

В. И. ЧИЧЕРОВ

ТРАДИЦИЯ И АВТОРСКОЕ НАЧАЛО В ФОЛЬКЛОРЕ

«Народ не только — сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры»¹.

Эта цитата из Горького вспоминается при постановке вопросов традиции и авторства, коллективности и индивидуальности в народном искусстве. Ведь искусство — одно из свидетельств великой творческой силы народа. Кем же являются носители фольклора: только ли исполнителями великих поэм и трагедий, созданных стихийной силой народа? Или же самостоятельными создателями их, поднимающимися в своем искусстве до гениальных обобщений. Если они авторы, то каковы пределы их творчества и как оно сочетается с творчеством масс. И есть ли стихийное массовое творчество?

Словом, что значит: «Народ создал все ценности человеческой культуры»?

Вопрос ставился, когда наука о фольклоре еще только зарождалась; решался фольклористами, переходя из поколения в поколение; стоит и сейчас. Решение вопроса вызывало споры, — оно было противоречиво. В науке известны два крайних ответа на него, исключаящие друг друга. До сих пор слышны еще отзвуки воззрений мифологической школы, впервые давшей стройную систему взглядов на народное искусство. В этих отголосках продолжают звучать слова о безавторстве, безличности, безыскусственности фольклора, о том, что отдельной личности нет исхода из сомкнутого круга народной поэзии. И к самой поэзии предъявляется требование сохранения традиционных форм и традиционного языка сказки, былины и пр. Личность мастера фольклора отдается во власть традиции, застывает в прошедших десятилетиях, и любое отражение текущей современности в творчестве народа рассматривается как деформация, разрушение устоев фольклора.

Такие взгляды вызывали яростный протест уже с начала XX в. Смутным очертаниям общенародного отстоявшегося искусства, неведомо когда и кем созданного, противопоставлялся живой человек. Фольклор провозглашался всецело искусством индивидуальностей, а творчество этих индивидуальностей почти отождествлялось с творчеством писателей.

Обе изложенные теории ошибочны. Неверны утверждения и о безраздельном господстве традиции и об исключительности авторов, создателей фольклорных произведений. Традиция и авторство в фольклоре слиты нераздельно, выявляясь в сходстве и различии произведений народного творчества.

Сопоставление произведений устной поэзии обнаруживает устойчивость сюжетных схем, общность отдельных мотивов, встречающееся совпадение строк и устойчивых словесных формул. Это заставляет нас искать типовые разработки сюжета и варьируемые «редакции» текста. Наблюдения над текстами позволяют утверждать ограниченность числа

¹ А. М. Горький. Статьи 1905—1916 гг. Изд. «Парус», 1916, стр. 9.

типовых разработок сюжета и бесчисленность их вариаций, зависящих от творчества индивидуальностей, мастеров фольклора.

Если вариации объединяются типовыми разработками сюжета, то эти последние в свою очередь могут быть сведены к единому типу, к некоей абстракции, общей, а иногда (предположительно) и начальной, в отношении всей группы произведений. В пределах фольклора произведения объединяются: а) по сюжетным схемам (общее, отвлеченное от конкретных текстов понятие сюжета как устойчивого комплекса мотивов), б) по типовым разработкам сюжета (основные редакции; каждая редакция сохраняется особой группой носителей фольклора) и в) по вариантам, предполагающим, как говорил А. Н. Веселовский, «основной текст или сказ, отклонение от формы», ибо «бесформенность не дает вариантов»². Взаимоотношение, внутренне существующая связь сюжетных схем, типовых разработок сюжета, вариантов есть по существу зависимость от начальных исходных мотивов существующих типов произведений и связь типов произведений с индивидуальными, «авторскими» воплощениями (т. е. связь авторов фольклора со «школами», в пределах которых они творят).

Тезис о безавторстве фольклора, как признаке, отличающем его от литературы, должен быть решительно отвергнут. Он отвергается уже потому, что литература, особенно старая, имеет в изобилии анонимные произведения.

Как и фольклор, русская литература до своего нового периода не знала авторского права, как литературного понятия. Указание автора первоначально имело единственное значение свидетельства о политической направленности произведения, а не о принадлежности его данному писателю. Так было в большинстве случаев — вплоть до начала деятельности В. К. Тредьяковского и М. В. Ломоносова. Указание имени создателя произведения приобретало значение литературного авторства лишь в тех случаях, когда автор играл определенную и значительную роль в истории³.

