолимая!
Как же мне, как же мне
Старого целовать будет,
Старого целовать будет?
[Целует старого и плюет
на землю.]

Вот так, вот этак
Старого целовать будет,
Старого целовать будет!
— Ай горе, ай горе,
Напасть превеликая,
Печаль неутолимая!
Как же мне, как же мне
Старого подымать будет,
Старого подымать будет?
[Поднимает и толкает
старого.]

— Вот так, вот этак
Старого подымать будет,
Старого подымать будет!
[Девушка, которая горевала,
смотрит иначе на молодого
и пляшет от радости:]
— Ай, радость, ай радость!
Веселье великое,
Веселье великое!
Как же мне, как же мне
За молодого замуж идти,
За молодого замуж идти?
[Берет молодого за руку,
ведет за собой и любуется
им.]

— Вот так, вот этак
За молодого замуж идти,
За молодого замуж идти!
— Ай радость, ай радость!
Веселье великое,
Веселье великое!
Как же мне, как же мне
Молодому постелью стлать?
[Стелет пуховую постель и
пуховую подушку.]

Вот так, вот этак
Молодому постелью стлать,
Молодому постелью стлать?
— Ай радость, ай радость!
Веселье великое,
Веселье великое!
Как же мне, как же мне
Молодого на постелью класть,
Молодого на постелью класть?
[Берет молодого за руки и
тихо опускает его на
постель.]

— Вот так, вот этак
Молодого на постелью класть,
Молодого на постелью класть!
— Ай радость, ай радость!
Веселье великое,
Веселье великое!
Как же мне, как же мне
Молодого обнимать будет,
Молодого обнимать будет?
[Принжимает молодого
к груди.]

— Вот так, вот этак
Молодого обнимать будет,
Молодого обнимать будет!
— Ай радость, ай радость!
Веселье великое,
Веселье великое!
Как же мне, как же мне
Молодого целовать будет,
Молодого целовать будет?
[Целует его страстно.]
— Вот так, вот этак
Молодого целовать будет,
Молодого целовать будет!
— Ай радость, ай радость!
Веселье великое,
Веселье великое!
Как же мне, как же мне
Молодого подымать будет,
Молодого подымать будет?
[Берет молодого под руки,
подымает осторожно и
сажает на приготовленное
место.]

— Вот так, вот этак
Молодого подымать будет,
Молодого подымать будет!

186. «... В середину круга становятся две молодушки, из коих одна называется стариком, а другая старухой, причем эта последняя пляшет вместе с другими девками и молодушками, а первая стоит на одном месте. Старуха спрашивает старика: «Старик, пойдешь пахать?» Старик отвечает: «Не хочу». Потом поют все:

— Горе мое да гореванье,
 Тяжелешенько да воздыханье,
 Наперед меня горе уродилось!
 Как у кумушки старик-от ведь неможет,
 И работать его головушка не хочет!

Далее на вопросы старухи: «Старик, пойдем с поля хлеб убить!», «Старик, пойдем овни сушить!», «Старик, пойдем хлеб молотить!» — старик на все отвечает одним: «Не хочу!» и после каждого отказа на вопрос поется «Горе мое да гореванье». После этих вопросов старуха зовет старика на мельницу. Старик отвечает: «Не могу», и опять поют то же. Наконец, старуха предлагает ему последний вопрос: «Старик, пойдем пиво пить?» И старик, ничего не говоря, одевается, обувается и, наконец, говорит: «Пойду, пойду, моя голубушка!» — и идет за старухой, которая подносит ему большой деревянный бокал пива; старик пьет, а прочие поют:

— Радость моя да	Ведь у кумушки старик
радованье,	может,
Веселешенько пированье!	И работать его головушка
Пора нам бросить горе,	хочет!»
Пора нам позабыть слезы:	

187. «Один из играющих избирается игуменом и садится посреди горницы, а остальные, сцепляясь руками, составляют круг, ходят и поют:

— Чернички мои,	Без каналы его!
Сестрички мои!	Уж игумен-то
Попляшемте!	Меня, молоду, стрижет,
Поскачемте!	В черну рясу кладет!
Мы без игумена сво [е] го,	

По окончании этой песни останавливаются и спрашивают у стоящего за столом, или скамейкой, участника игры, изображающего привратника:

— Дома ли отец игумен?
 — Уехал в город (или село) Н!

Круг продолжает вертеться и несколько раз останавливается перед привратником с тем же вопросом, пока тот не ответит:

— Приехал.
 — Что он делает?
 — В баню пошел.

Далее следует ответ:

— Лег отдохать.

Тут играющие поют уже очень тихо и, кончивши песню, опять возобновляют свой вопрос:

— Что делает игумен?
 — Встал и зовет на расправу.

При этом все разбегаются, однако вскоре потом подходят к нему поодиночке. Игумен спрашивает:

— Ну, мать (или сестра), что делала?
 — Молилась, постилась,
 Душой смирилась!
 — А где четки?
 — Ахти, плясала да потеряла!

Игумен до тех пор бьет жгутом играющую, пока она не успеет встать и убежать».

188. — Заплетися, плетень, заплетися!
 Ты завейся, камка дорогая!
 Завернися, труба золотая!
 — Расплетися, плетень, расплетися,
 Ты развейся, камка дорогая,
 Развернися, труба золотая!

189. У батюшки Трифона

Семеро детей,
 Семеро, семеро —
 Семь сыновей!
 Они не пили, не ели,
 Все на Трифона глядели,
 Они делали все так!

[Показывают, как делал Трифон, и опять начинают песню с начала.]

ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

190. Ой, по морю, ой, по морю,
 Ой по морю, морю синему,
 По синему, по синему,
 По синему, по Хвалынскому
 Плывет лебедь, плывет лебедь,
 Плывет лебедь — лебедушка белая;
 Плывет она, плывет она,
 Плывет она — не тряхнется,
 Не тряхнется, не тряхнется,
 Не тряхнется — не ворожнется,
 Под ней вода, под ней вода,
 Под ней вода не колыхнется;
 Где ни взялся, где ни взялся,
 Где ни взялся млад ясен сокол,
 Ушиб-убил, ушиб-убил,
 Ушиб-убил лебедушку белую,
 Расшиб перья, расшиб перья,
 Расшиб перья по чисту полю,
 Он пух пустил, он пух пустил,
 Он пух пустил по поднебесью,
 Он кровь пустил, он кровь пустил,
 Он кровь пустил во сырь землю!
 Брала перья, брала перья,
 Брала перья красна девица душа,
 Себе брала, себе брала,
 Себе брала на подушечку,
 Милу дружку, милу дружку,
 Милу дружку на перинушку!
 Мимо ехал, мимо ехал,
 Мимо ехал добрый молодец:
 — Бог на помочь, бог на помочь,
 Бог на помочь, красна девица душа!
 А она ему, а она ему,
 А она ему ответу не дала,
 Не склонится, не склонится,
 Не склонится, не поклонится;
 Грозил парень, грозил парень,
 Грозил парень красной девице-душе:

— Добро же ты, добро же ты,
 Добро же ты, красна девица душа!
 Авось тебя, авось тебя,
 Авось тебя за себя замуж возьму:
 Будешь стоять, будешь стоять,
 Будешь стоять у кровати моей,
 Будешь знобить, будешь знобить,
 Будешь знобить скоры ноженьки свои,
 Будешь ронять, будешь ронять
 Будешь ронять горючи слезы из глаз!
 Скоро девка, скоро девка,
 Скоро девка догадалася,
 На коленочки, на коленочки,
 На коленочки становилася,
 Низехонько, низехонько,
 Низехонько поклонилася:
 — Прости, мой друг, прости, мой друг,
 Прости, мой друг, виновата пред тобой!
 Я чаяла, я чаяла,
 Я чаяла, что не ты, мой друг, идешь,
 Не ты идешь, не ты кланяешься!

- 191.** — Как за нашим за двором,
 За зеленым садом,
 Росла трава шелкова,
 На травыньке снежина,
 На снежине — тропина;
 По той тропе галка шла,
 За галынькой сокол шел,
 Поймал галку за крыло,
 За то крыло правое,
 За то перо черное;
 А галынька взмолилась.,
 Соколику корилась:
 — Пусти, сокол, погулять,
 По волюшке полетать!
 — Тогда галку выпущу,
 Когда крыло выломлю,
 Все перышки вышиплю!
 — Как за нашим за двором,
 За зеленым садом,
 Росла трава шелкова,
 На травыньке снежина,
 На снежине — тропина;
 По той тропе Анна шла,
 За Анююшой — Ванюша,
 Поймал Анну за руку,
 За ту руку правую,
 За косыньку русую;
 Аниюшенька взмолилась,

Ванюшке корилась:
 — Пусти, Иван, погулять,
 Караводом поиграть!
 — Тогда Анну выпущу,
 Когда руку выломлю,
 Русу косу вышиплю!

- 192.** — У ворот моей матушки
 Вырастала травушка,
 Лели, лели, ёли, ёли!
 Да и кто траву стоптал,
 Да и кто шелковую?
 Приходили сходатан —
 Женишки богатые,
 Сватали Настасьюшку,
 Сватали Ивановну,
 Просили приданого:
 Гусака чубарого,
 Гусака чубарого
 И гусыню серую,
 И гусыню серую,
 И село с деревнею!
 — Нам не жаль приданого:
 Гусака чубарого!
 Ой, нам жаль Настасьюшку,
 Ой, нам жаль Ивановну:
 Молода Настасьюшка,
 Молода Ивановна!

- 193.** — Цвела, цвела липушка алыми цветами,
 Опадала липушка тихими зарями
 На свою, Маринушка, да на русую косу,
 Да на русую косу — на белое лицо!
 Жить было у батюшки да потише ходити,
 Буйную головку да пониже носити,

Родимого батюшку было не гневити!

— Сестрицы-подруженьки, я тихо ходила,
Золотыми ключами я не звонила,
Родимого батюшку я не гневила,
Родимую матушку я не слезила,
Молодого Иванушку я в гости не звала,
Он сам ко мне ходит и гостинчикиносит!

194. — Как у нашего соседа

Проявилася беседа —
Все Манечкино веселье;
Манечка по сеням ходила,
Дробные слезаньки ронила,
Девок-подружек просила:
— Девочки мои, подружки,
Прибудьте ко мне в вечерок,
Не киньте меня при горе,
При этой при худой године!
Посадите меня на дежу,
Расплетите мне косоньку,
Расчешите мне голову;
Тихонько, девочки, чешите,
Из косы волосы не рвите:
А мой же волос мне болен,
Моему батюшке он дорог,
Моей матушке он жалок;
Моя матушка печальна:
По двору ходит — печалит,
В хату войдет — заплачет:
«Дочушка моя Манечка!
Кого мне рано будить,
На работушку проводить?»

195. На дворе, дворе вечерается,

Да красно солнышко закатается,
Да добрые молодцы коней поят,
Да красные девицы воду носят,
Да воду носят не для батюшки,
Да не для батюшки, не для матушки —
Да для души для красной девицы,
Да свет для Настасьи-то Васильевны,
Да для ее же горя горького!
Да посадили ее, горькую,
Да ее в кут, горе, за занавесу;
Да у нее в куте за занавесой
Да нет-то ни грязи, нет ни черные,
Да ни воды, воды болотные,
Да ни осочинки резучие,
Да ии крапивушки жалючие:
Да не ужалит у родного батюшки,
Да ретивое сердце каменно —
Да вот скобами оно зажимано,
Да вот булатом сердце сковано!

196. У высокого терема

Золотые были выходы,
Переходы серебряные;
Тут ходила-погуливала

Душа красная девица;

Она не знала, не ведала,
Когда сваха приехала,
Гордая и спесивая,

Молодая, ломливая;
 Ступить она не ступила,
 Только слово промолвила:
 — Собирайся ты, умная,
 Собирайся ты, разумная,
 На чужу-дальну сторону:
 Чужая сторонушка —
 Она сахаром усеяна,
 Сытою поливана,
 Виноградом огорожена!
 — Ох ты прочь, прочь,
 разлучинца!
 Поди прочь, подговорщица!
 Я сама знаю-ведаю

Чужу дальнюю сторону!
 Чужая сторонушка —
 Она горем усеяна,
 Слезами поливана,
 Печалью огорожена!
197. Плавала утница по воде,
 Плакала Манечка по косе:
 — Косонька моя русая!
 Не день я тебя чесала,
 Не неделушку заплетала —
 В один вечерок проиграла,
 За одну рюмочку пропила:
 И пить не пила — пропнила,
 Денег не брала — продала!

198. Что не сизая павушка по сеням ходит,
 Она белые перышки ронит,
 К бережку-положку припадает;
 Свет Настасья по горенке ходит,
 Горючими слезами уливает,
 Родного батюшку пробужает:
 — Ох ты встань-пробудись, родный батюшко,
 Ты уйми, ты уйми горючи слезы,
 Укрепи, укрепи ретиво сердце:
 Мне не век же у вас вековать —
 Одну ноченьку ночевати —
 Еще завтра пожить до обеду;
 А с обеду наедут бояре
 Все со крашеными со санями,
 Все со вороными со конями.
 Все со писанными со дугами:
 Увезут, увезут красиу девку
 Еще за три моря, моря сини,
 Еще за три реки, реки быстры,
 Еще за три болота топучи,
 Еще за три деревни большне!

199. — Как у нашего князя
 Невеселые кони стоят:
 Они чуют путь-дороженьку
 По невесту ехати!
 — Ах вы девушки-подруженьки!
 Уливайте гору крутую,
 Чтобы моему разлучнику
 Не взойти бы, не взъехати!
 — Не грози, княгиня-душа!
 На крутую гору пеш взойду,
 Добра коня в поводу сведу!
 — Ах вы девушки-подруженьки!
 Запирайте вы воротечки
 Что тремя замками немецкими!
 — Не печалься, княгиня-душа!
 Приведу я с собою слесаря:
 Отопрет замки немецкие!
 — Ах вы девушки-подруженьки!
 Заплетайте косу русую,
 Чтобы моему разлучнику

Не расплеть, не расчесать ее!
— Не печалься, княгиня-душа!
Привезу с собою свахынку:
Расплетет она косу русую,
Увезем тебя с собой, душеньку!

200. — Матушка моя, да что в поле пыльно,
Сударыня моя, да что в поле запылило?
— Дитятко мое, кони разыгрались,
Свет милая ты моя, вороные разыгрались!
— Матушка моя, да чьи же эти кони,
Сударыня ты моя, да чьи вороные?
— Дитятко мое, Ивановы кони,
Свет милая ты моя, Ивановича вороные!
— Матушка моя, по улице едут,
Сударыня ты моя, по широкой едут!
— Дитятко мое, авось ты не пугайся,
Свет милая ты моя, не отда� во чужи люди!
— Матушка моя, к дому подъезжают,
Сударыня ты моя, к дому подъезжают!
— Дитятко мое, авось ты не пугайся,
Свет милая ты моя, не отдаам во чужи люди!
— Матушка моя, во горенку всходят,
Сударыня ты моя, во новую всходят!
— Дитятко мое, авось ты не пугайся,
Свет милая ты моя, не отдаам во чужи люди!
— Матушка моя, за столы садятся,
Свет милая ты моя, за столы садятся!
— Дитятко ты мое, авось ты не пугайся,
Свет милая ты моя, не отдаам в чужи люди!
— Матушка моя, за рученьку взяли,
Свет милая ты моя, за правую взяли!
— Дитятко мое, ступай, бог с тобой,
Свет милая ты моя, ступай, бог с тобой!
201. — Елушка да сосенушка,
Все ли у тебя сучки-веточки?
— С корня до макушечки,
Только нет одной верхушечки!
— Мария да Ивановна,
Все ли у тебя гости собраны,
Все ли у тебя гости посожены?
— Все у меня гости собраны,
Все у меня гости посожены,
Только нет одного гостя,
Только нет гостя милого —
Батюшки да родимого!
Ты большой брат Николаюшка!
Ты поди ко святой церкви,
Ты ударь во большой колокол;
Расступись, мать сыра земля,
Расколись, гробова доска,
Подымись, родимый батюшка:
Меня, сироту, благословить некому!
202. Разлилася, разлелеялась
По всем лугам вода вольная —
По ракитовым по кустикам,
По лазоревым по цветикам!

Отошла дочь, отъехала —
Любимая дочь от батюшки,
От сударыни от матушки;
Ворочал ее батюшка:
— Воротися, мое дитятко,
Позабыла золоты ключи,
Что на шелковом на поясце!
— Не сподмаивай, сударь-батюшка!
Неключи я у тебя забыла:
Позабыла волю девичью,
Волю девичью — иегу матушкину!

203. Из-за лесу, лесу темного,
Да из-за темного, дремучего,
Да там летит стадо серых гусей,
Да там летит стадо серых гусей,
Да друго стадо белых лебедей,
Да что друго-то — белых лебедей!
Да отставала лебедушка,
Да отставала лебедушка
Да все от стада лебединого,
Да все от стада лебединого,
Да приставала лебедушка,
Да приставала лебедь белая
Да чой ко стаду — ко серым гусям,
Да чой ко стаду — ко серым гусям!
Да стали гуси ее щипати,
Да стали гуси ее щипати,
Да бела лебедь стала кикати,
Да лебединым тонким голосом:
— Да не щипите, гуси серые,
Да не щипите, гуси серые!
Да не сама я к вам залётала,
Не сама я к вам залётала,
Да не своею охотою,
Не своею охотою:
Да занесло меня погодою,
Да занесло меня погодою,
Да злой великою невзгодою,
Да злой великою невзгодою!
Да что по полю, полю чистому,
Да по раздолью широкому,
Да едет рота добрых молодцев,
Да всё друга-то — красных девушек!
Да отставала Овдотьушка,
Да отставала тут Павловна
Да от подруг своих любимых,
Да от соседок порядовных,
Да приставала Овдотьушка,
Да приставала тут Павловна
Да ко дородну добру молодцу —
Да к Николаю Владимировичу!
Да не успела на двор въехати,
Да на головушке управити —
Да стали люди смеятыся —
Да стали люди смеятыся,
Да свекор-батюшка журить-бранить,

Да свекровь-матушка начál вести¹!
 Да воспроговорит Овдотьюшка,
 Да воспроговорит Овдотьюшка:
 — Да не жури ты, свекор-батюшка,
 Да не жури ты, свекор-батюшка,
 Да не начálуй, свекровь-матушка,
 Да не начálуй, свекровь-матушка!
 Да не сама я к вам заехала,
 Да не своею охотою:
 Да завезли меня добры кони,
 Да завезли меня добры кони —
 Да добры кони Николаевы,
 Николая Владимира

204. Как пришел Иван поздно вечером домой,
 Ой да какой, кой, кой, поздно вечером домой!
 Разломался над женой, все над Марьушкой-душой,
 Ой да какой, кой, кой, все над Марьушкой-душой!
 — А ты, Марьушка, разуй, свет Ивановна, разуй,
 Ой да какой, кой, кой, свет Ивановна, разуй!
 — А я бы рада разула, да не знаю, как зовут,
 Ой да какой, кой, кой, да не знаю, как зовут!
 — Ты сходи-ка на улицу, ты спроси-ка у людей,
 Ой да какой, кой, кой, ты спроси-ка у людей!
 — А вот люди говорят: «Все Иваном зовут,
 Ой да какой, кой, кой, все Иваном зовут!
 А по батюшке зовут все Васильевичем,
 Ой какой, кой, кой, все Васильевичем!»
 Я одну ногу разула — я Иваном назвала,
 Ой какой, кой, кой, я Иваном назвала!
 Я другую разула, я — Васильевичем,
 Ой да какой, кой, кой, я — Васильевичем!