Начиная со 2-й половины XVIII в., понятие литературного авторства как бы закрепляется в литературе и создается ощущение, что именно наличие авторства в новой литературе отличает ее от фольклора. Это ощущение исключительно внешнее, следствие того, что внимание обычно сосредоточивается на явлениях большой литературы и забываются анонимы и имена, мелькавшие на страницах книг, но лишенные биографических данных. Однако и в отношении творчества великих писателей многое остается неясным, — об этом свидетельствует «Dubia», к сожалению, обязательное в академических собраниях сочинений⁴. Что же касается литературы, вынужденной таиться в подполье, то в этой области и для XIX—XX вв. анонимность — типическая черта. Количество анонимных произведений и псевдонимов настолько значительно, что ощущается потребность в соответствующих словарях (см. Масанова и др.). Имя автора важно для выяснения объема и характера творчества писателя, но ничего не меняет в существе текста;

² А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. 2, в. I. Изд. АН СССР, СПб., 1913. Поэтика сюжетов и ее задачи, стр. 6.

³ Например, когда в эпоху Петра I на фоне анонимных повестей, стихов, сказаний, легенд, свидетельствовавших о борьбе Московской и новой Руси, появились произведения идеологов, борющихся сторон — Стефана Яворского и Феофана Прокоповича, их имена стали восприниматься одновременно как имена авторов произведений и как указание на политическую направленность последних. Подобные примеры общеизвестны и не требуют специального разбора.

⁴ Можно привести много примеров анонимности литературных произведений. Хорошим примером служит история «Гимна бороде» (см. в кн. П. Н. Беркова, Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. АН СССР, М.—Л., 1936).

открытие имени автора непопулярного или популярного произведения не меняет его судьб⁵.

Мы не имеем права считать авторские произведения только фактами литературы, а анонимные — фольклора. Авторы есть и в фольклоре и в литературе. Но количественное соотношение анонимных и авторских текстов различно в фольклоре и литературе (в фольклоре безавторских произведений несравненно больше), и самое авторство в фольклоре имеет особые, специфические черты.

Явное или скрытое авторство всегда ощущается при исполнении фольклора мастерами народного творчества. Особенно ощутимо оно в жанрах, основой которых является импровизация (например, в плачах, новинах и др.). О покоряющей силе авторского творчества в фольклоре рассказал А. М. Горький, изобразив, например, выступление олонечкой плачей Ирины Федосовой, которую он прямо назвал поэтессой⁶.

Это справедливое название⁷, однако, не означает ее отрыва от массового народного творчества, ее исключительности в отношении других носителей и создателей жанра. Творчество Федосовой базируется на традиции искусства плачей, традиции, сохраненной народом. Федосова, как правильно писал М. К. Азадовский⁸, была поэтессой, творившей для своей среды и в тесном единении с ней.

Ирина Федосова — только один из ярких образов мастеров — создателей народного творчества. Ее имя может быть окружено множеством других имен, более или менее известных в научной и популярной литературе. Нами забыты имена мастеров фольклора предыдущих столетий. Но в том, что они были, что многие из них были славны, — не может быть сомнения. Только мастер, усвоивший в совершенстве искусство рассказывания сказок, мог предлагать свои услуги так, как говорит объявление «Санкт-Петербургских Ведомостей» за 1797 год (см. № 96): «Некоторый слепой желает определиться в какой-нибудь господский дом для рассказывания разных историй с разными повестями, со удивительными приключениями и отчасти русские сказки». О мастерстве же свидетельствуют документы о существовании придворных сказочников, певцов и скоморохов, хотя имена их не указаны. Уникальное свидетельство Волынской летописи о «словутном певце Митусе»⁹ или прославление Баяна в «Слове о полку Игореве» — случайные сохранения имен, исключения из общего правила.

И в прежние времена, и теперь фольклор имел и имеет своих мастеров, пользующихся славой в местах своего творчества (а иногда и более широкой). Стали общеизвестными, наряду с именем Федосовой, имена Рябининых, Крюковых, Кривополеновой, Новопольцева, Сороковикова и многих других. Все эти мастера фольклора обычно представляются передатчиками древнего искусства народа, и в этом — только в этом — видится их отличие от творцов литературы. Дореволюционная фольклористика упорно говорила о порче великолепных созданий искус-

⁵ См. ценную работу И. Н. Розанова. От книги в фольклор, ж. «Лит. критик», 1935, № 4; его же книгу «Песни русских поэтов» (XVIII — первая половина XIX в.). Редакция, статья и комментарии И. Н. Розанова. Сов. писатель, 1936.

⁶ А. М. Горький. С всероссийской выставки. Гл. «Вопленица». «Одесские новости», 1896, № 3660, 14 июня, стр. 2. Ср. описание выступления Ирины Федосовой в романе Горького «Жизнь Клима Самгина».

⁷ Допустимо даже говорить о собрании сочинений этой северной плачел, поскольку ее причеты были записаны в количестве более 30 000 стихов. См. Е. В. Барсов, Причитания Северного края, т. I, 1872; т. II, 1882; т. III, 1886.

⁸ М. К. Азадовский. Ленские причитания, Чита, 1922.

⁹ См. под годом 1240 «Словутного певца Митусу древле за гордость не воско-тевши служить князю Даниилу, раздранного, аки связанного приведоша».

ства его передатчиками¹⁰. Основой тезиса был взгляд на искусство прошедших веков, как на недостижимый образец для сказочников, певцов поздних столетий. По существу, разными школами варьировалось старое положение Ф. И. Буслаева и А. Н. Афанасьева: пора эпического творчества прошла и народ бессилён в своем искусстве. И почти всегда эта неведомая пора эпического творчества рисовалась «золотым веком», когда искусство создавалось всеми вместе и каждым в отдельности, когда традиции еще не было и не окостенели в устойчивой неподвижности образно выражаемые мысли. В «золотой век» народного творчества традиция не властвовала над индивидуальностью, не порабощала ее.

Все эти положения и взгляды не могут не вызвать стремления опровергнуть их. Наблюдения над современной жизнью фольклора, изучение метода мастеров народного искусства заставляют утверждать свободу и самостоятельность их творчества, несмотря на все значение традиции. Самая традиция выявляется как основа авторства в фольклоре. Традиция имеет великое свойство обновляться в устной и, в еще большей мере, в письменной форме словесного искусства. Веками выработанные, отстоявшиеся сюжетные схемы не уничтожают, а подчеркивают личное искусство. Еще А. Н. Веселовский отмечал, какое множество старых тем обновили, например, романтики. Пелеас и Мелисанда Метерлинка еще раз вновь пережили трагедию Франчески и Паоло. Недаром же Гете советовал Эккерману обращаться к сюжетам, уже питавшим воображение художника, — от этого писатель не терял своего лица. Многие писали Ифигению, но образы ее были различны, потому что каждый автор изображал ее по-своему¹¹. Ходячими примерами своеобразного освоения сложившегося сюжета стали обработки «Дон Жуана», библейских тем, «Фауста» и др. Обращение писателей к уже существующим сюжетам как бы перекидывает мост между фольклором и литературой. Правильно писал А. М. Горький об органической связи устного и письменного творчества: «Лучшие произведения великих поэтов всех стран почерпнуты из сокровищницы коллективного творчества народа, где уже издревле даны все поэтические обобщения, все прославленные образы и типы. Ревнивец Отелло, лишенный воли Гамлет и распутный Дон Жуан — все эти типы созданы народом прежде Шекспира и Байрона, испанцы пели в своих песнях «жизнь — есть сон» раньше Кальдерона, а магометане-мавры говорили это раньше испанцев, рыцарство было осмеяно в народных сказаниях раньше Сервантеса и так же зло и так же грустно, как у него»¹².

Никто не обвинит названных писателей в несамостоятельности, когда они обращаются к сюжетам, живущим вечной жизнью. Писатели остаются авторами, несмотря на традицию.¹³

Но есть ли какое-либо право рассматривать мастеров фольклора как безличных и покорных передатчиков аналогичных устойчивых сюжетов? Не потому ли это кажется, что самые сюжеты рождены в среде, выдвинувшей воссоздающих их передатчиков? Обилие существующих в народной среде устойчивых сюжетов свидетельствует вовсе не об отсутствии авторства в фольклоре, а наоборот, — о чрезвычайно раннем появлении его. Совершенно справедливо А. Н. Веселовский расценивал создание сюжета как ранее выявление индивидуальности, выдвинутой коллективом. «Схематизм сюжета уже наполовину сознательный, например, выбор и распорядок задач и встреч не обусловлен не-

¹⁰ В конце XIX — начале XX в. этот тезис наиболее четко был сформулирован В. Ф. Миллером, Келтуялой, С. К. Шамбинаго. Тезис опровергался представителями младшего поколения исторической школы — Б. и Ю. Соколовыми, А. В. Марковым, Н. Е. Оячуковым, Н. В. Васильевым и некоторыми другими.

¹¹ См. Ескегтапп, *Gespräche mit Goethe* (18 сент. 1823 г.).

¹² М. Горький, Статьи 1905—1916 гг. Изд. «Парус», 1916, стр. 17.

обходимой темой, данной содержанием мотива, и предполагает уже известную свободу;— сюжет сказки, в известном смысле, уже акт творчества»¹³.