205. А на горке дубок,
 А на нем голубок,
 Да погуркивает,
 Пошугуркивает;
 Марина батюшке
 Поговаривает:
 — Батюшка мой родимый,
 Возьми ты меня
 Опять и к себе:
 Я у тебя была —
 Как роза цвела,
 А нынче стала —
 Как снег бела! —
 Вчера молода,
 Что роза цвела,
 Нынче молода,
 Как снег бела!

206. На горушке вербинушка стояла,
 Стояла, стояла!
 Под вербинушкой дороженька лежала,
 Лежала, лежала!
 По дороженьке свет Валюшка бежала,
 Бежала, бежала!

¹ т. е. приказывать.

Сорвала она вербовую веточку,
 Веточку, веточку!
 Да бросила ее в быструю речушку,
 Речушку, речушку!
 — Да не тонет ли моя ветка на воде,
 На воде, на воде!
 Да не тужит ли мой батюшка обо мне,
 Обо мне, обо мне?
 Да не дали мне русу косу дорастить,
 Дорастить, дорастить!
 Да не дали мне ленту алую доносить,
 Доносить, доносить!
 — Не горюй, Валюшка, у тебя сестра есть,
 Сестра есть, сестра есть!
 Она твою русу косу дорастит,
 Дорастит, дорастит!
 Она твою ленту алую доносит,
 Доносит, доносит!

207. На лен роса пала,
 На лен студеная,
 Раным-рано!
 Кому роса теплая,
 А мне — холоднеенькая,
 Раным-рано!
 На чужой сторонке,
 У чужого батьки,
 Раным-рано!
 У чужого батьки
 Поздно спать ложатся,
 Раным-рано!
 Поздно спать ложатся,
 Рано побужают,
 Раным-рано!
- Рано побужают,
 К делу принуждают,
 Раным-рано!
 К делу принуждают —
 Ко тяжкой работе,
 Раным-рано!
 Ко тяжкой работе —
 Ко белому камню,
 Раным-рано!
 Ко белому камню,
 Ко сырой пшенице,
 Раным-рано!
 Ко сырой пшенице,
 К болотной водице,
 Раным-рано!

208. — Не пойду домой,
 Я тут заночую —
 Горя не почую,
 Не пойду домой!
 У меня дома
 Не родная мамка,
 Не родненький татка,
 У меня дома!
 Не пытают,
 Что я заморилась,
 Что притомилась,
 Не пытают!
 А пытают,
 А много ли я сжала,
 Много ли нажала,
 А пытают!
 Я жала,
 Жала — не гуляла,
 Снопы не считала,
 Я жала!
 Я нажала
 Девять копён жнта,

Десятую — пшёнку,
Я иажала!

Наварила
Девять бочек пива,
Десятую — вина,
Наварила!

209. — Взойди-ка, взойди, солнышко, ие низко — высоко,
Ой, люшеньки-люли, не низко — высоко!
Приди, приди, братец, ко родимой сестре в гости,
Ой, люшеньки-люли, ко родимой сестре в гости!
Спроси, спроси, братец, про мое здоровье,
Ой, люшеньки-люли, про мое здоровье!
Про мое здоровье, про четыре спроси горя,
Ой, люшеньки-люли, про четыре спроси горя:
А первое мое горе — свекор-т[о] журливый,
Ой, люшеньки-люли, свекор-т[о] журливый!
Другое-то мое горе — свекровь хлопотница,
Ой, люшеньки-люли, свекровь хлопотница!
А третье горе — золовка смутьянка,
Ой, люшеньки-люли, золовка смутьянка!
А четвертое мое горе — деверь-т[о] насмешник,
Ой, люшеньки-люли, деверь-т[о] насмешник!
А пятое мое горе — муж жену не любит,
Ой, люшеньки-люли, муж жену не любит!
— Потерпи, моя сестрица, потерпи, моя родима,
Ой, люшеньки-люли, потерпи, моя родима!
Свекор-т[о] журливый скоро в землю пойдет,
Ой, люшеньки-люли, скоро в землю пойдет,
Свекровь хлопотница того не минует,
Ой, люшеньки-люли, того не минует,
Золовка смутьянка сама в люди выйдет,
Ой, люшеньки-люли, сама в люди выйдет,
Сама в люди выйдет, много горя примет,
Ой, люшеньки-люли, много горя примет,
Деверь-т[о] насмешник сам в людях возьмет,
Ой, люшеньки-люли, сам в людях возьмет;
Муж жену не любит — другую не возьмет,
Ой, люшеньки-люли, другую не возьмет!

210. Дубровушка лугу позавидовала,
Маю, маю, маю зелено!
«Добро вам, лужочки, добро зеленым,
Маю, маю, маю зелено!
А что день вы в покосе, неделю — в погребе¹,
Маю, маю, маю зелено!
А меня, дубраву, всё секут да рубят,
Маю, маю, маю зелено!
Всё секут да рубят, да на огонь бросают!»
Маю, маю, маю зелено!
Молодухи девкам позавидовали,
Маю, маю, маю зелено!
«Добро вам, девочки, добро вам, сестрицы,
Маю, маю, маю зелено!
Зимою — святочки, весною — веночки,

¹ т. е. неделю сено гребут.

Маю, маю, маю зелено!
А у меня, молодки, четыре заботки,
 Маю, маю, маю зелено!
Первая заботка — свекор да свекровка,
 Маю, маю, маю зелено!
Вторая заботка — деверь да золовка,
 Маю, маю, маю зелено!
Третья заботка — висят колыбели,
 Маю, маю, маю зелено!
Четвертая заботка лежит на кровати,
 Маю, маю, маю зелено!
Свекор да свекровка велят уважати,
 Маю, маю, маю зелено!
Деверь да золовка велят работати,
 Маю, маю, маю зелено!
Висят колыбели — велят колыхати,
 Маю, маю, маю зелено!
Лежит на кровати — велят целовати!»
 Маю, маю, маю зелено!

- 211.** — Подойду, подойду, ко Царь-город [у] подойду,
Вышибу, вышибу, чоботом стеиу вышибу,
Выкачу, выкачу, с казиой бочку выкачу.
Подарю, подарю родимого батюшку,
Раздразню, раздразню лихого я свекора!
— Подойду, подойду, ко Царь-город [у] подойду,
Вышибу, вышибу, чоботом стеиу вышибу,
Вынесу, вынесу, сундук с добром вынесу,
Подарю, подарю родимую матушку,
Раздразню, раздразню лихую свекровушку!
— Подойду, подойду, ко Царь-город [у] подойду,
Вышибу, вышибу, чоботом стеиу вышибу,
Выведу, выведу, коня в седле выведу,
Подарю, подарю родимого братца,
Раздразню, раздразню лихого я деверя!
— Подойду, подойду, ко Царь-город [у] подойду,
Вышибу, вышибу, чоботом стеиу вышибу,
Вынесу, вынесу, лисью шубу вынесу,
Подарю, подарю сестрицу родимую,
Раздразню, раздразню лихую золовушку!

- 212.** Вот не с гор на гору снеги сыплют,
Снеги сыплют, люли, снеги сыплют!
На меня, младу, свекор смотрит,
 Свекор смотрит, люли, свекор смотрит!
«Плоха была в девицах,
 В девицах, люли, в девицах!
Теперь хуже того — в молодицах,
 В молодицах, люли, в молодицах!»
Вот не с гор на гору снеги сыплют,
Снеги сыплют, люли, снеги сыплют!
На меня, младу, свекровь смотрит,
 Свекровь смотрит, люли, свекровь смотрит!
«Плоха была в девицах,
 В девицах, люли, в девицах,
Хуже того — в молодицах,
 В молодицах, люли, в молодицах!»
Вот не с гор на гору снеги сыплют,

- Снеги сыплют, люли, снеги сыплют!
На меня, младу, мужик смотрит,
Мужик смотрит, люли, мужик смотрит!
«Хороша была в девицах,
В девицах, люли, в девицах,
Лучше того — в молодицах,
В молодицах, люли, в молодицах!»
213. Как на горушке, на горе,
На высокой, на крутой,
На высокой, на крутой —
На раздольице широком,
На раздольице широком
Жаркó дубъё горело,
Жарко дубъё горело,
А в том жару свекор мой,
А в том жару свекор мой —
Пойти дубъё тушити,
Пойти дубъё тушити —
Решетом воду носити,
Решетом воду носити —
Своего свекра решати!
214. — Ой святкý мои, святкý, святые вечера,
Ой ди, ой лады моя!
Ой все девки на улицу ушли,
Ой ди, ой лады моя!
А меня-ти, молоду, свекор не пустил,
Ой ди, ой лады моя!
Заставляет [молоду] свое дело делати,
Ой ди, ой лады моя!
Свое дело делати — овин молотить,
Ой ди, ой лады моя!
Овин молотить — другой посадить,
Ой ди, ой лады моя!
Я овин [с] молочу и другой посажу,
Ой ди, ой лады моя!
Другой посажу — цепы в печь помечу,
Ой ди, ой лады моя!
Цепы в печь помечу — сама на улицу пойду,
Ой ди, ой лады моя!
215. — Лучина, лучина березовая,
Что же ты, лучина, не ясно гориши?
Не ясно гориши, не светло светиши?
Будто ты, лучина, в печке не была,
В печке не была, жару не дала?
— Зла, лиха свекровушка щами залила,
Щами залила, пеплом загребла!
— Сын ли мой сыночек, сын любезный мой,
Что жену не учишь, людям не велишь? —
Взял со спицы плеть, повел жену в клеть,
Стегал по стене, сказал: по спине,
Стегал по пазам, сказал: по глазам,
Стегал по полену, сказал: по колену,
Стегал по перине, сказал: по Орине!
Сын мать утешил, жену не гневил,
Жена его плачет, губы надувает,
Губы надувает, всю семью ругает:

- Будь ты проклятая, большая семья,
Большая семья — несогласная!
216. Под елию лен, лен,
Под зеленою дубравой!
— Что же ты, молодка,
Что ты, молодая,
Не весело ходишь,
Не смело ступаешь?
Аль тебя, молодку,
Аль тебя, молодую,
Свекор худо любит?
— Добрые люди
Чего не затеют:
У меня свекор —
Да что батюшка родныый!
Под елию лен, лен,
Под зеленою дубравой!
— Что же ты, молодка,
Что ты, молодая,
Не весело ходишь,
Не смело ступаешь?
Аль тебя, молодку,
Аль тебя, молодую,
Свекровь худо любит?
— Добрые люди
Чего не затеют!
У меня свекровь —
Да что матушка родима!
Под елию лен, лен,
Под зеленою дубравой!
— Что же ты, молодка,
Не весело ходишь,
Не смело ступаешь?
Аль тебя, молодку,
Аль тебя, молодую,
Ладо худо любит?
— Добрые люди
Сами догадались!
У меня ладо
Что змея-скоропея:
Шипит — не|кусит,
На улицу не пустит;
Хоть он и пустит —
Кожу долой спустит!
Кожа сволочится,
А мне, молодой,
Гулять хочется!
217. — Старичок, мой старичок,
Касатик старичок,
Пусти же меня, старичок,
На улицу погулять:
Уж я с улицы приду —
Много песен принесу!
— Мие не надо твоих песен,
Не пущу младу гулять!
— Старичок, мой старичок,

Касатик старишок,
Пусти же меня, старишок,
Во зеленый сад гулять:
Уж я из саду приду —
Много яблок принесу!
— Мне не надо твоих яблок,
Не пущу младу гулять!
— Старишок, мой старишок,
Касатик старишок,
Пусти же меня, старишок,
Во зелены луга гулять:
Из лугов, млада, приду,
Много ягод принесу!
— Мне не надо твоих ягод,
Не пущу младу гулять!
— Старишок, мой старишок,
Касатик старишок,
Пусти же меня, старишок,
На Дунай реку гулять:
С реки, млада, приду,
Много рыбы принесу!
— Мне не надо твоей рыбы,
Не пущу младу гулять!
— Спасибо тебе, старишок! —
Много воли не давал:
На улицу просыпалася —
Я хотела убежать!
В зелен сад просыпалася —
Удавиться хотела!
На Дунай реку просыпалася —
Утопиться хотела!
Старишок, мой старишок,
Касатик мой, старишок,
Спасибо — воли не давал!

218. — Я малешенек у матушки родился,
Я глупешенек у батюшки женился,
Привез себе жену молодую,
Словно грушу зеленую,
Словно яблочко налитое!
А жена-то молодчика не возлюбила,
Негодяя молодчика называла;
Как пошла молодая жена,
Как сама гуляла без меня,
Ровно девять денечков
Ко мне, мужу, не бывала,
На десятой денечик
Ко мне, мужу, жена приходила,
Не дошедши остановилась,
Мне, негодяю, поклонилась:
— Ах ты муж негодный,
Будешь ли кормить хлебом?
— Сударыня жена,
Буду кормить калачами!
— Будешь ли, негодный,
Меня поить квасом?
— Буду я поить сытой,

Сытою медовою!

— Будешь ли, негодный,

Пускать меня в гости?

— Сударыня жена,

Ступай вовсё!

219. — Пойду, вы [й]ду я на речку, на речку,

Стану я, стану на крутом берегу,

Кину я, кину веночек на воду;

Стал мой веночек поплывать, поплывать,

Стал меня милый позабывать;

Знать, он получше нашел,

Знать, что поближе живет;

Все венки поверх воды,

А мой потонул,

Уж у всех дружки из Москвы пришли,

А мой не пришел!

220. Вдоль было по травоньке, вдоль по муравке,

Лели, лели, леляшки, вдоль по муравке,

Тут ходит, гуляет удалой молодчик,

Лели, лели, леляшки, удалой молодчик;

Кличет, выкликает красную девицу,

Лели, лели, леляшки, красную девицу:

— Поди, поди, девушка, за вороты,

Лели, лели, леляшки, за вороты,

Со мной, со мной, с молодцом, постояти,

Лели, лели, леляшки, постояти,

Со, со, со удаленьким речь говорити,

Лели, лели, леляшки, речь говорити! —

Что девица к молодцу выходила,

Лели, лели, леляшки, выходила,

Что девица с молодцем речь говорила,

Лели, лели, леляшки, речь говорила:

— Я тя, я тя, молодец, обесчещу,

Лели, лели, леляшки, обесчещу,

При всем, при всем мире, при всем при народе,

Лели, лели, леляшки, при народе! —

Что девица молодца поборола,

Лели, лели, леляшки, поборола,

Пуховую шляпоньку с кудрей сбила,

Лели, лели, леляшки, с кудрей сбила,

Русые кудерочки растрепала,

Лели, лели, леляшки, растрепала,

Она, она синь кафтан изорвала,

Лели, лели, леляшки, изорвала,

Золотые пуговки расстегала,

Лели, лели, леляшки, расстегала,

Козловы сапоженьки затоптала,

Лели, лели, леляшки, затоптала!

Пошел, пошел молодец, сам заплакал,

Лели, лели, леляшки, сам заплакал:

— Пойду, пойду матушке попеняю,

Лели, лели, леляшки, попеяю:

«На что, на что, матушка, спородила,

Лели, лели, леляшки, спородила,

Несчастливой долюшкой наделила,

Лели, лели, леляшки, наделила!

Мея, меня девушка поборола,
 Лели, лели, лелюшки, поборола!»
 Вдоль было по травоньке, вдоль по муравке,
 Лели, лели, лелюшки, вдоль по муравке,
 Тут ходит, гуляет удалой молодчик,
 Лели, лели, лелюшки, удалой молодчик,
 Кличет, выкликает красную девицу,
 Лели, лелю, лелюшки, красную девицу:
 — Выйди, выйди, девушка, за вороты,
 Лели, лели, лелюшки, за вороты,
 Со мной, со мной, с молодцом, постояти,
 Лели, лели, лелюшки, постояти,
 Со, со, со удаленьким речь говорить,
 Лели, лели, лелюшки, речь говорит! —
 Что девица к молодцу выходила,
 Лели, лели, лелюшки, выходила
 И девица с молодцем помирилась,
 Лели, лели, лелюшки, помирилась,
 Русые кудеречки расчесала,
 Лели, лели, лелюшки, расчесала,
 Пуховую шляпоньку надевала,
 Лели, лели, лелюшки, надевала,
 Золотые пуговки застегала,
 Лели, лели, лелюшки, застегала,
 Она, она синь кафтан зашивала,
 Лели, лели, лелюшки, зашивала,
 Козловы сапоженьки вытирала,
 Лели, лели, лелюшки, вытирала;
 Пошел, пошел молодец, взвеселился,
 Лели, лели, лелюшки, взвеселился!

- 221.** Как пошел же Дунай — он на игрище гулять,
 Он на игрище гулять — на святые вечера;
 Как садился Дунай — он на лавочке,
 Он на лавочке — на примосточке,
 Уронил шапку чернобархатную,
 Чернобархатную — черноплисовую!
 Перед ним ходит девка красная,
 Девка красная — слуга верная:
 — Уж ты девушка-душа, черноброва, хороша!
 Черноброва, хороша — ты послушай-ка меня,
 Ты послушай-ка меня: ты подай шапку мою!
 — Не слуга, сударь, твоя, я не слушаю тебя,
 Я не слушаю тебя — не подам шапки тебе! —
 Как пошел же Дунай нерадостен, невесел,
 Нерадостей, невесел — сударушки не нашел!