Сознательность творчества исключает допускаемость стихийной коллективной силы, создавшей всё и вся в народном искусстве. Появившаяся в нем индивидуальность, условно говоря — авторство, будучи идейно, по мышлению слита с коллективом, является силой, отображающей и организующей в образах искусства восприятие мира людьми. Эта индивидуальность создает устойчивую традицию потому, что сама индивидуальность выражает жизнь коллектива. Традиция и индивидуальность сопутствуют друг другу, живут, как две стороны единого творческого процесса. Но никогда традиционность в искусстве не обезличивала творчески одаренных носителей искусства — даже в тот период, когда индивидуальное мышление и чувство не осознавались вполне отчетливо личными, принадлежащими одному человеку. Даже в тот период существовали разные линии сюжетов, порожденных жизнью, — следовательно, и разное осмысление их. Сказанное может быть подтверждено напоминанием о сходстве и различиях творимого мифа и сказки, эпоса, лирики и других жанров устного народного искусства.

Сказка и миф рождаются одновременно, как представление о мире, реально существующем, и мире, существующем в воображении людей. Об этом давно уже писалось в научной литературе. Так, сопоставляя миф и сказку, говорилось: «Те же (что и в сказке.— В. Ч.) схемы и типы служили и для творчества мифологического, когда внимание простиралось на явления внечеловеческой, но очеловеченной природы. Сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причем сказка являлась бы обескровленным мифом, а в единстве материалов и приемов и схем, только иначе приуроченных. Этот мир образных обобщений, бытовых и мифологических, воспитывал и обязывал целые поколения на их пути к истории»¹⁴.

Функции сказки и мифа были различны. Миф, содержа в себе систему верований, сосредоточивал внимание, условно говоря, на божестве, истолковывал явления природы, окружающего мира¹⁵; сказка повествовала о человеке, его качествах и поступках, его свойствах и действиях, направляла волю человека на преодоление преград и достижение целей.

Так как содержание сказки и мифа определялось единым восприятием мира и возникало на общей основе, для него стала естественной общность мотивов. Исходя из конкретных наблюдений над внутренней логической связью видимых и осознаваемых фактов, человек сцеплял мотивы в осложненных повествованиях. Жизнь заставляла утверждать сюжет, как закономерную последовательность явлений. Индивидуальное понимание человеком мира, окружающего его, было типовым и вместе с тем личным. Последнее допускает варьирование, отклонение от схемы. Различные отклонения от схемы могли существовать и существовали не только у разных индивидуальностей, но и у одной и той же, поскольку мир воспринимался одновременно отраженным в реальных и воображаемых (искаженных зарождающимися верованиями) формах.

Одновременное существование мотива в двух редакциях вызывает их взаимовлияние. Оно было обусловлено также тем, что в сознании

¹³ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. 2, ч. 1, Изд. АН СССР, 1913, стр. 3.

¹⁴ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. 2, ч. 1, Изд. АН СССР, 1913, стр. 5.

¹⁵ Ср. у Маркса: «Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения (см. «Введение в критику политической экономии» в кн.: «К. Маркс. К критике политической экономии». Гос. полит. изд., 1939, стр. 156).

человечества ирреальное и реальное переплетались. Потому нередко даже в происхождении (а не только в бытовании) мотивы и образы сказки, эпоса и других жанров бывают связаны с мифом (ср. мотивы зверя-супруга, партеногенезис и пр.). На героях сказок и эпоса (даже исторических) часто лежит отпечаток древних представлений о божестве; власть первобытного образного мышления распространялась на творчество исторического периода народа. На пути своего существования традиция теряла элементы индивидуального восприятия мира и приобретала характер общего, коллективного. Но коллективная традиция отдавалась во власть индивидуальности, когда в новых порывах творчества реальный факт подвига и облик исторического героя усваивались сквозь призму тех образов и схематических положений, в формах которых привыкла творить фантазия (см. мысли об этом в работах по поэтике А. Н. Веселовского). Завершенные по форме мифы содействовали соединению мотивов народного творчества в стройные сюжеты. Народы, мифотворчество которых не образовало стройной системы, не знают и типических тем, стройного плана сказочных и исторических эпических произведений. Очертания их фольклора расплываются в реальных или фантастических повествованиях, не связанных в целое. Образование системы мифов связывается с процессом образования сюжетики фольклора, повествующего о действиях и поведении человека.

Связь сказки с мифами касается вопросов возникновения и развития типовых сюжетных схем, но ни в какой мере не снимает вопроса о роли творческой личности в искусстве народа. Для народного творчества характерен синкретизм индивидуальности и массы, причем именно личность превращает схему в художественное произведение, иногда сохраняя, а иногда видоизменяя и разрушая ее. Индивидуальность может сливаться и может противостоять традиции, продолжая ее или реорганизуя. Преобладание традиции или личного (авторского начала) зависит от степени и характера таланта, поднимающего личность или подчиняющего ее традиции. Авторство и традиция возникают уже в творчестве первобытного общества и с развитием искусства приобретают осложненные формы, сохраняясь в различных соотношениях в литературе и в фольклоре.