- 222.** — Мил мой каравод,
 Стой, не расходись!
 В этом караводе
 Танец водили —
 Венок сронили;
 Некого послать
 Венок поискать!
 Взойду я в терем,
 Ударю челом:
 «Батюшка, поди,
- Родимый, поди,
 Веиок принеси!»
 Батюшка нейдет,
 Венок не несет!
- Мил мой каравод,
 Стой, не расходись!
 В этом караводе
 Танец водили —
 Венок сронили;

Некого послать
Венок поискать!
Взойду я в терем,
Ударю челом:
«Матушка, поди,
Родима, поди,
Венок принеси!»
Матушка нейдет,
Венок не несет!

— Мил мой каравод,
Стой, не расходись!
В этом караводе
Танец водили —
Венок сронили;
Некого послать
Венок поискать!
Взойду я в терем,
Ударю челом:
«Миленький, поди,
Венок принеси!»
Миленький идет,
Веночек несет!

223. На лугу было, лужочек,
На прекрасном бережочке:
Молодцы в гусли играли,
Красных девок забавляли;
Я доселева, младенька,
Я охоча была слушать
Молодецкие забавы;

Не за то ли послушание
Меня тятенька бил, бил? —
Что не легким, не тяжелым:
Он из веничка лозою,
Он лозою зеленою!
Я со этих со побоев
Три неделяшки лежала,
Не пила, млада, не ела,
На тятеньку не глядела,
На родимого сердилася!
[Повторяют сначала до:
«Не за то ли послушание».]
Меня мамонька-то била —
Что не легким, не тяжелым:
Гранатуровым платочком!
Я со этих со побоев
Три неделяшки лежала,
Не пила, млада, не ела,
На мамоньку не глядела,
На родимую сердилася!
[Затем опять поют сначала
до:
«Не за то ли послушание».]
Меня миленький-то бил, бил,
Что не легким, не тяжелым —
Он осиновым поленом!
Я со этих со побоев
Я пила, млада, и ела,
На миленька все глядела,
Со милым гуляла!

224. Что и в лузе — да на перевозе,
Там Левонька да траву косит,
 Там Левонька да траву косит.
Да на берег выносит,
Да на берег выносит,
Вороного да коня просит,
 Вороного да коня просит:
«Ешь, коник, да траву зеленую,
Ешь, коник, да траву зеленую —
Привези мне да жену молодую:
 Белую да румянную,
 Да девочку разудалую!»

225. Под окном девка сидела,
Под окном, окном косящетым,
Русу косу плела,
К себе дружка ждала:
— Погляжу я в окошечко:
Не идет ли милый мой?
Ах, милый идет,
Ясным соколом летит,
Белыми рученьками помахивает,
Светлыми кудрями потряхивает!
Я встретила середь широка двора,
С радостью милого за руки взяла,
Повела милого во свой терем,

Посадила милого под своим окном:
— Дивись, мой милый, русой косе!
— Ах, косинька-коса, девичья краса!
Уж ты иссушила меня, молодца,
Вынула румянец из белого лица,
Из белого лица удалого молодца!
— Не крупись, мой мил сердечный:
Русая коса на утеху рождена,
На утеху рождена — тебе обречена!
— Русая коса, коса-косинька,
Расплетайся скорей!
Красна девица,
Вынь за меня замуж скорей!

- 226.** — Родимая матушка,
Неженат хожу,
Неженат хожу,
Холост гуляю!
— Поди, поди, молодец,
В короводе к девкам,
Бери, бери молодец,
Сам себе лучшую,
Сам себе лучшую —
- Дочь дворянскую!
— Дочь дворянская
Низко кланялась,
Низко кланялась —
Мне не нравилась:
«Я тебе, молодец,
В поле не работница,
Твоим ручушкам
Я не заменушка!»

Песню опять запевают сначала, и на этот раз предлагается дочь купечская, которая тоже отвергается; наконец, в третий раз парень выбирает дочь крестьянскую, которая и говорит:

«Я тебе, молодец,
В поле работница,
Твоим ручушкам
Я заменушка!»

- 227.** У ворот, ворот,
Ворот батюшкиных,
Разыгралися ребята,
Распотешинися!
Еще мне ли, молодцу,
Плохо можется,
Не здоровится —
Гулять хочется!
Я украдуся —
Нагуляюся:
Я сапожки на ножки,
Смур кафтанчик на плечах,
Черна шляпа на кудрях,
Перчаточки на руках
И гудочек под полой —
Под правою стороной,
Под правою стороной —
Со серебряной струной!
Вдоль по улице прошел,
В каравод к девкам зашел,
В каравод к девкам зашел —
На скамеечку сел,
На скамью, скамью, скамью —
На дубовеньку;
Уж я брякну во струну,

Струну серебряную:
«Вы послушайте, ребята,
Что струна-то говорит:
Мне жениться велит,
Мне жениться — раззориться,
Стару ба [б]ушку взять,
На печи в углу держать,
Киселем ее кормить
Молоком ее поить:
С киселя-то весела,
С молока-то — молодая!»
— У ворот, ворот,
Ворот батюшкиных,
Разыгралися ребята,
Распотешились!
Еще мне ли, молодцу,
Плохо можется,
Не здоровится —
Гулять хочется!
Я украдуся,
Нагуляюся:
Я сапожки на ножки,
Смур каftанчик на плечах,
Черна шляпа на кудрях,
Перчаточки на руках
И гудочек под полой,
Под правою стороной,
Под правою стороной —
Со серебряной струной!
Вдоль по улице прошел,
В каравод к девкам зашел,
В каравод к девкам зашел —
На скамеечку сел,
На скамью, скамью, скамью —
На дубовеньку!
Уж я брякну во струну —
Струну серебряную:
«Вы послушайте, ребята,
Что струна-то говорит:
Мне жениться велит,
Мне жениться — раззориться,
Красиу девицу взять,
Взаперти ее держать,
Чаем, кофием понть,
Все конфетами кормить!
То и честь и слава
Удалому молодцу!»

228. Как под лесом, под лесочком шелкова трава,
 Ой, ли, ой ли, ой лешиньки, шелкова трава!
По той травке, по муравке гуляет казак,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, гуляет казак!
Ходил, гулял донской казак — в гудочек играл,
 Ой, ли, ой ли, ой лешиньки, в гудочек играл!
Играл, играл, выигрывал невесту себе,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, невесту себе!
Он выбравши красну девушку, за рученьку брал,

Ой ли, ой ли, ой лешиньки, за рученьку брал!
Выходила, выступала красна девушка,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, красна девушка!
Тонешенька, равнешенька, собой хороша,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, собой хороша!
— Хорошая, пригожая, поди за меня,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, поди за меня!
— Пойти было — спросить было сосед [ей] про тебя,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, сосед [ей] про тебя!
— Соседушки-себровушки, скажите вы мне,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, скажите вы мне!
Скажите мне, пожалуйста, каков человек,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, каков человек? —
— Он пьяница, пропоица — пропьет он тебя,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, пропьет он тебя!
— Раздушечка донской казак, нейду за тебя,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, нейду за тебя!
[Далее повторяется начало песни — 16 стихов]
Не пойдешь ты — вспокаешься, вспомянешь меня,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, вспомянешь меня!
— Пойти было, спросить было сосед [ей] про тебя,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, сосед [ей] про тебя!
— Соседушки-себровушки, скажите вы мне,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, скажите вы мне!
Скажите мне, пожалуйста, каков человек,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, каков человек? —
— Он умница, разумница, хорош молодец,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, хорош молодец!
— Раздушечка, донской казак, иду за тебя,
 Ой ли, ой ли, ой лешиньки, иду за тебя!
— Спасибо вам, добрые люди, всхвалили меня,
 Ой ли, ой ли, лешиньки, всхвалили меня!

229. Ай во поле, ой во поле,
 Ай во поле липинка;
Под липою, под липою,
 Под липою бел шатер;
Во том шатре, во том шатре,
 Во том шатре стол стоит,
За тем столом, за тем столом,
 За тем столом девица;
Рвала цветы, рвала цветы,
 Рвала цветы со травы,
Вила венок, вила венок,
 Вила венок с огороды;
С дорогим, с дорогим,
 С дорогим яхонтом.
— Кому венок, кому венок,
Кому венок износить?
— Носить венок, носить венок,
 Носить венок старому!
— Старому, старому,
Старому венок не сносить,
 Мою молодость, мою молодость,
Мою молодость не сдержать!
Ай во поле, ай во поле,
 Ай во поле липинка,

Под липою, под липою,
Под липою бел шатер,
Во том шатре, во том шатре
Во том шатре стол стонт,
За тем столом, за тем столом,
За тем столом девица;
Рвала цветы, рвала цветы,
Рвала цветы со травы,
Вила венок, вила венок,
Вила венок с огорода,
С дорогим, с дорогим,
С дорогим яхонтом.
— Кому венок, кому венок,
Кому венок износить?
— Носить венок, носить венок,
Носить венок милому!
— Милому венок, милому венок,
Милому венок износить,
Мою молодость, мою молодость,
Мою молодость содержать!

230. — Ты береза белая,
Зелена, кудрявая!
До чего тебе стоять
В холоду — в сыром бору?
— Ты девица красная!
До чего тебе сидеть
У отца, у матери?
Не можно ль ко девице
Присвататься старому?
— Провались ты, старой черт,
От девицы от меня!
Провались, стар, на базар,
Ты купи, стар, солоду,
Ты браженьки навари,
Свою братью созови,
Свою братью старшую,
Все слепую да дряхлую —
Напой ее пьяною!
— Ты береза белая,
Зелена, кудрявая!
До чего тебе стоять
В холоду — в сыром бору?
— Ты девица красная!
До чего тебе сидеть,
У отца, у матери?
Не можно ль ко девице
Присвататься малому?
— Провались ты, малый шут,
От девицы, от меня!
Поди, мал, на улицу,
Ты играй с ребятами,
Не с большими — с малыми!
— Ты береза белая,
Зелена, кудрявая!
До чего тебе стоять
В холоду — в сыром бору?

— Ты девица красная!
 До чего тебе сидеть
 У отца, у матери?
 Не можно ль ко девице
 Присвататься ровнюшке?
 — Ох ты, ровня, ровнююшка,
 Удала головушка!
 Ох, ты сватайся, ровнююшка:
 Мне дают приданого —
 Коня стоялого!

231. Во лугах вода
 Разливается,
 В поле трава
 Расстилается,
 Бочка с медом
 Катается,
 Зять у ворот
 Убивается:
 — Теща, встань,
 Отопри ворота,
 Отопри широки!
 Отдайте мое,
 Мое суженое,
 Мое ряженое,
 С добрыми людьми
 Запорученное! —
 Вынесли ему
 Сокола на руке
 Белокрыльчагого:
 — То ли твое,
 Твое суженое,
 Твое ряженое,
 С добрыми людьми
 Запорученное?
 — Это не мое,
 И не суженое,
 И не ряженое,
 С добрыми людьми
 Не порученное!
 Во лугах вода
 Разливается,
 В поле трава
 Расстилается,
 Бочка с медом
 Катается,
 Зять у ворот
 Убивается:
 Теща, встань,
 Отопри ворота,
 Отопри широки!
 Отдайте мое,
 Мое суженое,
 Мое ряженое,
 С добрыми людьми
 Запорученное!

С добрыми людьми
 Запорученное! —
 Вывели ему
 Коня в седле,
 В золотой узде:
 — То ли твое,
 Твое суженое,
 Твое ряженое,
 С добрыми людьми,
 Запорученное?
 — Это не мое,
 И не суженое,
 И не ряженое,
 С добрыми людьми
 Не порученное!
 Во лугах вода
 Разливается,
 В поле трава
 Расстилается,
 Бочка с медом
 Катается,
 Зять у ворот
 Убивается:
 — Теща, встань,
 Отопри ворота,
 Отопри широки!
 Отдайте мое,
 Мое суженое,
 Мое ряженое,
 С добрыми людьми
 Запорученное! —
 Вывели ему Лизавету-деву
 Да Васильевну:
 — То ли твое,
 Твое суженое,
 Твое ряженое,
 С добрыми людьми
 Запорученное?
 — Это мое,
 Мое суженое,
 Мое ряженое,
 С добрыми людьми
 Запорученное!

232. По залесью красно солнышко пекет,

Ой да рано мое!

Да не солнце пекет — сам изюм растет,
Не изюм растет — виноград цветет!
По застолью молодую ведут,
Молоду княгиню первобрачную,
На имя — Софья цвет Михайловну!
Давали ключи — ключи батюшковы,
Брала она ключи во свои белы руки,
Воздымала ключи выше буйной головы,
Спускала ключи на дубовый стол
И ко этим ключам приговаривала:
— Я этим ключам буду не ключница,
Золотой казны буду не счетчица!

По залесью красно солнце пекет;
Не солнце пекет — сам изюм растет,
Не изюм растет — виноград цветет!
По застолью молодую ведут,
Молодую княгину первобрачную,
[На имя — Софью цвет Михайловну!]
Давали ключи — ключи суженого,
Брала она ключи — ключи суженого,
Брала она ключи во свои белы руки,
Сама ключам приговаривала:
— Я этим ключам буду ключница,
Как этим ларцам буду ларечница,
Золотой казны буду счетчица!

233. Ты заря моя, зорюшка вечерняя,

Ой яли, яли, яли, зорюшка вечерняя!
Зорюшка вечерняя, солнышко восхожее,
Ой яли, яли, яли, солнышко восхожее!
Высоко всходило, далеко светило,
Ой яли, яли, яли, далеко светило!
Через тын, через поле, через синее море,
Ой яли, яли, яли, через синее море!
Там лежала жердочка, жердочка еловая,
Ой яли, яли, яли, жердочка еловая!
Да никто по жердочке да никто не хаживал,
Ой яли, яли, яли, да никто не хаживал!
Да никто не хаживал, никого не важивал,
Ой яли, яли, яли, никого не важивал!
Перешел мой Юрушка, перешел Егорович,
Ой яли, яли, яли, перешел Егорович!
Перевел Натальюшку, перевел Николаевну,
Ой яли, яли, яли, перевел Николаевну!
Перевел уж и целует, перевел уж и милует,
Ой яли, яли, яли, перевел уж и милует!
— Друг моя Натальюшка, друг Николаевна!
Ой яли, яли, яли, друг Николаевна!
Ты моя утешница, ты моя забавница,
Ой яли, яли, яли, ты моя забавница!
Ты меня утешила, ты меня уважила,
Ой яли, яли, яли, ты меня уважила!
На улицу выходила, про отца с матерью забыла,
Ой яли, яли, яли, про отца с матерью забыла!
Про отца с матерью забыла, меня, друга, полюбила,

Ой яли, яли, яли, меня, друга, полюбила!
Меня, друга, полюбила, шириночкой подарила,
Ой яли, яли, яли, шириночкой подарила!
Шириночка шелковая — Натальюшка молодая,
Ой яли, яли, яли, Натальюшка молодая,
Натальюшка молодая — что ягодка налитая,
Ой яли, яли, яли, что ягодка налитая!

234. ...Пойду я, молода, на старое селище,
Ой люли, ой люли, на старое селище!
Возьму я, молода, сырых дров охапочку.
Ой люли, ой люли, сырых дров охапочку!
Затоплю я, молода, я старую горенку,
Ой люли, ой люли, я старую горенку!
Сварю я, молода, своему старому поливки,
Ой люли, ой люли, своему старому поливки!
Кину я, рину я комарово стягбонышко,
Ой люли, ой люли, комарово стягбонышко!
Погляжу я, молода, — ти наварная поливка,
Ой люли, ой люли, ти наварная поливка!
Каялась-маялась, что много кинула,
Ой люли, ой люли, что много кинула!
...Пойду я, молода, на новое селище,
Ой люли, ой люли, на новое селище!
Возьму я, молода, сухих дров охапочку,
Ой люли, ой люли, сухих дров охапочку!
Затоплю, молода, я новую горенку,
Ой люли, ой люли, я новую горенку!
Сварю я, молода, своему милому кашицы!
Ой люли, ой люли, своему милому кашицы!
Кину я, рину я три пудика масельца,
Ой люли, ой люли, три пудика масельца!
Погляжу, молода, ти наварная кашица,
Ой люли, ой люли, ти наварная кашица!
Каялась-маялась, что немного кинула,
Ой люли, ой люли, что немного кинула!

235. — Уж ты зимушка, зима,
Зима выюжлива была,
Все крутила, все мела —
Примораживала,
Калинушку с малинушкой
Заламливала!
Как из барских ворот
Молодой идет холоп,
А навстречу холопу
Сама барыня идет,
Сама барыня идет
И приграживает:
— Ах ты, сукин сын, холоп!
Где ты был, побывал,
Где ноченьку ночевал?
— Сударыня, боярыня,
Во твоем терему,
Во твоем терему —

В шитом, браном пологу,
В шитом браном пологу —
На перине, на пуху,
На перине, на пуху —
С твоей дочерью,
С твоей дочерью —
Душой Машеиъкою!
— Ах ты сукин сын, холоп!
Почто сказываешь?
— Сударыня, боярыня,
Почто спрашиваешь?
— А и я тебя, каналью,
Со двора сво[е]го сгоню!
— Сударыня, боярыня,
Не согнавши — сам пойду,
Не согнавши — сам пойду,
Душу Машу уведу!
— Ты раздущечка холоп!
Поживи со мной годок,
Поживи со мной годок —
Поработай на меня,
Отдам Машу за тебя!

236. Люли! Как под яблонью,
Люли! Под кудрявою,
Люли! Тут келейка стоит,
Люли! В келье старица сидит,
Люли! Перед ней чернец стоит,
Люли! Таки речи говорит:
Люли! «Ах ты, душа, встань,
Люли! Спасеная, встань!
Люли! Чу! К обедне звонят,
Люли! Чу! Часы говорят!» —
Люли! «Уж я, право, не могу,
Люли! Я, ей богу, не могу:
Люли! Права рученька болит,
Люли! Лева ножка отнялась!»
Люли! Как под яблонью,
Люли! Под кудрявою,
Люли! Тут келейка стоит,
Люли! В келье старица сидит,
Люли! Перед ней чернец стоит,
Люли! Таки речи говорит:
Люли! «Ах ты, душа, встань,
Люли! Спасеная, встань:
Люли! Что во гусли-то играют,
Люли! Во свирели говорят!» —
Люли! «Уж как встать было мне,
Люли! Поплясать было мне:
Люли! Права ручка не болит,
Люли! Лева ножка зажила,
Люли! Я здорова, молода!»

ПОДБЛЮДНЫЕ ПЕСНИ

- 237.** Щука шла из Новагорода,
Слава!
Она хвост волокла из Белаозера
Слава!
Как на щуке чешуйка серебряная,
Слава!
Что серебряная, позолоченая,
Слава!
А головушка у щуки унизаная,
Слава!
[А кому же мы спели, тому добро,
Слава!
Кому вынется, тому сбудется,
Слава!
Тому сбудется, не минуется,
Слава!]
- 238.** Ползет ежик по заваленке,
Ташит казну на мочалёнке!
[Диво улý ляду
Кому спели, тому добро!]

- 239.** Ходит старушка
Посереде,
На ней сарафан
Весь истрескался,
Изверескался;
Илею, илею!
Кому песню поем,
Тому сбудется,
Тому сбудется,
Не минуется;
Илею, илею!
- 240.** Ходит рыжичек
По лесу,
Ищет рыжичек
Рыжее себя!
Илею, илею!
Кому песню поем,
Тому сбудется,
Тому сбудется,
Не минуется,
Илею, илею!
- 241.** Курочка-погребушечка
Греблась на завалинке,
Выгребла две жемчужинки,
Сделала золот перстень,
Кому этим перстнем обручатся?
Отроку со отроциею,
Доброму молодцу — со девицею!
Кому мы поем, тому добро будет,
Тому сбудется — не минуется!
- 242.** Как на дубчике
Два голубчика,
Они цалуются
И милуются!
Кому вынется,
Скоро сбудется!
- 243.** Идет кузнец из кузницы,
Слава!
— Кузнец, кузнец, мне скуй венец,
Слава!
Из обрезочек — золот перстень
Слава!

Из остаточков — булавочку,
Слава!
Как тем венцом мне венчатися,
Слава!
Как и перстнем тем обручатися,
Слава!
Той булавочкой убратися,
Слава!
[А кому же мы спели, тому добро,
Слава!
Кому вынется, тому сбудется,
Слава!
Тому сбудется, не минуется,
Слава!

- 244.** Сидит кисурка
В печурке,
Ей теплешенько,
Горячешенько!
Кому вынется,
Тому сбудется,
Не минуется!
- 245.** — За дежой сижу,
Пятерней вожу,
Еще посижу,
Еще повожу!
Кому же мы спели,
Тому добро!
Кому вынется,
Тому сбудется!

246. Стоят сани снаряженные,
Слава!
И полостью подернуты,
Слава!
Только сесть в сани да поехати,
Слава!
[А кому же мы спели, тому добро,
Слава!
Кому вынется, тому сбудется,
Слава!
Тому сбудется, не минуется,
Слава!]

247. — Зайнька —
Ковыляинька!
Ковыляй, ковыляй
По чужой стороне!
[Диво улій ляду!
Кому спели,
Тому добро!]

248. — Сидела я у окошечка,
Ждала [к] себе милого;
Не могла дождатися —
Спать ложилася,
Утром [в] стала — спохватилася,
Гляжу на себя — вдова!
Кому мы поем, тому добро будет,
Тому сбудется и не минуется!

249. Идет Смерть по улице,
Несет блин на блюдце.
Кому кольцо вынется,
Тому сбудется,
Скоро сбудется —
Не минуется!

250. Обулся не так,
Оболокся не так,
Заехал в ухаб —
Не выехать никак!
Кому вынется
Тому сбудется —
Не минуется,
Слава!

Пояснение к текстам*

I. РИТУАЛЬНЫЕ ПЕСНИ

1. КАЛЕНДАРНЫЕ ПЕСНИ

Колядки

- 1, 405, № 1043; песня оповещала о наступлении святок.
 2, 253, 17; «коровка — масляна головка» — обрядовое печение в виде животного (коровы); песня, при помоши которой колядовщики просили награду за исполнение величальных или заклинательных песен.
 3, 362, 15; пели дети в первый день рождества.
 4, 379, № 2; в песне высказывалась просьба о подарке и угроза, если его не будет.
 5, 365, 29; песня оповещала о наступлении Нового года.

Масленичные песни

- 6, 339, № 342; песня исполнялась во время обряда встречи Масленицы.
 7, 362, 19; пели дети под окнами, получая за это гостинцы.
 8, 339, № 376; песня оповещала об обряде похорон Масленицы.
 9, 362, 21; пели в прощенный день во время сжигания чучела Масленицы.

Вьюнишные песни

- 10, 375, ч. 5, 23; песня молодожену; исполнялась в субботу на пасхальной неделе.
 11, 56, в. 4, 195; с песней обращались к женщине, вышедшей замуж в новом году; исполнялась на радуницу.
 12, 379, № 322; см. прим. к песне № 11; исполнялась в «кликушное воскресенье» — первое после пасхи.

Троицкие песни

- 13, 253, 27; в большинстве деревень в Дмитровском крае девушки «в среду перед троицей отправляются выбирать — «зalamывать» березки, а на другой день, в семицкий четверг (или же в субботу), с яичницей и пивом идут завивать выбранные березки; каждая приносила с собой глазок яичницы. После того как все березки завиты, яичницы размещались вокруг одной березки, а девушки, взявшись за руки, водили хоровод», исполняя публикуемую песню; пропев один раз, девушки «садились около яичниц и съедали несколько ложек, потом снова повторяли песню, и так до трех раз».

* Здесь даются сведения об источниках, из которых взяты тексты, и необходимые для понимания поэтического содержания песен комментарии. Тексты печатаются в основном по правилам современной орфографии. Первая цифра обозначает номер песни, вторая — номер источника, указанного в библиографии, третья — страницу или номер песни, приведенной по источнику.

14, 405, № 1201; песня приглашала к совершению обряда «кумления»: девушки завивали на березе венок и под пение этой песни целовались через него; до следующей троицы девушки считались кумами, близкими подругами.

15, 397, 71; песня пелась на троицу во время обряда «крещения кукушки».

Купальские песни

16, 339, № 656; песня оповещала о наступлении праздника Ивана Купалы.

17, 393, 100; начиная с 3-го стиха все стихи при пении повторялись; песня приглашала молодых женщин принять участие в обрядовой трапезе.

Живые песни

18, 393, 16; песня оповещала об окончании жатвы.

19, 328, 439; песня рассказывала о совершении обряда «завивания бороды» — специально несжатых для этой цели колосьев.

20, 356, № 52; каждый второй стих песни заканчивался выкриком «У!» или «И!»; песня оповещала о конце трудового дня.

21, 405, № 1283; собиратель отмечал: песня пелась тогда, когда жницы по окончании жатвы приносили хозяину поля венок из колосьев; песня намекала на необходимость угощения.

Толочанская песня

22, 339, № 744; песня — благодарность участников толоки хозяину за угощение.

2. ХОРОВОДНЫЕ ПЕСНИ

«Наборные» песни

23, 405, № 320; песней определяли парня и девушку, которым затем вменялось в обязанность «набрать» хоровод.

24, 405, № 301; песней приглашали в хоровод девушек.

25, 335, № 2886; песней приглашали в хоровод парней и девушек.

26, 405, № 332; песней приглашали в хоровод парней.

27, 405, № 337; песня — приглашение в хоровод и парней, и девушек.

28, 405, № 302; песня определяла порядок выбора членов пар в хороводе — в данном случае «ребятам девок выбирать!».

29, 405, № 335; см. прим. к песне № 28.

«Разборные» песни

30, 335, № 1146; песня формулировала приказ о выходе из хоровода какого-либо его участника.

31, 405, № 490; вождение хоровода, как правило, заканчивалось поцелуем участников составлявших его пар; «поцелуйные» песни, как и данная, ритуально формулировали необходимость такого окончания хороводной игры.

32, 405, № 517; см. прим. к песне № 31.

3. СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ

33, 298, 39; песня оповещала об обряде поздравления жениха после положительного решения родителей новобрачных о свадьбе.

34, 298, 90; песня рассказывает об обряде выбора тысяцкого в свадебный поезд.

35, 248, в. 13, № 42; песня рассказывает о свадебном обряде бани в доме невесты.

36, 271, 9; песня исполнялась на девичнике, когда приезжал жених, или в день свадьбы.

37, 225, 76; песня оповещала о состоявшемся обряде выкупа поезжанами места для жениха рядом с невестой.

38, 310, 192; в песне рассказывается об обряде сидения жениха рядом с невестой после выкупа места; в ней отражен также магический обряд осыпания жениха и дружки зерном.

39, 232, 127; песня оповещала об обряде соединения молодых — центральной части обряда отдавания невесты жениху; обряд происходил так: взяв невесту за правую руку, дружка соединял руки жениха и невесты; в момент соединения рук и пелась эта песня.

40, 270, 163; песня оповещала о том, как жених и невеста садились за стол после исполнения обряда передачи жениху невесты.

41, 335, № 242; песня оповещала об обряде одаривания жениха.

42, 405, № 1755; песня оповещала об обряде одаривания жениха.

43, 355, 42; песня оповещала об обряде благословения невесты родителями.

44, 394, 127; песня оповещала об отъезде свадебного поезда от дома невесты.

45, 293; песня оповещала об исполнении магического обряда осыпания свадебного поезда хмелем.

46, 218, 267; песня оповещала о состоявшемся отъезде свадебного поезда от дома невесты.

47, 248, № 14, 99; песня оповещала о приезде свадебного поезда к дому жениха.

48, 229, 19; песня фиксировала совместное сидение новобрачных за свадебным столом в доме жениха.

49, 405, № 1349; песня оповещала об обряде отвода молодых на «подклет».

50, 335, № 609; см. прим. к песне № 49.

51, 405, № 1997; песня оповещала о возвращении молодых с «подклета»; после каждого двустишия припев «Ой ли, лели, лели» с повторением второго стиха.

52, 405, № 2122; см. прим. к песне № 51.

II. ЗАКЛИНАТЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ

1. КАЛЕНДАРНЫЕ ПЕСНИ

Колядки

53, 405, № 1032; песня исполнялась накануне рождества; первые четыре стиха представляют собой ритуальную песенку, после пения которой колядующих награждали обрядовым печением; в благодарность за подарок колядовщики и пели заклинательную песню.

54, 356, № 64; редкая в русском фольклоре песня-заклинание сил природы; после каждого стиха при пении исполнялся припев «Святый вечёр!»

55, 252, в. 1, № 67; песня заклинала хозяину дома удачную женитьбу сына.

56, 380, 123; песня заклинала будущий брак и рождение детей.

57, 319, № 124(1); песня заклинала достаток в доме, удачную женитьбу сына хозяина.

58, 54, 128; собиратель писал: накануне рождества «...иная веселая баба наварит овсяного киселя и, прежде чем завтракать, пропоет эту песню, заклинившую сильный мороз.

Масленичная песня

59, 312, 21—22.

Веснянки

60, 280, № 3.

61, 278, 3; собиратель отмечал: песню пели на крышах изб и сараев, подбрасывая вверх обрядовое печенье в виде птиц.

62, 392, 25.

Песни-заклинания сил природы

63, 412, 98; собиратель писал: дети-исполнители сидят «где-нибудь поблизости у амбара, бани и т. п., но обязательно на солнышке, и поют песенку».

64, 405, № 144.

65, 261, 236.

66, 250, 129.

Егорьевские песни

67, 379, № 259; обряд «окликания Егория» включает несколько песенных текстов: «Мы ранешенько вставали...» — ритуальная песня оповещение, включающая в себя песню-заклинание («Батюшка Егорий...»), «Спасибо тебе, тетка...» и «Неспасибо тебе, тетка» — заклинальные песни.

68, 375, ч. 6, 31—32; исполнялась при выгоне скота на пастбище.

69, 393, 15; песня заклинала силы природы, рост трав.

Троицкие песни

70, 56, в. 3, 119; песня заклинала густые всходы, дождь, рост и богатый урожай ржи.

71, 392, 29; песня исполнялась при наряжении березки.

72, 125, 106; песню исполняли, совершая обряд крещения и похорон «кукушки» — во время вырывания из земли травы «кукушки».

Купальские песни

73, 339, № 638; в песне заклинался богатый урожай.

74, 379, № 393; в песне (лирической по форме) выражено заклинание тех, кто на Ивана Купалу, по верованиям, мог у чужой коровы «взять» молоко, с чужого поля «взять» урожай, «сглазить» беременную женщину.

Живые песни

75, 339, № 689; песня заклинала хорошую уборку урожая.

76, 405, № 1273; собиратель отмечал: «Во время жатвы как жнецы, так и жницы стараются найти на одном стебле самое большое число колосьев. Если таковых найдется 12, то он называется *житной маткой*, или *спорыней* (...) Нашедшие эти колосья хранят их как зеницу ока в продолжении всего года, приберегая их к посеву, во время которого их рассеивают первыми с твердой надеждой на получение от них обильного урожая».

77, 380, 132; пелась, когда жницы связывали последний сноп и катились по нему спиной.

2. СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ

78, 241, 299; песня исполнялась, очевидно, в день свадьбы.

79, 405, № 1842; песня исполнялась накануне дня свадьбы во время посадки каравая в печь.

80, 324, 65.

81, 335, № 501; песня исполнялась кому-либо из поезжан в случае, если он не одаривал певиц за исполнение величальной песни.

III. ВЕЛИЧАЛЬНЫЕ ПЕСНИ

82, 56, в. 2, 111; исполнялась при встрече Нового года.

83, 253, 18; исполнялась при встрече Масленицы.

84, 392, 27—28.

85, 405, № 1261; песня записана как детская; взрослые считали детскую песню-игру греховной забавой, видели в ней причину голода, болезней и пр.

86, 339, № 682; «петровская» песня, исполнялась в петров день.

87, 405, № 1076; после каждого стиха припев «Ой люли, люли»; исполнялась в святки на игрищах.

88, 56, в. 3, № 147; исполнялась на троицу в хороводе.

89, 417; после каждого стиха припев «Ой ляли-ляли, ляли, ляли-ляян!»; свадебная песня.

90, 319, № 121 (1); исполнялась в святки на игрищах.

91, 56, в. 2, 95; исполнялась в святки.

92, 284, т. 4, № 109; свадебная песня.

93, 319, № 123; исполнялась в святки.

94, 54, 130; исполнялась в святки как песня хозяину, у дома которого колядовали (очевидно, хозяину молодому, неженатому, так как мотив «мать завивает кудри сыну», как правило, встречается в песнях холостым парням); со слов «Не ломай — да все подавай...» — ритуальная песня.

95, 335, № 667; свадебная песня.

96, 282, № 303; свадебная песня.

97, 391, 62; каждый стих в пении повторялся; свадебная песня.

98, 312, 73—74; свадебная песня.

99, 370, № 246; свадебная песня.

100, 296, 137; свадебная песня; со слов «А ты, тысяцкий, не ломайся» — ритуальная песня.

101, 284, т. 4, № 219; свадебная песня.

102, 284, т. 4, № 134; свадебная песня.

- 103, 380, 137; свадебная песня; со слов «Сватушка, подарн-ка нам» — ритуальная песня.
- 104, 334, 207; запись А. С. Пушкина; свадебная песня; со слов «Сватушка, догадайся» — ритуальная песня.
- 105, 296, 137; свадебная песня; со слов «Уж мы мед-пиво выпили» — ритуальная песня.
- 106, 217, 78; свадебная песня.
- 107, 370, № 130; свадебная песня.
- 108, 335, № 1142; хороводная песня.
- 109, 339, № 481; исполнялась на пасху у домов, в которых жили молодожены.
- 110, 379, № 186; исполнялась на масленицу, очевидно, молодожены.
- 111; 241, 357; исполнялась весной в хороводе.
- 112, 425.
- 113, 56, в. 2, 111—113; исполнялась при колядовании в святки.
- 114, 352, ч. 1, 97—99; см. прим. к песне № 113.
- 115, 339, № 36; см. прим. к песне № 113.
- 116, 319, № 121 (3); см. прим. к песне № 113.
- 117, 427.
- 118, 380, 128; см. прим. к песне № 113.
- 119, 386, 110; см. прим. к песне № 113.
- 120, 405, № 1282; исполнялась, когда жнинцы по окончании жатвы преподносили хозяинну поля венок из колосьев.
- 121, 312, 108—109; свадебная песня.
- 122, 334, 482—483; запись В. И. Даля; свадебная песня.

IV. КОРИЛЬНЫЕ ПЕСНИ

1. КАЛЕНДАРНЫЕ И ХОРОВОДНЫЕ ПЕСНИ

- 123, 365, 39; исполнялась в конце масленицы при сжигании чучела Масленицы.
- 124, 365, 39; см. прим. к песне № 123.
- 125, 253, 19; исполнялась в «прощеное воскресенье»; «Окулина Саввишна» — обращение к Масленице.
- 126, 379, № 185; исполнялась на масленицу; очевидно, молодожены.
- 127, 339, № 368; певица заметила: «Кто молодой оженится, тому и поют. Начинаем ругать, чтоб не хвалился»; исполнялась на масленицу.
- 128, 364, в.2, 8; исполнялась на пиру после крестин.
- 129, 405, № 377; исполнялась в хороводе; 2-я часть — величальная.
- 130, 303, 79; исполнялась в хороводе; 2-я часть — величальная.
- 131, 319, № 34 (1); исполнялась на троицу; 2-я часть — величальная.
- 132, 405, № 342; исполнялась в хороводе.
- 133, 335, № 2964; очевидно, исполнялась в святки на игрницах.
- 134, 125, 104; исполнялась на троицу; «кумицкая» песня.

2. СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ

- 135, 217, 80—81;
- 136, 381, 192.
- 137, 349, 85.

- 138, 385, 103.
139, 349, 125.
140, 393, 133.
141, 422.
142, 312, 66.
143, 370, № 149.
144, 370, № 148.
145, 221, 3—4.
146, 364, ч. 2, 112.
147, 284, т. 4, № 123.
148, 370, № 100.
149, 370, № 123.
150, 349, 151.
151, 341, 142.
152, 312, 109.
153, 284, т. 4, № 277.
154, 370, № 192.
155, 241, 373.
156, 405, № 2090.
157, 370, № 88.
158, 233, 17; пели, если были недовольны подарком.

V. ИГРОВЫЕ ПЕСНИ

159, 319, № 4; «при последнем слове хоровод останавливается и поднимает руки; песня повторяется до трех раз».