Устанавливая наличие в фольклоре и литературе авторов, необходимо указать на невозможность отождествления литературного и фольклорного авторства. В фольклоре, например, отсутствует характерное для литературы нового времени понятие авторского права. Авторское право — внешний признак художественного произведения, свидетельствует об отделении творческого процесса индивидуальности от коллектива, закрепляет произведение за автором, как его личную собственность. В литературе творческий процесс, совершающийся над произведением (безразлично, вполне самостоятельным или осваивающим традицию), происходит до того момента, когда оно становится достоянием коллектива. Процесс совершается в «творческой лаборатории» писателя, отбрасывая его искания, его идеи, и завершается публикацией текста в книге. Только после этого произведение становится доступным широким кругам читателей и начинается вторая глава его жизни, заключающаяся в воздействии на читателя и его ответных реакциях. По существу здесь разъединено активное вмешательство коллектива и индивидуальности в творимое произведение.

В фольклоре авторство и его соотношения с коллективом выражены иначе. Процесс создания фольклорного текста неоднократно показывал А. М. Горький в своих произведениях¹⁶. Творческий процесс в

¹⁶ См. например, «Как сложили песню» (из цикла «Воспоминания»). Собр. соч., т. XIII, Госиздат, 1929.

фольклоре не является достоянием индивидуальности, отделенной от народа своими особыми качествами и возможностями.

Положение о единстве личности и коллектива в народном творчестве неоспоримо. Авторы фольклора, являясь выразителями чаяний и ожиданий народных, творили для своей среды и в тесном единении с ней. Мысль, созревшая в коллективе, частью которого они были, принимала в их творчестве конкретные очертания. А это в свою очередь обуславливало восприятие созданного произведения коллективом, хранение его в устной передаче и уточнение, шлифовку произведения при новых исполнениях его мастерами народного искусства — соавторами прежних создателей текста. В фольклоре индивидуальность и коллектив объединены одновременностью творческого процесса; это происходит потому, что индивидуальность выражает собой идеи коллектива, и коллектив участвует в обработке созданного кем-либо произведения. Если в литературе творческая изменяемость текста прекращается с публикацией его, т. е. с момента, когда он делается достоянием масс, то в фольклоре она возрастает именно с этого момента.

Вечная подвижность, жизненность народного творчества распространяется и на произведения смежных форм искусства, как только они, попадая в коллектив, приобретают внешние черты фольклора — устность и массовость бытования. Произведения, оторвавшиеся от книги (и, часто, от имени автора), подвергаются характерным для фольклора переработкам. Процесс переработок идет без внимания к авторскому праву, так как в фольклоре авторское право является одновременно правом творческой индивидуальности и все созидającego коллектива. Именно, фольклорные переработки литературных произведений, при наличии первоначального авторского текста, позволяют установить типы изменений, вносимых в фольклор авторскими индивидуальностями исполнителей произведений.

Простейший тип переработки может быть условно назван «редактированием» авторского текста. Он дает сокращение чрезмерно большого текста, уточнение композиций произведения, уточнение мысли автора, замену непонятных слов понятными, расшифровку недосказанного автором, выявление песенной основы путем введения припева. Так перерабатывалось, например, стихотворение Н. Соколова «Он»¹⁷, стихотворение Амосова «Элегия» (Хас-Булат удалой)¹⁸, «Укажи мне такую обитель» с припевом «Славься, славься наш русский царь» и др.

Более сложная переработка бывает при переосмыслении авторского текста. Переосмысление происходит при переходе текста из одной среды в другую, при сохранении его в разных эпохах. Таковы «Похороны разбойника» Фрейлиграта в переводе Ф. Миллера¹⁹, превратившиеся в песнь о Чуркине, а в эпоху гражданской войны в песнь о партизане или красноармейце; «Песня Артура» из драмы Межевича «Артур или 16 лет спустя»²⁰, ставшая в годы революции песней о краснофлотце, «Цыганская венгерка» и «О, говори хоть ты со мной» Ап. Григорьева²¹, и мн. др. Этот тип переработки сохраняет сюжетную схему и частично текст авторского произведения, вместе с тем совершенно изменяя образы. Персонажи при переосмыслении текста

¹⁷ И. Н. Розанов. Литературный источник популярной песни. Ж. «Художественный фольклор», вып. I, М., 1926.

¹⁸ Авторский текст см. в кн. И. Н. Розанова. Песни русских поэтов (XVIII — первая половина XIX в.). М., 1936, стр. 541—543. Ср. в песенной переработке акцентирование удвоением строк: «И Аллахом клялась, Что не любит тебя», введение дополнительного четверостишия: «Тут взволнованный князь Саблю выхватил вдруг, Голова старика Покатилась на луг», и т. д.

¹⁹ См. И. Н. Розанов, Песни русских поэтов (XVIII — первая половина XIX в.). М., 1936, а также сб. «Стихотворения Ф. Миллера». М., 1849, стр. 91.

²⁰ См. И. Н. Розанов. Указ. кн.

²¹ Там же.

становятся героями той среды и эпохи, в которую песнь подвергается переработке.

Особым и любопытным видом переосмысления авторского текста является изменение произведения поэта путем прибавления припева (при сохранении авторского текста). Так, припев «дин-дон, дин-дон слышен звон кандалный... нашего товарища (вариант: рабочего) на каторгу ведут» превращает стихотворение Ал. К. Толстого «Колодники», в тексте которого нет даже намека на революционеров, в песню о политических ссыльных.

Песни, рожденные творческим воображением поэта, прошли через десятилетия и, переосмысляясь, становились по существу новыми произведениями, сохраняющими свою первоначальную сюжетную схему. Этот процесс близок тому, какой наблюдается в литературе, когда писатель обращается к разработке традиционных сюжетных схем фольклора. Только в данном случае одной возникающей традицией сюжета является уже не творчество отдельного безвестного мастера народного искусства, сочетающееся с творчеством окружающего его коллектива, а создание индивидуального поэта, запечатленное в книге. Связи литературы и фольклора обрисовываются, как процесс их взаимовлияния, их взаимопроникновения в области творчества автора и коллектива.

Наибольшие изменения претерпевает авторский текст в типе переработки, которую можно назвать созданием новых произведений на основе старых. Здесь — общий процесс и для литературы, и для фольклора. Он может быть раскрыт на примерах пародий В. Маяковского, «Колыбельной» Некрасова (пародия на стихотворение Лермонтова), многочисленных переработок «Марсельезы»²² и тому подобном материале. Этот тип переработок сохраняет ритмико-мелодическую основу произведения и некоторые его словесные формулы, создавая тексты новые по идее, содержанию, сюжету.

Разные типы переработок авторского текста обнаруживают и разную близость к творческому процессу в литературе. Близость метода мастера фольклора к методу создателя произведений литературы зависит от степени соотношения авторского и традиционного начала в фольклоре.

Тип переосмысления авторского текста предполагает использование его в общих чертах. Индивидуальное и традиционное начала находят, можно сказать, гармоническое сочетание, в котором одно дополняет другое, и преобладание одного над другим выражается в различных деталях, но не в целом.

Тип «редактирования» дает ясное преобладание традиции над авторством, допускает вместе с тем активное вмешательство коллектива в индивидуальное творчество, отдавая его тем самым от литературного, в узком смысле слова, процесса.

Тип «создания нового текста» вплотную приближается к литературе, в которой распространены аналогичный прием, обусловленный преобладанием индивидуальности над традицией; автор или авторы в данном случае лишь отталкиваются от уже существующего текста, но не подчинены ему и не следуют за ним.

И оригинальное самостоятельное творчество, часто при сохранении традиционной формы, и самостоятельное творчество в пределах сохранения сюжетных схем или мотивов и их контаминаций заставляют сделать вывод о существовании мастеров фольклора, по-разному воспринимающих и осваивающих традицию.

Авторские изменения, вносимые исполнителями произведений в вос-

²² См. А. Л. Дымшиц, О рабочих марсельезах. Сб. «Советский фольклор», № 4—5, Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 281—297.

принятую традицию, могут быть различны. Мастера фольклора, создающие свои устойчивые изводы («изводы школы»), устанавливают прежде всего свою последовательность в расположении мотивов (т. е. выработывают свой тип сюжета) и изменяют (а иногда только отбирают) традиционные устойчивые формулы. Специфика сюжетной линии и особенности формул — характерные черты произведений мастеров фольклора одной школы. Внутри ее разворачивается творческая деятельность отдельных индивидуальностей, отражаемая в трактовке образов, языке, а в отношении стихотворного эпоса — метрике стиха.

Разнообразие индивидуальностей мастеров-авторов фольклора очень велико. Но все же можно указать на существование основных типов их²³.