160, 405, № 276; «играющие составляют круг, в середине которого садится один, выбранный по жребию, — Ермак. Круг двигается и поет», ведя диалог с Ермаком.

161, 335, № 2479; все, о чем идет речь в песне, в условной форме изображалось действием в хороводе; после каждого трехстишья идет ответ: «Нам и так, нам и сяк...».

162, 335, № 2886; хороводная песня, призывающая парня (Степана) и девушку (Марнию) к символическому (магическому) съедению пирога; после каждого стиха припев: «Ай, горох, мой...».

163, 288, 106; («круговая песня»).

164, 375, ч. 4, 292—293; в хороводе парень и девушка, изображающие утку и селезня: селезень гоняется за уткой, ему мешают и т. д.

165, 319, № 23; см. прим. к песне № 161.

166, 405, № 448; диалог ведется между девушкой — «кумой», находящейся в кругу, и хороводом; после 12-го стиха — ремарка о куме: «С поникшей головой указывая на плечо», после этого стиха «хоровод начинает ходить быстрее, а ходящий по кругу плясать или ходить быстрее и веселее».

167, 405, № 449; очевидно, как и при исполнении песни № 166, диалог ведется между «кумой» и хороводом.

168, 405, № 395; в центре хоровода парень, изображающий воробья; он в условной форме показывает, как у воробья болит голова, щемит сердце и пр.

169, 375, ч. 4, 282—283; («...в середине стоит воробушек, один из играющих; он представляет при пении песни разными своим телодвижениями и коверканиями походку гордых, уродливых, насмешливых и ненавистных людей; искусство воробушки состоит в том, чтобы все выставить ловко и естественно... Вопросы продолжаются иногда долго, смотря по занимательности и ловкости вопрошающих». В конце песни

«воробушек старается вылететь из круга, и тот, кто мог удержать его и не удержал, заступает его место».

170, 375, ч. 4, 275; представляющий зайньюк бегает внутри хоровода, стараясь вырваться из него; в конце концов это ему удается, и игра заканчивается.

171, 405, № 353; «...все участвующие в игре становятся или садятся рядом в круг; посреди круга ходит парень и ему поют (песню). Парень, ходящий по кругу, исполняет все, что поется в песне: ходит, перевертывается, пляшет, топает ногой, кланяется всем и под конец целует, кого ему вздумается из круга, и садится на его место, а поцелованный выходит в круг».

172, 405, № 346; см. прим. к песне № 170.

173, 335, № 2894; «...все становятся в кружок и потом, смотря по словам песни, стараются исполнить, что в ней назначено»; в конце пения «все начинают целоваться, и тем оканчивается игра».

174, 375, ч. 4, 290—291;

175, 319, № 3.

176, 233, 69; собиратель отметил: «Игра сообразна словам песни».

177, 405, № 393; после каждого двух стихов — припев «Ой люли, люли» с повтором предшествующего стиха; очевидно, в центре хоровода находились парень и девушка, представлявшая луньку; они и разыгрывали то, что пел хоровод.

178, 338, 65; в хороводе «мужчина, сообразно с песней, наступает девушке на ногу, берет за руку, ставит среди горницы, подымает ее руку выше головы, потом опускает и, наконец, кружится и целует».

179, 233, 70—71; «...молодец при начале песни выходит с платком в руке или на плече (разумеется, под платком венок); при словах «Положу тебя, веночек» кладет платок какой-нибудь девушке, которая встает; потом оба, под такт песни, ходят по комнате и кумятся; после этого молодец садится, а девушка ищет, в свою очередь, кума». Песня исполнялась на святочных игрицах.

180, 405, № 382; «...разделившись на две партии, девушки (и, очевидно, парни. — Ю. К.) становятся в две прямые линии друг против друга на небольшом расстоянии; каждая партия, подвигаясь попеременно всей своей линией к другой — противостоящей, поет по одному стиху песни с припевом и возвращается на свое место. Вслед за тем тоже самое повторяет другая партия».

181, 405, № 1222; см. прим. к песне № 180.

182, 233, 74—75; «... какая-нибудь крайняя пара делает вороты, через них проходят все играющие под напев песни».

183, 405, № 1060; девушка, изображавшая царевну, находилась внутри хоровода; парень, изображавший царевича, — за хороводом; в соответствии со словами песни он разрывал хоровод («разрубал ворота»), входил в хоровод, кланялся девушке, целовал ее и становился с нею в круг.

184, 375, ч. 4, 156—158; «...в кругу парень, он снимает шляпу, говорит: «Вот у меня шляпа пуховая», показывает кудри: «Вот кудри мои русые», поднимает руки вверх: «Вот вам мои руки белые»; в конце он выбирает из хоровода девушку, выводит ее на середину круга и говорит: «Вот вам моя модная хозяйка», обнимает ее и целует.»

185, 375, ч. 4, 249—253; содержание песни разыгрывалось в условной форме.

186, 405, № 1156;

187, 405, № 1065; в варианте этой песни, опубликованной в сб. Шейна под № 1067, игумен, приехав из города, спрашивает: «Живы ли мои лошади?», хор отвечает: «Наши живы, а ваши подохли».

Таким образом он спрашивает обо всех домашних животных и получает тот же ответ. Наконец, он спрашивает: «Живы ли мои свиньи?», хор отвечает: «Наши живы, ваши подохли!» и вмиг разбегается, а рассерженный игумен хватает кого-нибудь и ставит в круг».

188, 293, 109; девушки, участницы хоровода, берут «друг друга за руки и заплетаются так, что левая рука каждой лежит на правом плече той, которая стоит впереди ее, и поют первые три стиха, пока не «заплется в плетень»; затем, исполняя 4—6-й стихи, «расплетают плетень».

189, 379, № 17; исполнялась на святки: «пели наряжонки (ряженые. — Ю. К.), переходя из дома в дом».

VI. ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

1

190, 335, № 2970; хороводная песня.

191, 288, 90—91; хороводная песня.

192, 419, свадебная песня (рассказывает о сватовстве); припев после каждого двух стихов.

193, 370, № 39; свадебная песня, рассказывающая о свадебном обычье приезда жениха после рукобитья в дом невесты с подарками.

194, 341, 123—124; свадебная песня, в основе содержания которой — обряд расплетания косы невесты, происходивший, как правило, на девичнике.

195, 296, 161; свадебная песня; в основе ее содержания — обряд бани.

196, 366, 238; свадебная песня; раскрывающая думы невесты о будущем житье в доме жениха.

197, 341, 122; свадебная песня; в основе ее содержания обряд выкупа косы невесты, происходивший, как правило, на девичнике или утром в день свадьбы во время приезда жениха.

198, 296, 167; свадебная песня; в основе ее содержания — обрядовое причитание невесты вечером или ночью перед днем свадьбы.

199, 334, 213—214; (зап. А. С. Пушкина); свадебная песня; в основе ее содержания — обрядовое заплетание косы невесты на девичнике или утром в день свадьбы.

200, 420, свадебная песня; в основе ее содержания — прнезд свадебного поезда в дом невесты в день свадьбы.

201, 431, свадебная песня; исполнялась невесте-сироте в момент ее благословения родственниками.

202, 428, свадебная песня; в основе ее содержания — отправление невесты в дом жениха в день свадьбы.

203, 217, 45; свадебная песня, в основе которой — обрядовая ситуация приема невесты в «клан» замужних женщин, переход из своей семьи в семью жениха.

204, 425, свадебная песня, в основе которой — символический обряд разувания невестой жениха.

205, 370, № 250; свадебная песня, рассказывающая о жизни новобрачных в семье мужа.

206, 424, свадебная песня о послесвадебной жизни новобрачной.

207, 405, № 1268; живая песня.

208, 339, № 705; живая песня.

209, 326, 117—120; хороводная песня.

- 210, 339, № 528; майская песня.
 211, 288, 106—107; хороводная песня.
 212, 339, № 371; масленичная песня.
 213, 339, № 668; купальская песня.
 214, 405, № 1049; исполнялась в святки.
 215, 233, 100; хороводная песня.
 216, 335, № 2951; хороводная песня.
 217, 405, № 452; хороводная песня; припев «Ой люли, ой люли»
 после каждого двух стихов с повтором последнего.
 218, 375, ч. 4, 248—249; хороводная песня.
 219, 253, 29; троицкая песня.

2

- 220, 303, 15—20; хороводная песня.
 221, 364, ч. 4, 34; исполнялась в святки.
 222, 288, 89—90; хороводная песня.
 223, 405, № 1218; хороводная песня.
 224, 356, № 41; «покосная» песня.
 225, 375, ч. 4, 213—214; хороводная песня.
 226, 405, № 421; хороводная песня; припев «Ой люли, люли, люли» — после каждого двух стихов с повтором последнего.
 227, 288, 91—93; хороводная песня.
 228, 335, № 2924; хороводная песня.
 229, 329, 127; хороводная песня; все четные стихи в пении повторяются.
 230, 335, № 2847; хороводная песня.
 231, 296, 160; свадебная песня, рассказывающая о приезде жениха в дом невесты в день свадьбы.
 232, 282, № 257; припев после каждого стиха; свадебная песня, рассказывающая о прощании невесты с родным домом.
 233, 429; свадебная песня, рассказывающая о заключении брака (символический переход через воду).
 234, 339, № 341; исполнялась в святки.
 235, 405, № 435; хороводная песня.
 236, 335, № 2890; хороводная песня.

VII. ПОДБЛЮДНЫЕ ПЕСНИ

- 237, 335, № 1059 (к богатству).
 238, 405, № 1112 (к богатству).
 239, 339, № 275 (к бедности).
 240, 339, № 295 (к бедности).
 241, 36, 44 (к свадьбе); после каждого стиха припев «Свят вечер, свят вечер!»
 242, 379, № 6 (к свадьбе).
 243, 335, № 1058 (к свадьбе).
 244, 362, 16 (к незамужеству).
 245, 361, 77 (к незамужеству).
 246, 335, № 1057 (к дороге, к разлуке).
 247, 405, № 1123 (к дороге, к разлуке).
 248, 36, 45; «быть вдовой или за вдовца выйти замуж»; после последнего стиха припев «Свят вечер, свят вечер!»
 249, 405, № 1136 (к смерти).
 250, 405, № 1097 (к смерти).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*

Исследования

1. Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958—1963. Т. 1, 2.
2. Акимова Т. М. О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966.
3. Аникин В. П. Календарная и свадебная поэзия. М., 1970.
4. Аникин В. П. Русский фольклор. М., 1987.
5. Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на западе и у славян. СПб., 1903—1905. Ч. 1, 2/Сб. Отделения русского языка и словесности АН. Т. 74. № 2.; Т. 78, № 5.
6. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. М., 1865—1869. Т. 1—3.
7. Бачинская Н. М. Русские хороводы и хороводные песни. М.; Л., 1951.
8. Бернштам Т. А. Русская народная культура Поморья в XIX—начале XX в. Этнографические очерки. Л., 1983.
9. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
10. Болонев Ф. Ф. Народный календарь семейских Забайкалья (вторая половина XIX — начало XX в.). Новосибирск, 1978.
11. Буслаев Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. 1.
12. Веселовский А. Н. Историческая поэтика/Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940.
13. Виноградова Л. Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян (генезис и типология колядования). М., 1982.
14. Владыкина-Бачинская Н. М. Музыкальный стиль русских хороводных песен. М., 1976.
15. Всеволодский-Гернгресс В. Н. Русская устная народная драма. М., 1959.
16. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии. М., 1964.
17. Гусев В. Е. Истоки русского народного театра. Л., 1977.
18. Гусев В. Е. Марксизм и русская фольклористика конца XIX — начала XX веков. М.; Л., 1961.
19. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967.
20. Давлетов К. С. Фольклор как вид искусства. М., 1966.
21. Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. М., 1978.
22. Зеленин Д. К. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов./Труды Института антропологии, археологии, этнографии. М.; Л., 1937. Т. 15. Вып. 2.

* Библиография по обрядам и обрядовой поэзии включает литературу, которая цитировалась в первой части книги и послужила источниками обрядовых песен, составивших вторую часть пособия.

23. Земцовский И. Мелодика календарных песен. Л., 1975.
24. Зырянов И. В. Сюжетно-тематический указатель свадебной лирики Прикамья. Пермь, 1975.
25. Кайев А. А. Русская литература. Т. 1. Фольклор. Древнерусская литература. Литература XVIII века. М., 1949.
26. Калинский И. П. Церковно-народный месяцеслов на Руси. СПб., 1887/Записки РГО по отд. этнографии. Т. 7.
27. Климов А. А. Основы русского народного танца. М., 1981.
28. Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.; Л., 1962.
29. Коринфский А. А. Народная Русь. Круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц русского народа. М., 1901.
30. Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни. М., 1982.
31. Круглов Ю. Г. Русские свадебные песни. М., 1978.
32. Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора. М., 1981.
33. Лазутин С. Г. Русские народные песни. М., 1965.
34. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979.
35. Лобода А. М. Лекции по народной словесности. Киев, 1910.
36. Макаренко А. А. Сибирский народный календарь в этнографическом отношении. Восточная Сибирь, Енисейская губ. СПб., 1913/Записки РГО по отд. этнографии. Т. 36.
37. Мельников М. Н. Русский детский фольклор. М., 1987.
38. Миллер В. Ф. Русская масленица и западноевропейский карнавал. М., 1884.
39. Порфириев И. История русской словесности. Ч. 1. Древний период. Устная народная и книжная словесность до Петра Великого. 9-е изд. Казань, 1913.
40. Потанина Р. П. Свадебная поэзия семейских Забайкалья (конец XIX — 70-е годы XX в.). Улан-Удэ, 1977.
41. Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1894. Ч. 1, 2.
42. Потебня А. А. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. М., 1867.
43. Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1860.
44. Потебня А. А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. М., 1865/Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских при Московском университете, 1865. Кн. 2.
45. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976.
46. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976.
47. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники (опыт историко-этнографического исследования). Л., 1963.
48. Пуголов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.
49. Руднева А. В. Курские танки и карагоды. Таночные и карагодные песни и инstrumentальные танцевальные пьесы. М., 1975.
50. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. М., 1987.
51. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981.
52. Савушкина Н. И. Драматизированный образ в некоторых жанрах русского фольклора. М., 1964.
53. Савушкина Н. И. Русский народный театр. М., 1976.
54. Селиванов В. В. Год русского земледельца. Зарайский уезд Рязанской губернии //Сочинения В. В. Селиванова. Владимир. 1902. Т. 2.

55. Сидельников В. М. Поэтика русской народной лирики. М., 1959.
56. Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1837—1839. Вып. 1—4.
57. Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941.
58. Соколова В. К. Весение-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XIX — начало XX в. М., 1979.
59. Степанов Н. П. Народные праздники на святой Руси. СПб., 1899.
60. Сумцов Н. Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских. Харьков, 1881.
61. Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX — начала XX в. М.; Л., 1957.
62. Чичеров В. И. Зимний период русского земледельческого календаря XVI—XIX веков. Очерки по истории народных верований. М., 1957.
63. Чулков М. Д. Абсега русских суеверий. М., 1786.
64. Чулков М. Д. Словарь русских суеверий. М., 1788.
65. Элиаш Н. М. Русские свадебные песни. Историко-этнографический анализ тематики, образов, поэтики жанра. Орел, 1966.

Сборники научных трудов

66. Арсальные исследования в языкоznании и этнографии. Л., 1977.
67. Материалы по свадьбе и семейно-родовому строю народов СССР. Л., 1926. Вып. 1.
68. Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982.
69. Русский народный свадебный обряд. Исследования и материалы. Л., 1978.
70. Русский Север. Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981.
71. Славянский и балканский фольклор. Генезис. Арханка. Традиции. М., 1978.
72. Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. М., 1981.
73. Славянский и балканский фольклор. Этногенетическая общность и типологические параллели. М., 1984.
74. Славянский и балканский фольклор. Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. М., 1986.
75. Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.
76. Фольклор и этнография. Л., 1970.
77. Фольклор и этнография. Связи фольклора с древнейшими представлениями и обрядами. Л., 1977.
78. Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л., 1984.
79. Этнографические исследования Северо-Запада СССР. Традиции и культура сельского населения. Этнография Петербурга. Л., 1977.

Статьи

80. Акимова Т. М. О лиризме русских свадебных песен//Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.
81. Анкин В. П. Возникновение жанров в фольклоре//Русский фольклор. М; Л., 1966. Т. 10.
82. Балашов Д. М. О родовой и видовой систематизации фольклора//Русский фольклор. Л., 1977. Т. 17.

83. *Бернштам Т. А.* Обряд «крещение и похороны кукушки»//Сб. Музея антропологии и этнографии АН СССР. Л., 1981. Т. 37.
84. *Бернштам Т. А.* Орнитоморфная символика у восточных славян//Сов. этнография. 1982, № 1.
85. *Бернштам Т. А., Лапин В. А.* «Виноградье» — песня и обряд// Русский Север. Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981.
86. *Богатырев П. Г.* Народная песня с точки зрения ее функций// Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1973.
87. *Богословский П. С.* К номенклатуре, топографии и хронологии свадебных чинов (по данным этнографической литературы и рукописным материалам Русского географического общества)//Пермский краеведческий сборник. 1927. Вып. 3.
88. *Брянцева Л. И.* О жанровой классификации русских лирических песен//Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1978. Вып. 5.
89. *Велецкая Н. Н.* О новогодних русалиях (К вопросу о значении фольклорных материалов в исследовании языческой обрядности)// Славяне и Русь. К шестидесятилетию акад. Б. А. Рыбакова. М., 1968.
90. *Веселовский А. Н.* Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности//Журнал Министерства народного просвещения, 1894. Кн. 2.
91. *Власова З. И.* К вопросу о поэтике подблюдных песен//Русский фольклор. Л., 1974. Т. 14.
92. *Водарский В.* Символика великорусских народных песен//Русский филологический вестник. 1914, № 1; 1915, № 1, 2; 1916, № 1, 4.
93. *Гаген-Торн Н. И.* Свадьба в Салтыковской волости Моршанского уезда Тамбовской губернии//Материалы по свадьбе и семейно-родовому строю народов СССР. Л., 1926. Вып. 1.
94. *Глаголев А.* Старинные хороводные праздники//Вестник Европы. 1821. Ч. 116, № 3.
95. *Гринкова Н. П.* Обряд «вождение русалки» в селе Верейка Воронежской области//Сов. этнография. 1947, № 1.
96. *Гусев В. Е.* О реконструкции праславянского календаря (к проблеме этногенеза славян)//Сов. этнография. 1978, № 6.
97. *Гусев В. Е.* От обряда к народному театру. (Эволюция святочных игр в покойника) //Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.
98. *Елеонская Е. Н.* «Крещение и похороны» кукушки в Тульской и Калужской губерниях//Этнографическое обозрение. 1912, № 1, 2.
99. *Еремина В. И.* Классификация народной лирической песни в советской фольклористике//Русский фольклор. Л., 1977. Т. 17.
100. *Еремина В. И.* Специфика художественного образа в песнях земледельческого календаря//Русский фольклор. Л., 1974. Т. 14.
101. *Жекулина В. И.* Песня «Из-за гор-то, гор высоких, из-за лесу, лесу темного» в новгородском свадебном обряде//Лирическое стихотворение. Анализы и разборы. Л., 1974.
102. *Жекулина В. И.* Художественная специфика контаминированных вариантов лирических свадебных песен (по материалам Новгородской области)//Вопросы поэтики литературных жанров. Л., 1976. Вып. I.
103. *Жекулина В. И., Банин А. А.* Свадебные песни и обряды Новгородской области//Банин А. А., Вадакария А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской области. Расшифровка, сост. и коммент. А. А. Банина. Л., 1974.
104. *Журавлев А. Ф.* К текстологии русских «опахивальных» песен//Balcano-balto-slavica. Симпозиум по структуре текста. Предварительные материалы и тезисы. М., 1979.