Наиболее распространен тип передатчиков-исполнителей однажды созданных произведений. Не относясь к воспринимаемому тексту с безусловной строгостью к каждому слову, они изменяли порядок слов, а иногда фраз, допускали удвоение слов, чаще или реже вводили усвоенные словесные формулы. Но на их обработке не лежит печать осмысления и самостоятельного углубления усвоенных произведений устного творчества. Передатчики-исполнители хранят и распространяют изводы произведений, созданных другими; они носители традиции, но не создатели ее. Роль их в фольклоре велика, так как степень их исполнительского таланта определяет живучесть и популярность извода текста. Произведение, хранимое недаренными исполнителями, неизбежно и быстро идет к умиранию; в нем теряется яркость красок, блекнут образы; сюжетная линия может исчезнуть из текста или утонуть в бесконечном количестве механически повторяемых словесных формул. Сборники фольклора дают яркие примеры умирания извода в устах отдельных исполнителей. Так, в области былин бесталанность сказителей отчетливо отражена в былинах Толвуя и Повенца, где эпическое творчество исчезало уже в семидесятых годах XIX в., а теперь, можно сказать, исчезло совсем, в былинах дочери знаменитого Конона с Зяблых Нив — Степаниды Кононовны Неклюдовой²⁴, в былинах пудожского сказителя Полевого, беспорядочно нагромождавшего словесные формулы²⁵, и многих других. Такие сказители только содействуют умиранию произведений, ибо нехудожественность их вызывает отрицательную реакцию у слушателей и, следовательно, уничтожает стремление слышать их.

Традицию хранит другая категория исполнителей. Их можно назвать мастерами искусства, овладевшими своеобразным фольклорным актерством. Не внося существенных изменений в исполняемые произведения, они передают их высоко художественно, чем вызывают любовь к ним и стремление усвоить знакомую старину, сказку, песню. Варьированием напева, интонацией, мимикой такие мастера подчеркивают главное и отодвигают второстепенное, властно владеют аудиторией, которую сюжет, напев, слово волнуют сами по себе. Именно такими были Тургеневские «Певцы», вкладывавшие душу в петое ими, обнаруживавшие великолепное умение подчеркнуть художественность формы. Изводы, поддержанные искусством одаренных исполнителей, могут жить долгие годы и превращаются в традиционные типы. Мастера-исполнители и являются носителями фольклора, устанавливающими традицию, но в процессе установления традиции теряется имя первоначального создателя текста — имя автора. Оно стирается, поскольку произведение становится достоянием многих даже в исполнении его. Сами же исполнители,

²³ Об этом уже писалось в литературе. См., например, работу А. М. Астаховой. Былинное творчество северных крестьян (Былины севера, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938).

²⁴ См. А. Ф. Гильфердинг, Онежские былины. 1873.

²⁵ См. рукопись сб. «Онежские былины» (Гос. лит. музей). Пудога.

уничтожающие авторство в фольклоре, остаются хранителями определенного извода, созданного этим автором. Они делаются как бы выучениками, образуют его школу. В массовых исполнениях произведения «школой» вместе с именем автора стираются и некоторые детали, некоторые стилевые особенности, характерные для авторской индивидуальности, но чуждые передатчикам. Произведение, переходя из уст в уста, обобщается, типизируется, но в лучших редакциях никогда не обезличивается, — ведь безличность всегда схема, а художественности схематичность чужда.

Непосредственно зависит от традиции и другой тип носителей фольклора — тип создателей своих текстов на основе воспринятого. Как творцы, они вырастают на звучащей традиции и, восприняв ее, ломают воспринятое, чтобы из обломков создать свое, им принадлежащее, ил же в случае сохранения традиционных основ — вносят столь существенные коррективы и дополнения, что вызывают значительное изменение образов и сюжета. Именно к этой группе мастеров народного искусства относятся слова А. Ф. Гильфердинга о сказителях. Указывая, что былина состоит из типических и переходных мест, А. Ф. Гильфердинг утверждал: «Первые из них (т. е. типические места) сказитель знает наизусть и поет совершенно одинаково, сколько бы раз он ни повторял былинку; переходные места, должно быть, не заучиваются наизусть, а в памяти хранится только общий остов, так что всякий раз, как сказитель поет былинку, он ее тут же сочиняет, то прибавляя, то сокращая, то меняя порядок стихов и самые выражения. В устах лучших сказителей, которые поют часто и выработали себе, так сказать, постоянный текст, эти отступления составляют, конечно, весьма незначительные варианты»²⁶.

А. Ф. Гильфердинг совершенно верно говорил о существовании такого метода создания былинки. Его, разумеется, нельзя распространять на всех сказителей, как нельзя предполагать, что сказители, следующие ему, пользуются им одинаково. В пределах этого типа мастеров фольклора в отношении большинства жанров надо указать на то, что степень индивидуальных привнесений в фольклор может быть различной и может выявляться то в области разработки образов, то в построении сюжета, то в отдельных дополнениях.