105. Зеленин Д. К. Истолкование пережиточных религиозных обрядов // Собр. этнография. 1934. № 5.
106. Зеленин Д. К. Магическая функция слов и словесных произведений // XLV. Академику Н. Я. Марру. Л., 1935.
107. Зеленин Д. К. Тотемический культ деревьев у русских и у белорусов // Изв. АН СССР. Отделение общественных наук. 1933. Серия 7, № 8.
108. Земцовский И. И. К проблеме взаимосвязи календарной и свадебной обрядности славян // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.
109. Земцовский И. И. Песенная поэзия русских земледельческих праздников // Поэзия крестьянских праздников. Вступ. ст., сост. подг. текста и примеч. И. И. Земцовского. Л., 1970.
110. Земцовский И. И. Песни, исполнявшиеся во время календарных обходов дворов у русских // Собр. этнография. 1973. № 1.
111. Зырянов И. В. Заговор и свадебная поэзия / Уч. зап. Пермского пединститута. 1975. Т. 147 // Фольклор и литература Урала. Вып. 2.
112. Зырянов И. В. Игровые хороводные песни в свадебном обряде // Фольклор и литература Урала. Пермь, 1976. Вып. 3.
113. Зырянов И. В. Свадебные причитания и песни (вопросы взаимовлияний жанров) // Фольклор и литература Урала. Пермь, 1977. Вып. 4.
114. Зырянов И. В. Типы свадебных причитаний // Фольклор и литература Урала. Пермь, 1977. Вып. 4.
115. Иващенко Л. Л. О взаимосвязи календарной и свадебной поэзии // Русский фольклор. Л., 1976. Т. 16.
116. Кавелин К. Д. Быт русского народа. Соч. А. Терещенко. СПб., 1848 // Собр. соч. К. Д. Кавелина. Т. 2. Этнография и право-ведение. СПб.
117. Кагаров Е. Г. К вопросу о классификации народных обрядов // Доклады Академии наук СССР. 1928. Серия В, № 10, 11.
118. Кагаров Е. Г. Классификация и происхождение земледельческих обрядов // Изв. общества археологии, истории и этнографии при Казанском государственном университете. 1929. Т. 34. Вып. 3—4.
119. Кагаров Е. Г. О значении некоторых русских и украинских народных обычаяев // Изв. Отделения русского языка и словесности Российской АН. 1918. Пг., 1921. Т. 23. Ки. 2.
120. Кагаров Е. Г. О значении некоторых русских народных обычаяев // Воронежский историко-археологический вестник. 1921, № 2.
121. Кагаров Е. Г. О значении некоторых русских свадебных обрядов // Изв. АН. 1917. Серия 6. Т. 11, № 9.
122. Кагаров Е. Г. Состав и происхождение свадебной обрядности // Сб. Музея антропологии и этиографии АН СССР. Л., 1929. Т. 8.
123. Карпухин И. Е. О поэтическом содержании русских величальных песен. (По записям в Башкирии 1959—1969 гг.) // Проблемы художественного метода в русской литературе. М., 1973.
124. Карпухин И. Е. Функциональная многозначность песен в русской свадьбе // Фольклор и литература Урала. Пермь, 1979.
125. Кедрина Р. Е. Обряд «крещения» и «похорон кукушки» в связи с народным кумовством // Этнографическое обозрение. 1912. № 1—2.
126. Козаченко А. И. К истории великорусского свадебного обряда // Собр. этнография. 1957, № 1.
127. Колесницкая И. М. О некоторых древнейших формах народ-

ных песен. (Песня в сказке и родственные ей песенные виды) // Русский фольклор. Л., 1971. Т. 12.

128. Колесницкая И. М. Песни о предпочтении суженого в русском и украинском фольклоре//Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1974, Вып. 1.

129. Колесницкая И. М. Простейшие типы русских народных свадебных песен//Русский народный свадебный обряд. Л., 1978.

130. Колесницкая И. М. Символика в хороводных и свадебных песнях русских, украинских, белорусских // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1981. Вып. 8.

131. Колесницкая И. М., Телегина Л. М. Коса и красота в свадебном фольклоре восточных славян//Фольклор и этнография. Связь фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977.

132. Колпакова Н. П. Лирика русской свадьбы//Лирика русской свадьбы. Л., 1973.

133. Колпакова Н. П. Некоторые вопросы сравнительной поэтики (Причет и песня) // Сов. этнография, 1967. № 1.

134. Корепова К. Е. Новые записи подблюдных песен//Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1977. Вып. 4.

135. Корепова К. Е. Традиционные календарные обряды в Поволжье//Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1975. Вып. 2.

136. Костомаров И. И. Великорусская народная песенная поэзия. Русские народные песни, собр. П. Шейном // Вестник Европы. 1872. № 6.

137. Круглов Ю. Г. О драматической сущности русской свадьбы//Филологический сборник. Алма-Ата, 1968. Вып. 8—9.

138. Круглов Ю. Г. О жанровой специфике поэтического стиля обрядовой поэзии // Поэтическая стилистика. Воронеж, 1982.

139. Круглов Ю. Г. Свадебные приговоры как многофункциональное явление русского фольклора // Полифункциональность фольклора. Сб. науч. тр. Новосибирск, 1983.

140. Крюкова Т. А. «Вождение русалки» в с. Оськине Воронежской области (по материалам экспедиции Государственного музея этнографии 1936 г.) // Сов. этнография. 1947, № 1.

141. Лепер Е. Р. Южновеликорусский летний обряд «караулыть солнце» // Этнография. 1928, № 2.

142. Марков А. В. Что такое «Овсень»? // Этнографическое обозрение. 1904, № 4.

143. Мнение действительного члена П. И. Савваитова о трудах члена сотрудника П. С. Воронова // Записки РГО. 1864. Кн. 1.

144. Морева Н. Мифологизм русской и античной свадебной песни // Уч. зап. Ленинградского госуниверситета, 1939, № 33. Серия филологических наук. Вып. 2.

145. Мореева А. К. Традиционные формулы в приговорах свадебных дружек. // Художественный фольклор. 1927, № 2—3.

146. Мыльникова К., Цинциус В. Северновеликорусская свадьба // Материалы по свадьбе и семейно-родовому строю народов СССР. Л., 1926. Вып. 1.

147. Новоселова Л. В. Весенний период календарной поэзии Западной Сибири (пасхальный цикл) // Проблемы изучения русского устного народного творчества (жанровая специфика народных произведений). М., 1977. Вып. 4.

148. Новоселова Л. В. Народные свадебные песни Омской области // Сборник студенческих работ. Вып. V. Материалы межвузовской фольклорно-диалектологической студенческой конференции (10—12 апреля 1967 г.). Вологда, 1967.

149. *Новоселова Л. В.* Народный календарь и его поэзия в Западной Сибири // Фольклор и литература Сибири. Омск, 1974. Вып. 1.
150. *Новоселова Н. А.* Жанровое своеобразие сибирской проходочной припевки // Русский фольклор Сибири. Исследования и материалы. Новосибирск. 1981.
151. *Новоселова Н. А.* Роль вечерок и вечерочных песен в народном быту и культуре XIX — нач. XX века. Полифункциональность фольклора. Сб. науч. тр. Новосибирск, 1983.
152. *Новоселова Н. А.* Эстетические связи вечерочных песен с величаниями // Фольклор и народная эстетика. Смоленск, 1979.
153. *Озаровская О. Э.* Северная свадьба // Художественный фольклор. М., 1927. Вып. 2—3.
154. *Петров П.* Две главы из книги «Свадебные обряды в Сибири в 19 веке» // Уч. зап. Омского пединститута, 1941. Вып. 1.
155. *Петров П. Е.* Свадебно-обрядовая поэзия в Сибири в XIX веке // Уч. зап. Омского пединститута, 1944. Вып. 2.
156. *Пирожкова Т. Ф.* К вопросу об итогах и задачах изучения свадебной поэзии // Уч. зап. № 241. Пермский госуниверситет. Литературоведение. Метод, стиль, традиции. Пермь, 1970.
157. *Пирожкова Т. Ф.* Психологическое изображение в свадебной лирике // Уч. зап. № 241. Пермский госуниверситет. Литературоведение. Метод, стиль, традиции. Пермь, 1970.
158. *Потявин В. М.* Обрядовые песни и их место в современном репертуаре народа // Науч. тр. Новосибирского пединститута. 1971. Вып. 57. Сиб. фольклор. Вып. 2.
159. *Пропп В. Я.* Жанровый состав русского фольклора // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976.
160. *Пропп В. Я.* Исторические основы некоторых русских религиозных празднеств // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. V. О преодолении религии в СССР: М.; Л., 1961.
161. *Пропп В. Я.* О русской народной лирической песне // Народные лирические песни. Вступ. ст., подг. текста и примеч. В. Я. Проппа. Л., 1961.
162. *Пропп В. Я.* Принципы классификации фольклорных жанров // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976.
163. *Пропп В. Я.* Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976.
164. *Путилов Б. Н.* Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории // Фольклор. Поэтическая система. Отв. ред. А. И. Баландин, В. М. Гацак, М., 1977.
165. *Рогачевская Е. М.* Проблемы изучения художественной специфики хороводных игр // Сов. этнография. 1980. № 5.
166. *Розов А. Н.* Древнегреческая коронисма и русские колядки // Русский фольклор. Л., 1974. Т. 14.
167. *Розов А. Н.* Изучение колядки в современной советской науке // Русский фольклор. Л., 1976. Т. 15.
168. *Розов А. Н.* К сравнительному изучению поэтики календарных песен // Русский фольклор. Л., 1981. Т. 21.
169. *Розов А. Н.* Проблемы систематизации колядных песен в Своде русского фольклора // Русский фольклор. Л., 1977. Т. 17.
170. *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды. Таночные и карагодные песни // Вопросы музыковедения. Ежегодник. М., 1956. Т. 2.
171. *Селиванов Ф. М.* Жанрово-тематический указатель // Старинная севская свадьба. Записи и свод О. А. Славяниной. Подг. текстов к печати и ред. Ф. М. Селиванова. М., 1978.

172. Смирнов В. А. Купальские песни в обрядовой поэзии восточных славян//Вопросы русской литературы. Львов, 1975. Вып. 2.
173. Смирнов В. А. Обряд «крещения» и «похорон кукушки» и купальская обрядовая поэзия восточных славян//Русский фольклор. Л., 1981. Т. 20.
174. Соболевский А. И. К изучению русских народных песен//Живая старина, 1906. Вып. 2.
175. Соболевский А. К истории народных праздников в Великой Руси//Живая старина, 1890. Вып. 1.
176. Соколов Б. М. Экскурсы в область поэтики русского фольклора//Художественный фольклор. М., 1926. Вып. 1.
177. Соколов Ю. М. Очередные задачи изучения русского фольклора//Художественный фольклор. М., 1926. Вып. 1.
178. Соколова В. К. К исследованию обрядового фольклора (на примере восточнославянского материала)//Сов. этнография. 1981, № 4.
179. Соколова В. К. К типологии обрядового фольклора//Фольклор, език и народна съдба. София, 1970.
180. Соколова В. К. Хлеб (злаки, солома) в зимней обрядности восточных и южных славян//Македонский фольклор. Скопје, 1975, № 15—16.
181. Старовойтов А. Жанровая специфика игровых «проходочных» песен//Фольклор и литература Урала. Материалы научной конференции. Тезисы докладов, сообщения. 18—22 мая 1971 года. Пермь. 1971.
182. Судник Т. М., Цивьян Т. В. Еще о растительном коде «мак»//Balcano-balto-slavica. Симпозиум по структуре текста. Предварительные материалы и тезисы. М., 1979.
183. Тихоницкая Н. Н. Русская народная игра «Просо сеяли»//Сов. этнография. 1938, № 1.
184. Толстой Н. Н. Один архаический тип славянского обрядового текста-диалога//Balcano-balto-slavica. Симпозиум по структуре текста. Предварительные материалы и тезисы. М., 1979.
185. Толстой Н. Н. Фрагмент славянского язычества: архаический ритуал — диалог/Славянский и балканский фольклор. Этногенетическая общность и типологические параллели. М., 1984.
186. Торопова А. В. К вопросу о жанровой классификации свадебного фольклора//Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.
187. Тудоровская Е. А. О внепесенных связях народной обрядовой песни//Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.
188. Тульцева Л. А. Вьюнишники//Русский народный свадебный обряд. Исследования и материалы. Л., 1978.
189. Тумилевич Ф. В. К вопросу о сохранности и классификации песен казаками-некрасовцами//Устная народная поэзия Дона. Ростов н/Д., 1963.
190. Успенский Д. Свадебные величальные песни//Этнографическое обозрение. 1906(1907), № 3—4.
191. Харузина В. И. Об участии детей в религиозно-обрядовой жизни//Этнографическое обозрение. 1911, № 1—2.
192. Харузина В. Н. Обряд «крестить кукушку» в Орловской губернии//Этнографическое обозрение. 1912, № 1—2.
193. Харузина В. Н. Примитивные формы драматического искусства//Этнография. 1927, № 2.
194. Чистов К. В. Проблемы картографирования обрядов и обрядового фольклора. Свадебный обряд//Проблемы картографирования в языкоznании и этнографии. Л., 1974.

195. Чичеров В. И. Из истории народных поверий и обрядов («Нечистая сила и Касьян») // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. М.; Л., 1958. Т. 14.
196. Чичеров В. И. Из истории новогодних игр и песен русского народа // Академику В. В. Виноградову к его шестидесятилетию. Сб. ст. М., 1956.
197. Чичеров В. И. Русские колядки и их типы // Сов. этнография, 1948, № 2.
198. Шайкович Б. А. К вопросу о генезисе и развитии колядных песен и обрядов // Сов. этнография. 1933, № 1.
199. Шаповалова Г. Г. Диалог в русском свадебном обряде // Сов. этнография. 1978, № 1.
200. Шаповалова Г. Г. Егорьевский цикл весенних календарных обрядов у славянских народов и связанный с ним фольклор // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.
201. Шаповалова Г. Г. Майский цикл весенних обрядов // Фольклор и этнография. Связь фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977.
202. Шеметова Н. В. Русская женщина в народном эпосе и лирике // Филологические записки. 1902. Вып. 1—4.
203. Эвальд З. В. Песня свадебного обряда на Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера. Л., 1928. Т. 2.
204. Элиаш Н. М. Свадебные величальные и корильные песни // Уч. зап. Старо-Оскольского пединститута. Старый Оскол. 1957. Вып. 1.
205. Ярневский И. З. Лирические песни свадебного обряда Верхоленского края // Этнографический сборник Бурятского комплексного НИИ. 1961. Вып. 2.
206. Яхина Г. А. Сюжетность свадебной лирической песни и обрядовая действительность // Современные проблемы фольклора. Вологда, 1971.
207. Яцунок Е. И. Антитеза в хороводных песнях // Фольклор как искусство слова. М., 1975. Вып. 3.
208. Яцунок Е. И. Символика в хороводных песнях // Фольклор как искусство слова. М., 1981. Вып. 5.
209. Яцунок Е. И. Эпитет в хороводных песнях // Фольклор как искусство слова. М., 1980. Вып. 4.

Тексты

210. Александров В. Вологодская свадьба // Библиотека для чтения. 1863, № 5—6.
211. Александров Н. А. Крестьянские свадьбы в Елабужском у. // Вятские губ. вед. 1861, № 3—4.
212. Андроников В. Народные песни, сказания и легенды Махловской вол. Юрьевецкого у. Костромской губ. // Костромская старина, 1912. Вып. 7.
213. Андроников П. И. Свадебные обычай и песни в с. Костеневе // Костромские губ. вед. 1856, № 21—27, 29.
214. Андроников П. И. Свадьбы в Парфентьеве (материалы для этнографии) // Костромские губ. вед. 1858, № 26, 28.
215. Астров Н. Крестьянская свадьба в с. Загоскине Пензенского у. (Бытовой очерк) // Живая старина, 1905. Вып. 3—4.
216. Багизбаева М. М. Фольклор семиреченских казаков. Алма-Ата, 1977. Ч. 1.

217. Балашов Д. М., Красовская Ю. Е. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., 1969.
218. Балашов Д. М., Марченко Ю. И., Калмыкова Н. И. Русская свадьба. Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтуге (Тарногский р-н Вологод. обл.). Ред. — сост. муз. части А. М. Мехнечев. М., 1985.
219. Балов А. А. Колыбельные и детские песни и прибаутки в Ярославской губернии Пошехонского уезда) // Живая старина, 1901. Вып. 1.
220. Бахтин В. Песни Ленинградской области. Записи 1947—1977 гг. Л., 1978.
221. Белослюдов Ал. Свадебный ритуал «каменщиков» (материалы по этнографии Бухтарминской долины) // Зап. Семипалатинского подотдела Западно-Сибирского отдела РГО. 1913. Вып. 7.
222. Богораз В. Г. Песни русских поречан на Колыме // Сборник Отделения русского языка и словесности АН. 1901. Т. 68, № 4.
223. Богословский П. С. Крестьянская свадьба в лесах Вильвы Пермского округа // Пермский краеведческий сборник. Пермь, 1926. Вып. 2.
224. Боячновский В. Ф. Веснянки, Петrivки и купальные песни // Живая старина. 1894, № 1.
225. Бутова Е. Станица Бороздинская Терской обл. Кизлярского округа // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. 1889. Вып. 7.
226. Великорусские народные песни, изданные проф. А. И. Соболевским. СПб., 1895—1902. Т. 1—7.
227. Виноградов Н. Народная свадьба в Костромском у. // Труды Костромского научного общества по изучению местного края. 1917, вып. 8.
228. Воронов П. Вельские свадебные обряды и причеты // Этнографический сборник. СПб., 1862. Т. 5.
229. Геннади Г. Свадебные обряды и песни крестьян Сычевского у. Смоленской губ. // Вестник РГО за 1852. СПб., 1852. Т. 5. Кн. 1, 2.
230. Гладких А. Н. Крестьянские свадебные обряды и проч. с. Торговинского Красноуфимского у. Пермской губ. // Труды Пермской ученой архивной комиссии. 1913. Вып. 10.
231. Гребнер В. А. Коледа и Таусень в Меленковском у. // Владимирские губ. вед. 1860. 2 февр.
232. Гринкова Н. Старая и новая свадьба в Ржевском у. Тверской губ. // Сборник Ржевского общества краеведения. Ржев, 1926, № 1.
233. Гуляев С. Этнографические очерки Южной Сибири // Библиотека для чтения. 1848. Т. 90. Отд. 3.
234. Данковская Р. С. «Куллик» и «клестничка» — обрядовые печенья Фатежского у. // Этнографическое обозрение. 1909 (1910), № 2—3.
235. Дементьев В. Деревенские свадьбы в Кологривском у. Костромской губ. // Москвитянин. 1855, № 7.
236. Дерунов С. Я. Крестьянская свадьба в Пошехонском у. // Труды Ярославского губернского статистического комитета, 1868. Вып. 5.
237. Диляторский П. Свадебные обычаи и песни в Тотемском у. Вологодской губ. // Этнографическое обозрение. 1899. № 3.
238. Добровольский В. Н. Данные для народного календаря Смоленской губ. в связи с народными верованиями // Живая старина. 1898. Вып. 3—4.

239. Добровольский В. Н. «Егорьев день» в Смоленской губернии // Живая старина. 1908. Вып. 2.
240. Добровольский В. Н. Некоторые поверья, песни и обряды Орловской и Калужской губерний // Живая старина. 1902. Вып. 2.
241. Добровольский В. Н. Песни Дмитровского у. Орловской губ. // Живая старина. 1905. Вып. 3—4.
242. Древняя российская вивлиофика, или собрание древностей российских, до российской истории, географии и генеалогии касающихся. М., 1775. Т. 13.
243. Едемский М. Вечерованье и городки (хороводы) в Кокшеньге Тотемского у. // Живая старина. 1905. Вып. 3—4.
244. Едемский М. Свадьба в Кокшеньге Тотемского у. // Живая старина. 1910. № 1—4.
245. Е-ий В. Описание сельской свадьбы в Сенгилеевском у. Симбирской губ. // Этнографическое обозрение. 1899, № 3.
246. Елеонская Е. Гаданье под Новый год в Козельском у. // Этнографическое обозрение. 1909 (1910), № 2—3.
247. Ефименко П. С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. Ч. 1, 2 // Изв. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при имп. Московском университете. М., 1877—1878. Т. 30.
248. Жаравов А. Сельские свадьбы в Архангельской губ. // Москвитянин. 1853. Вып. 13, 14.
249. Завойко Г. К. Верования, обряды и обычай великоруссов Владимирской губ. // Этнографическое обозрение. 1914, № 3—4.
250. Завойко Г. К. Колыбельные и детские песни и детские игры у крестьян Владимирской губ. // Этнографическое обозрение. 1915, № 1—2.
251. Захарченко В., Мельников М. Свадьба Обско-Иртышского междуречья // Этнографическое описание свадебных обрядов. Тексты и напевы песен // Под ред. Е. Гиппиуса. М., 1983.
252. Зеленин Д. К. Описание рукописей Ученого архива РГО. Пг., 1914—1916. Вып. 1—3.
253. Зернова А. Б. Материалы по сельскохозяйственной магии в Дмитровском крае // Сов. этнография. 1932. № 3.
254. Зимин М. М. Ковернинский край (наблюдения и записи) // Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Кострома, 1920. Вып. 17.
255. Зобнин Ф. Поездка на Алтай. Описание поездки по Змеиногорскому округу Томской губ. и Усть-Каменогорскому у. Семипалатинской области в январе и феврале месяцах 1897 года // Живая старина. 1898. Вып. 3, 4.
256. Иваненко Н. П. Деревня Веретякина (Орловской губ.). Свадьба. (Записано со слов крестьянки Дарьи Глотовой) // Живая старина. 1905. Вып. 1, 2.
257. Иваненко Н. П. Этнографические материалы из Орловской губернии // Живая старина. 1910. Вып. 4.
258. Иваницкий Н. А. Материалы по этнографии Вологодской губ. // Сборник сведений для изучения быта крестьянского населения России. М., 1890. Вып. 2.
259. Иваницкий Н. А. Сольвычегодский крестьянин, его обстановка, жизнь и деятельность // Живая старина. 1898. Вып. 1.
260. Из быта и поэзии крестьян Новгородской губ. (По материалам из бумаг В. А. Воскресенского.) Сообщено Д. Зелениным // Живая старина. 1905. Вып. 1, 2.

261. *Ильинский Я.* Коледа во Владимирской губернии Вязниковского уезда // Живая старина. 1898. Вып. 3, 4.
262. *Ильинский Я.* Свадебные причеты, детские песни и пр., записанные в Щетинской, Хмелевской и Меленковской волостях Пошехонского у. // Живая старина. 1896. Вып. 2.
263. Календарно-обрядовая поэзия сибиряков // Сост. вступ. ст. и примеч. Ф. Ф. Болонева и М. Н. Мельникова. Новосибирск, 1981.
264. Калужский фольклор. Зап. А. В. Ермаченко. Тула, 1979.
265. *Козырев Н. Г.* Свадебные обряды и обычай в Островском у. Псковской губ. // Живая старина. 1912. Вып. 1.
266. *Кокосов А. Я.* Круговые игры и песни в селе Ушаковском // Зап. РГО по отделению этнографии. 1869. Т. 2.
267. *Колобов И.* Русская свадьба Олонецкой губ. Пудожского у. Корбозерской вол. // Живая старина. 1915, № 1—2.
268. *Колосов М. А.* Заметки о языке и народной поэзии в области северно-великорусского наречия // Сб. Отделения русского языка и словесности АН. 1877. Т. 17. № 3.
269. *Колчин А.* Верования крестьян Тульской губернии // Этнографическое обозрение. 1899, № 3.
270. *Коланевич И. К.* Народные песни, собранные и записанные в Псковской губ. // Труды Псковского археологического общества. 1911—1912. Псков, 1912. Вып. 8.
271. *Костюрина М. Н.* Крестьянская свадьба в подгородних деревнях г. Тобольска // Ежегодник Тобольского губ. музея. Тобольск, 1898. Вып. 9.
272. *Костюрина М. Н.* Сибирские народные песни, записанные в подгородних деревнях около Тобольска летом 1894 г. // Ежегодник Тобольского губ. музея. Тобольск, 1895. Вып. 3.
273. *Кофирик Н.* Свадебные обряды и обычай в с. Песчаном Пудожского уезда // Олонецкие губернские ведомости. 1899, № 86.
274. *Кочановская Н. С.* Остатки боярских песен // Русская беседа. 1860, № 2.
275. *Красноженова М. В.* Из народных обычаем крестьян деревни Покровки (Томской губ.) // Изв. Красноярского подотдела Восточно-Сибирского отделения РГО. 1914. Т. 2. Вып. 6.
276. *Кривошапкин М. Ф.* Енисейский округ и его жизнь. СПб., 1865. Т. 1.
277. *Кривоцеков А.* Обряды и обычай оренбургских казаков // Вест. Оренбургского учебного округа. 1915, № 1—2.
278. *Кузнецов А.* Встреча весны у крестьян Оренбургского уезда // Оренбургский листок. 1889. № 10.
279. *Куклин М.* Свадебные обычай и песни у крестьян Стрелицкой вол. Тотемского у. Вологодской губ. // Этнографическое обозрение. 1900, № 2.
280. Курские народные песни // Сост. П. Бульбанюк, П. Лебедев. Курск, 1962.
281. *Леопольдов А.* Свадебные обряды крестьян в Саратовской губ. // Московский телеграф. 1830, № 23.
282. Лирика русской свадьбы / Изд. подг. Н. П. Колпакова. Л., 1973.
283. Лирические народные песни / Собр. и сост. И. В. Зырянов. Пермь, 1962.
284. *Листопадов А. М.* Песни донских казаков // Под общ. ред. Г. Сердюченко. М., 1953. Т. 4; 1954. Т. 5.
285. *Листопадов А. М.* Старинная казачья свадьба на Дону. Обряды и словесные тексты. Ростов н/Д., 1947.

286. Логиновский К. Д. Свадебные песни и обычай казаков Восточного Забайкалья//Зап. Приамурского отдела РГО, 1899. Т. 5. Вып. 2.
287. Ляметри П. Этнографический очерк Мещовского у.//Калужские губ. вед. 1860. 25 июня, 2 июля, 9 июля.
288. Магнитский В. Песни крестьян села Беловолжского Чебоксарского у. Казанской губ. Казань, 1877.
289. Майнов И. Крестьянская свадьба по реке Илиму (Иркутская губ.)//Живая старина. 1914. Вып. 1,2.
290. Макаренко А. А. Сибирский народный календарь в этнографическом отношении. Восточная Сибирь, Енисейская губ.//Зап. РГО по отделению этнографии. СПб., 1913. Т. 36.
291. Мальковский В. Н. Свадебные обычаи, песни и приговоры. Записаны в Рыбинской волости Бежецкого уезда Тверской губернии в 1903 году//Живая старина. 1903. Вып. 4.
292. Материалы для изучения великорусских говоров. Вып. 8//Сборник Отделения русского языка и словесности АН. 1903. Т. 73, № 5.
293. Машкин А. Быт крестьян Курской губернии Обоянского у.//Этнографический сборник. СПб., 1862. Вып. 5.
294. Михеев. Описание свадебных обычаем и обрядов в Бузулукском у. Самарской губ.//Этнографическое обозрение. 1899, № 3.
295. Мордовцева А. Н., Костомаров Н. И. Русские народные песни, собранные в Саратовской губернии//Летописи русской литературы и древности, издаваемые Н. Тихонравовым. М., 1862. Т. 4.
296. Мохирев И., Харьков В., Браз С. Народные песни Кировской области. М., 1966.
297. Мурин В. А. Быт и нравы деревенской молодежи. М., 1926.
298. Мякутин А. И. Песни оренбургских казаков. Ч. 4. Песни обрядовые. Духовные стихи. Апокрифы. Заговоры. Очерки обрядов. Царь Максимилиан. Добавления. СПб., 1910.
299. Н. Г. Свадебные обряды и песни крестьян Тульской губ.//Москвитянин. 1853, № 14.
300. Народное творчество Северной Двины. Старинные песни, прибаутки, детские песенки, считалки, байки, загадки, сказки, свадебные обряды//Сост. и авт. вступ. статьи В. В. Митрофанова и Л. Ф. Федорова. Архангельск, 1966.
301. Народные песни Белгородской области/Сост. Н. М. Элиаш и Л. Г. Улановская. Белгород, 1960.
302. Народные песни Брянщины (песни старинных народных праздников)/Вступ. ст., сост. и примеч. Т. П. Лукьяновой/Под ред. И. И. Земцовского. Брянск, 1972.
303. Народные песни Вологодской и Олонецкой губерний, собранные Ф. Студитским. СПб., 1841.
304. Народные песни Воронежской области/Под ред. С. Г. Лазутина. Воронеж, 1974.
305. Народные песни/Зап. О. А. Славяниной. Брянск, 1973.
306. Народные песни Пензенской губернии. Собр. А. И. Троицкий//Сборник Пензенского губернского статистического комитета. 1905. Вып. 6.
307. Народные песни Пермского края/Отв. ред. Т. Ф. Пирожкова. Пермь, 1966. Т. 1.
308. Народные песни, собранные в Чердынском уезде Пермской губ. Поповым. М., 1880.
309. Неуступов А. Д. Крестьянская свадьба Васильевской вол.

(Кадниковского у. Вологодской губ.) // Этнографическое обозрение. 1903, № 1.

310. Николаев П. Песни, поговорки, пословицы и проч., записанные в Псковской губ. // Труды Псковского археологического общества за 1911—1912 гг. Псков, 1912. Вып. 8.

311. Новое и полное собрание российских песен, содержащее в себе песни любовные, пастушеские, шутливые, простонародные, хоральные, свадебные, святочные с присовокуплением песен из разных российских опер и комедий. В 6 т. М., 1780—1781.

312. Обрядовая поэзия Пинежья. Материалы фольклорных экспедиций МГУ в Пинежский район Архангельской области (1970—1972 гг.) // Под ред. Н. И. Савушкиной. М., 1980.

313. Обрядовые песни русской свадьбы Сибири // Сост., предисл. и примеч. Р. П. Потаниной. Отв. ред. Б. Н. Путилов. Новосибирск, 1981.

314. Овчинников М. Свадебные песни (д. Константиновки Бала-ганского уезда) // Сибирский архив. 1912, № 10.

315. Овчинников М. Старинная свадьба в с. Рыбинском Канского у. Енисейской губ. // Сибирский архив. 1912, № 11—12.

316. Описание русской крестьянской свадьбы с текстом и песнями: обрядовыми, голосильными, причитальными и завывальными. О.Х.Агреневой-Славянской. В 3 ч. М.; Тверь, 1887—1889.

317. Орехов Г. И. Свадебные обряды, обычай и песни в Холмском у. Псковской губ. // Живая старина. 1913, 1914. Вып. 3, 4.

318. Осокин Н. Сельская свадьба в Малмыжском у. // Современник. 1857, № 1.

319. Пальчиков Н. Е. Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии. СПб., 1888.

320. Паули. Свадьба на Вохме (Этнографический очерк) // Вологодские губ. вед. 1854, № 2, 3.

321. Пейзен Г. Этнографические очерки Минусинского и Канского округов Енисейской губ. // Живая старина. 1903. Вып. 3.

322. Песенное творчество Калужского края / Зап. А. В. Ермаченко. Калуга, 1959.

323. Песенный фольклор Мезени / Сост. Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский, В. В. Митрофанова, В. В. Коргузолов. М., 1967.

324. Песни и сказки Ярославской области / Ред. Э. В. Померанцева. Ярославль, 1958.

325. Песни казаков-некрасовцев. Запись песен, вступ. статья и сведения о сказителях Ф. В. Тумилевича / Под общ. ред. проф. П. Г. Богатырева. Ростов н/Д, 1947.

326. Песни крестьян Владимирской и Костромской губерний, собраны и изданы с соблюдением местного выговора А. Смирновым. М., 1847.

327. Песни Печоры / Изд. подгот. Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Б. М. Добровольский. М.; Л., 1963.

328. Песни Пинежья. Материалы фонограммы-архива, собр. и разраб. Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд / Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. Кн. 2. М., 1937.

329. Песни русского народа. Изд. И. Бернард. СПб., 1866.

330. Песни русского народа. Собранны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. Записали слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1894.

331. Песни северо-восточной России. Песни, величания и причеты / Зап. Александром Васнецовым в Вятской губ. М., 1894. 2-е изд. Киров, 1949.

332. Песни, сказки, пословицы, поговорки и загадки, собранные Н. А. Иваницким в Вологодской губ./Подг. текстов, вступ. ст. и примеч. Н. В. Новикова. Вологда, 1960.
333. Песни. Сказки/Сост. А. П. Анисимова. Пенза, 1962.
334. Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П. В. Киреевского//Литературное наследство. М., 1968. Т. 79.
335. Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. М., 1911. Вып. 1/Под. ред. акад. В. Ф. Миллера и проф. М. Н. Сперанского.
336. Попов И. Народные юридические обычаи в Раздорской-на-Дону станице//Донской вестник. 1869, № 30.
337. Попов И. Народные предания жителей Вологодской губернии Кадниковского у.//Живая старина, 1903, Вып. 1—3.
338. Потанин Г. Н. Юго-западная часть Томской губ./Этнографический сборник. СПб., 1864. В. 6.
339. Поэзия крестьянских праздников/Вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. И. И. Земцовского. Л., 1970.
340. Предтеченский Я. О свадебных обрядах г. Чердыни//Пермский сборник. М., 1859. Вып. 1; 1860. Вып. 2.
341. Прозвищкая Л. И., Мельников М. Н. Смоленские свадебные традиции в Сибири (описания обрядов, свадебные песни)//Сибирский фольклор. Новосибирск, 1976. Вып. 3.
342. Протопопов М. Свадебные песни. Записаны в Архангельской и Вологодской губерниях//Живая старина. 1903. Вып. 4.
343. Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. Для голоса с фортепиано. М.; Л., 1945.
344. Руднева А. В. Народные песни Курской области. М., 1957.
345. Русские народные песни, записанные в Ленинградской области. 1931—1949 гг./Сост. В. А. Кравчинская и П. Г. Ширяева//Под ред. А. М. Астаховой. Муз. редакция Ф. А. Рубцова. Л.; М., 1950.
346. Русские народные песни Южного Урала/Сост. В. Е. Гусев. Челябинск, 1957.
347. Русские плачи Карелии/Подг. текстов и примеч. М. М. Михайлова. Ст. Г. С. Виноградова и М. М. Михайлова. Петрозаводск, 1940.
348. Русские плачи (причитания)/Вступ. ст. Н. П. Андреева и Г. С. Виноградова. Л., 1937.
349. Русские свадебные песни Сибири/Сост. Р. П. Потанина. Новосибирск, 1979.
350. Русский фольклор в Латвии. Песни, обряды и детский фольклор/Сост. И. Д. Фридрих. Рига, 1972.
351. Русское народное поэтическое творчество в Татарской АССР/Сост. В. Ф. Павлова. Казань, 1955.
352. Сахаров И. Песни русского народа. СПб., 1838—1839. Ч. 1—5.
353. Сахаров И. П. Сказания русского народа о семейной жизни своих предков. СПб., 1885. Ч. 2.
354. Свадебный день в Кадниковском уезде//Вологодские губ. вед. 1890, № 1.
355. Свадебный обряд, песни и заговоры Томского округа/По рукописи С. П. Каффки приготовил к печати Д. К. Зеленин//Записки Уральского общества естествознания. 1905. Т. 25.
356. Свитова К. Народные песни Брянской области. М., 1966.
357. Семевский М. И. Торопец (1016—1863)//Зап. РГО. 1864. Кн. 1, 2.
358. Семенов П. Песни, поющиеся в станице Слепцовской Влади-

кавказского округа// Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. 1893. Вып. 15.

359. Серебренников В. Н. Свадебные обычай и песни крестьян Андреевской волости Оханского уезда Пермской губернии. Вступ. ст. А. Д. Городцова// Материалы по изучению Пермского края. Пермь, 1911. Вып. 4.

360. Смирнов А. Песни и предания, записанные в селе Иудине Александровского у. Владимирской губ.// Русский филологический вестник. 1879, № 2.

361. Смирнов В. Народные гаданья Костромского края (Очерк и тексты) // Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Вып. 41. Четвертый этнографический сборник. Кострома, 1927.

362. Смирнов М. И. Культ и крестьянское хозяйство в Переславль-Залесском у. (Владimirской губ.) по этнографическим наблюдениям // Труды Переславль-Залесского историко-художественного и краеведческого музея. Вып. 1. Старый быт и хозяйство Переславской деревни. Переславль-Залесский, 1927.

363. Смирнов М. И. Этнографические материалы по Переславль-Залесскому у. Владимирской губ. Свадебные обряды и песни. Песни круговые и проходные, игры. Легенды и сказки. М., 1922.

364. Смоленский этнографический сборник/ Сост. В. Н. Добровольский. СПб., 1893. Ч. 2; 1903. Ч. 4.

365. Соболев А. Н. Детские игры и песни// Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Владимир, 1914. Кн. 16.

366. Собрание народных песен П. В. Киреевского. Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях. Т. 1 /Подгот. текстов к печати, ст. и comment. А. Д. Соймонова. Л., 1977.

367. Собрание русских народных песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач/ Под ред. и с вступ. ст. В. М. Беляева. М., 1955 (1- изд. СПб., 1790).

368. Соколов М. Е. Великорусские свадебные песни и причитания, записанные в Саратовской губернии. Саратов, 1898.

369. Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915.

370. Старинная севская свадьба/Записи и свод О. А. Славяниной. Подг. текстов к печати и ред. Ф. М. Селиванова. М., 1978.

371. Степанов В. И. Деревенские посиделки и современные народные песни-частушки//Этнографическое обозрение. 1903, № 4.

372. Сумароков П. Очерк сельских праздников, примет, поверий и обрядов в Каширском у.//Москвитянин. 1849, № 10, май, статья I.

373. Сухов П. М. Несколько данных по народному календарю и о свадебных обычаях крестьян Саратовской губернии//Этнографическое обозрение. 1892, № 2—3.

374. Тамбовский фольклор/Ред. и предисл. акад. Ю. М. Соколова и Э. В. Гофман. Тамбов, 1941.

375. Терещенко А. В. Быт русского народа. М., 1847—1848, Т. 1—7.

376. Титов А. А. Ярославский уезд. Историко-археологическое, этнографическое и статистическое описание. М., 1883.

377. Тихонов П. Н. Брянский говор. Заметки из области русской энтомологии//Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук. СПб., 1904. Т. 76, № 4.

378. Тонков В. Свадебные песни и обряды г. Мезени. Казань, 1931.

379. Традиционные обряды и обрядовый фольклор русских Поволжья/Сост. Г. Г. Шаповалова, Л. С. Лаврентьева. Л., 1985.

380. Традиционный фольклор Владимирской деревни/Под ред. Э. В. Померанцевой. М., 1973.
381. Традиционный фольклор Новгородской области (по записям 1963—1976 гг.). Песни и причтования/Изд. подгот. В. И. Жекулни, В. В. Коргузолов, М. А. Лобанов, В. В. Митрофанова, Л., 1979.
382. Тумилевич Ф. В. Свадебный обряд у казаков-иекрасовцев//Уч. зап. Ростовского-на-Дону гос. ун-та. Т. 45. Труды историко-филологического факультета. Ростов н/Д, 1958. Вып. 6.
383. У Белого моря. Народные песни и сказы. Сборник Н. И. Рождественской. Архангельск, 1958.
384. Уральский фольклор/Ред. М. Г. Китайник. Свердловск, 1949.
385. Успенский М. Марицельская крестьянская свадьба. Бытовой очерк//Живая старина, 1898. Вып. 1.
386. Успенский М. И. Обычай славить детей накануне Нового года//Этнографическое обозрение, 1899(1900), № 4.
387. Ухов П. Д. Детские песни, записанные А. Марковым в центральных губерниях в 1892—1896 гг./Вестник Московского ун-та. 1961, № 5.
388. Ушаков Д. Н. Материалы по народным верованиям великоруссов//Этнографическое обозрение. 1896, № 2, 3.
389. Фенютин А. А. Увеселения города Мологи//Труды Ярославского губ. статистического комитета. Ярославль, 1866. Вып. 1.
390. Феоктистов П. Обычаи крестьян при свадьбах в Пензенской губ./Пензенские губ. вед. 1860, № 5—8.
391. Фольклор Западной Сибири. Вып. 1/Сб. составлен Т. Г. Леоновой по материалам фольклорных экспедиций Омского педагогического института им. А. М. Горького. Омск, 1974.
392. Фольклор Московской области. Вып. 1. Календарный и детский фольклор/Сост. В. Б. Сорокин. М., 1979.
393. Фольклор русского населения Прибалтики/Авт.-сост. А. Ф. Белоусов, Т. С. Макашина, Н. К. Митропольская. Отв. ред. Э. В. Померанцева. М., 1976.
394. Фольклор Саратовской области/Сост. и вступ. ст. Т. М. Акимовой. Саратов. 1946. Ки. 1.
395. Фольклор Чкаловской области/Сост. А. В. Бардин. Оренбург, 1940.
396. Халанский М. Г. Народные говоры Курской губ./Сборник Отделения русского языка и словесности АН. СПб., 1904. Т. 76, № 5.
397. Халанский М. Г. О некоторых особенностях народа говора северной части Путивльского у. Курской губ./Русский филологический вестник. 1886, № 4.
398. Халанский М. Г. Русские народные песни, записанные в Щигровском у. Курской губ./Русский филологический вестник. 1879, № 3, 4; 1880, № 1—4; 1881, № 2, 4.
399. Халанский М. Г. Саяны (образцы народа говора из села Заломного Суджанского уезда Курской губернии)//Русский филологический вестник. 1889, № 1.
400. Хороводные и игровые песни Сибири/Отв. ред. А. И. Федоров. Сост. Ф. Ф. Болонев, М. Н. Мельников. Новосибирск, 1985.
401. Чердынская свадьба. Старинные свадебные песни и причтания/Зап. и сост. И. Зырянов. Пермь, 1969.
402. Чесноков А. Свадебные обряды и песни «кержаков»//Живая старина, 1911, Вып. 1.
403. Чулков М. Д. Собрание разных песен. Части 1, 2 и 3 с прибавлением//Сочинения М. Д. Чулкова. Т.1. СПб., 1913.

404. Шадрин А. Летние и зимние гулянья шенкурского народа и окологородных крестьян//Труды Архангельского статистического комитета за 1865 год. Архангельск, 1866.
405. Шейн П. В. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, легендах и т. п. СПб., 1900. Т. I.
406. Шереметева М. Е. Земледельческий обряд «заклинание весны» в Калужском крае//Сборник Калужского гос. музея. Калуга, 1930. Вып. 1.
407. Шереметева М. Е. Масляница в Калужском крае//Сов. этнография. 1936, № 2.
408. Шереметева М. Е. Свадьба в Гамаюнщине Калужского уезда//Труды Калужского общества истории и древностей. Калуга, 1928.
409. Шереметева М. Е. Хлеб и обрядовое печение в б. Перемышльском у. Калужской губ.//Изв. РГО, 1929. Т. 61. Вып. 2.
410. Шишков В. Песни, собранные в селениях Подкаменской и Преображенской волостей Киренского у. Иркутской губ., расположенных по течению Нижней Тунгуски в 1911 году//Изв. Восточно-Сибирского отдела РГО. 1914. Т. 43.
411. Шмаков И. Н. Свадебные обычаи и притчания населения Терского берега Белого моря//Этнографическое обозрение, 1903, № 4.
412. Шустиков А. Народные игры в Кадниковском у.//Живая старина. 1895. Вып. 1.
413. Щукин Н. С. Вертел. Святочное увеселение в Иркутской губ.//Вестник РГО. 1860. Ч. 29. № 7.
414. Щукин Н. С. Народные увеселения в Иркутской губ.//Зап. РГО по отделению этнографии. 1869. Т. 2.
415. Записи от А. П. Анисимовой, 69 л., в д. Пальна Козельского р-на Калужской обл. в 1971 г. Ю. Г. Кругловым.
416. Записи от А. И. Бурцевой, 76 л., в д. Каликино Тарногского р-на Вологодской обл. в 1965 г. Ю. Г. Кругловым.
417. Записи от М. С. Жариковой, 69 л., в с. Кириевском Козельского р-на Калужской обл. в 1971 г. Ю. Г. Кругловым.
418. Записи от В. Е. Кирсановой, 64 л., в д. Пальна Козельского р-на Калужской обл. в 1971 г. Ю. Г. Кругловым.
419. Записи от Е. П. Корягиной, 58 л., в д. Пальна Козельского р-на Калужской обл. в 1971 г. Ю. Г. Кругловым.
420. Записи от Т. Е. Кузнецовой, 68 л., в д. Горлово Медынского р-на Калужской обл. Ю. Г. Кругловым.
421. Записи от Т. Ф. Кузнецовой, 61 г., в д. Хозцы Козельского р-на Калужской обл. в 1969 г. (архив кафедры фольклора МГУ им. М. В. Ломоносова).
422. Записи от А. М. Осиповой, 64 л., в д. Монастырек Шенкурского р-на Архангельской обл. в 1967 г. Ю. Г. Кругловым.
423. Записи от Е. П. Пономаревой, 72 л., и Н. П. Самариной, 65 л., в д. Нименьга Онежского р-на Архангельской обл. в 1965 г. Ю. Г. Кругловым.
424. Записи от З. С. Потаповой, 33 л., в д. Вербежичи Людиновского р-на Калужской обл. в 1972 г. Ю. Г. Кругловым.
425. Записи от Е. Е. Разговоровой, 73 л., в д. Мешково Медынского р-на Калужской обл. в 1970 г. Ю. Г. Кругловым.
426. Записи от М. А. Рожковой, 60 л., в д. Каменка Козельского р-на Калужской обл. в 1971 г. (архив кафедры фольклора МГУ им. М. В. Ломоносова).
427. Записи от С. А. Трушина, 66 л., в д. Рокотино Медынского р-на Калужской обл. в 1970 г. Ю. Г. Кругловым.

428. Записи от И. Е. Фроловой, 72 л., в д. Куява Людиновского р-на Калужской обл. в 1972 г. Ю. Г. Кругловым.
429. Записи от хора (запевала А. С. Власова, 58 л.) в д. Дракуны Козельского р-на Калужской обл. в 1971 г. Ю. Г. Кругловым.
430. Записи от хора (запевала П. С. Власова, 76 л.) в д. Дракуны Козельского р-на Калужской обл. в 1971 г. Ю. Г. Кругловым.
431. Записи от хора (запевала П. Г. Волчкова, 61 г.) в д. Киреевской Козельского р-на Калужской обл. в 1971 г. Ю. Г. Кругловым.
432. Записи от Е. П. Шарковой, 49 л., в д. Мелиховка Плесецкого р-на Архангельской обл. в 1964 г. Ю. Г. Кругловым.
433. Записи от А. С. Широховой, 77 л., в д. Леушинская (Керчела) Шенкурского р-на Архангельской обл. в 1967 г. Ю. Г. Кругловым.
434. Записи от М. М. Поповой, 53 л., в д. Хачела Онежского р-на Архангельской обл. в 1965 г. Н. И. Савушкиной и Ю. Г. Кругловым (архив кафедры фольклора МГУ им. М. В. Ломоносова).

СЛОВАРЬ

ажно — зд.: а это
аржаное — ржаное

баскáя — красивая
баславить — благословить
бáять — говорить
божатушка — крестная мать
боровáя — выросшая в бору
бóссинькой — красивенький
бочáг — глубокая лужа
бóйрин, бóйрыня — зд.: члены свадебного поезда
брáтелко — брат

верéй — один из столбов, на которых висят ворота
вёдро — ясно (о погоде)
вечёр — вчера вечером
волосник — вид шапочки, надевавшейся женщинами под платок
вóроги — враги
вьюнáя, вьюница, вьюнéц — зд.: молодожены

гарнитúровый — из плотной шелковой ткани
гóгол, гоголь — птица из породы уток
грíвна — денежная единица в Древней Руси; серебряное или золотое шейное украшение в Древней Руси
гудóк — народный музыкальный инструмент
гумно — отгороженное место, где в особых постройках складывали сжатый хлеб; расчищенная площадка для молотьбы, ток
гúня — ветхая одежда; армяк, крытый холстом

дéверь — брат мужа
дежá — кадка для квашения и замеса теста для хлеба
дóнце — (у прылки) — доска для

гребня прылки, на которую садится пряха
драчёна — вид пищи (например, яичница с молоком)
дробные — частые, мелкие
дружилушко — дружка
жарéлье — воротник
зáсенка — тенистое место
золбóка — сестра мужа
исполáть — хвала, слава
камéнка — печка в бане
камká — старинная шелковая ткань с узорами
каравóд, карагóд — хоровод
квашинá, квашонка — кадка для квашения и замеса теста для хлеба
китáйка — зд.: разновидность хлопчатобумажной ткани
кýча, кýчка — женский головной убор
коломéнчата́й — изделие из полосатой, пестрой шерстяной ткани домашней выделки
комóнь — конь
коновáтная — из коновата, старинной азиатской шелковой ткани (шла на фаты, покрывала)
конопá — конопля
кóпа — копна
косníк — лента, несколько лент, вплетавшихся в косу, или подушечка, шитая бисером, также вплетавшаяся в косу
косáцкое — с косяками и рамой (об окне)
кóчет — петух
кóя — какая
кут — угол избы под иконами или у печи
лáда, лáдо — милая, милый
лáстки — цветные четырехуголь-

ные вставки под мышками в ру-
кавах женской рубахи
ледра — рыжая
лоббока — от лебеда
лузъя́ — луга
лунь — хищная птица-мышатник
лыйка — нижняя часть ноги

манёжно — манерно
мерёжа — рыболовная снасть
моишá — кошель
мутóвка — предмет домашней
утвари для взбивания или раз-
мешивания чего-нибудь
мыленка — баня

обáбок — разновидность грибов
(подберезовик)
овйн — строение для сушки сно-
пов перед молотьбой
ольшáнник, ольши́нник — роща из
ольховых деревьев
опбрки, оббрки — веревочки у
лаптей
осьмýна — старинная русская ме-
ра сыпучих тел, равная полови-
не четверти (125 л)
осьмой — восьмой
отóря — крупные отходы от мо-
лотьбы
очёслив — честный

пест — предмет домашней утвари
для толчения или растирки про-
дуктов
плёнки — зд.: сети (на птиц)
поддрóжье — помощник дружки
подженишник — дружка
поднизи́к — очевидно, вниз по те-
чению
поезжáнин — член свадебного по-
езда
пóжня — покос, нива
покýль — пока
полíвки, полíво — помон
полýцы — полати
пóнька — в разных говорах: юбка.
платок, женский головной убор
пóстать — полоса поля, которую
жнец или несколько жнецов за-
хватывают для жатвы в один
заход
пишёнка — зд.: пшеница
пóпкать — копаться, делать мед-
ленно, нерасторопно
пáлички — пяльцы

радуница — первый вторник после
пасхи
ráменье — лес
рогóза — рогожа
роéк — зд. группа жицетов
рýженая, рýженый — зд.: невеста,
женщина

сарапи́нские — сарацнинские,
арабские
свёкор, свекрóвь — отец, мать му-
жа
себр — сосед, земляк, товарищ
святки — время с 25 декабря по
6 января (по старому стилю)
святые вечера — вечера с 25 де-
кабря по 1 января (по старому
стилю)

сéдмь — семь
сéлице — зд.: место, где хранятся
древа
синя́вка — разновидность грибов
(сыроежка)
скáтная, скáченая — круглая, ров-
ная
смолово́й — зд.: покрытый смолой
смур, смýрый — из темного не-
крашеного сукна (об одежде)
сóлод — проращенные, высушен-
ные и крупно смолотые зерна
хлебных злаков
солóдкий — сладкий
стáрица — монахиня, черница,
скитница
стрýчка — зд.: спорынья, колосья,
способствующие, по веровани-
ям, большому урожаю
стягóнышко — уменьш. от «стёг-
но» (верхняя часть ноги)
сúженая, сúженый — зд.: невеста,
женщина

сурмíлы — краска черного цвета
(для бровей)

сýтá — вода, подслащенная ме-
дом, или медовый отвар на
воде

талáнливый — счастливый, удач-
ливый

танóк — хоровод

таровáтый — проворный, ловкий
в делах

тафтá — гладкий тонкий шелк

тáя — та

те, ти — тебе

толóка — совместная работа жи-

телей деревни по приглашению
у одного хозяина

трёнзель — деталь конской упря-
жи

тур — дикий бык с большими ро-
гами

тя — тебя

угор — возвышенность, неболь-
шая гора

ужинистая — хорошо жнущаяся

ўздить — хлебать, есть что-либо
жидкое

утёня — утка

фёрязь — вид женской одежды
(праздничный сарафан)

хоботъё — мелкие отходы от мо-
лотьбы

хоробрый — храбрый

чёпетно — красиво, щегольски
чернёц — монах

чёрочки — вид женской празднич-
ной обуви

чботы — вид обуви

шалаболы — лохмотья

шергунёц — деталь конской упря-
жи

шири́нка — полотенце; платок

ши — щи

шурин — брат жены

щепи́ца — шиповник

Ягоница — овца, принесшая
приплод

йловица — корова, не дававшая
еще приплода, нетельная

ясьмен — ясный