Отмеченное Гильфердингом отношение к устойчивым формулам тако же не типично для всех сказителей. Есть сказители, точно их воспринимающие и строящие свой оригинальный текст, отталкиваясь от них. Но есть и другие сказители; они берут элементы формул, переосмысливают их, вырабатывая свои типические места (см., например, творчество Т. Г. Рябининой). Наконец, встречаются такие мастера, которые используют формулы, уничтожая их устойчивость, вкрапывая элементами в свое повествование (см., например, произведения Н. С. Богдановой-Зиновьевой. Материалы Гос. Литературного музея). Типические места, следовательно, не все и не всегда воспринимаются точно. Они отбираются сказителем и варьируются в его творчестве. Что же касается мест переходных, то, в зависимости от творческого замысла мастера фольклора, они могут сокращаться или детализироваться. Они всецело подчинены воле и желанию создателя текста. В результате, в творчестве большинства носителей фольклора этого типа именно мест переходные играют главную роль, иногда даже затемняя собой мест типические²⁷.

Такой вид творчества возможен только в жанрах, в которых традиция играет заметную роль. В наибольшей мере он типичен для сказок

²⁶ А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины. 1873, стр. XXVII.

²⁷ Это особенно отчетливо видно, например, на былинах Н. С. Богдановой-Зиновьевой.

и былин, как для крупных повествовательных форм фольклора, характеризующихся одновременно и устойчивостью сюжета, и подвижностью текста. Именно в них возможна смена трактовки образов, варьирование сюжета. В жанре причети, например, такой тип творчества невозможен именно вследствие отсутствия устойчивой традиционной сюжетки; типовые, постоянно варьируемые мотивы плачей не могут явиться основой для творчества исполнителей, создающих традицию, в пределах которой появляется творческая личность, взрывающая традицию, создающая иные очертания ее²⁸. Жанры фольклора, не выработавшие традиционной сюжетки, дают явное преобладание индивидуального авторского начала. В таких жанрах, как причеть, сюжет произведения рождается вне прямой связи с уже существующими сюжетными схемами, а выдвигается свершившимся событием. Он традиционен только по мотивам и образам, которые волей создателя произведения переосмысливаются, включенные в повествование. Об этом убедительно свидетельствует творчество Ирины Федосовой и др. Характерной чертой здесь является импровизация, обуславливающая постоянную подвижность текста.

Метод импровизации, наиболее типичный для жанров, лишенных традиционной сюжетки, встречается, однако, и в творчестве мастеров, создающих произведения других жанров. В этом случае импровизаторы разлагают сюжеты на мотивы, т. е. уничтожают устойчивость сюжетной схемы и используют их как основу для своего произведения. Контаминации мотивов различных, не связанных друг с другом произведений, замена имен и прочие «вольности», допускаемые импровизаторами, в данном случае результат не плохого знания слышанных текстов (оно может быть очень хорошим), а стиля и метода мастера фольклора. Именно импровизаторы наиболее склонны к созданию новых сюжетов, новых своеобразных произведений.

Импровизация, как метод творчества, известна и в былевом и в сказочном эпосе. В научной и популярной литературе уже достаточно много писалось, например, о Марфе Крюковой²⁹, которую свободное творческое обращение с воспринятыми былинами и другими жанрами фольклора привело к созданию новин. Академик Ю. М. Соколов справедливо писал о ее творчестве: «Она широко использовала для своих эпических произведений на современные темы поэтику нескольких традиционных, хорошо ей известных жанров,— поэтику старинных былин (которых от нее записано свыше 100), исторических песен. В результате получилось нечто новое, оригинальное»³⁰.

Несомненным импровизаторским талантом обладал и другой знаменитый сказитель — В. С. Щеголенок, творчество которого так тщательно изучил Н. В. Васильев³¹.

Перечень сказочников и сказителей-импровизаторов не может быть ограничен этими двумя именами. Есть много других, но названные наиболее известны по своему творчеству³².

Импровизаторы, слагающие свои произведения, не закрепляли их в

²⁸ См. Е. Барсов. Причитания Северного Края, а также другие сборники «плачей».

²⁹ См. «Былины М. С. Крюковой» в Летописях Гос. лит. музея, т. I, 1939; т. II, 1941. «Сказания М. С. Крюковой», Госиздат, 1938; А. М. Астахова. Беломоровская сказительница М. С. Крюкова. Сб. «Советский фольклор», № 6, Изд. АН СССР, 1939, и другие работы.

³⁰ Ю. М. Соколов. Русский фольклор. Учпедгиз, М., 1939, стр. 503—504.

³¹ Н. В. Васильев. Из наблюдений над отражением личности сказителя в былинах. Изв. Отд. рус. яз. и слов. АН СССР, 1907, стр. 170—196.

³² См. об импровизаторах А. М. Астахова, Былины Севера, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 82—85. Отметим попутно, что у многих народов метод импровизации типичен для фольклора (ср., например, фольклор народов Средней Азии или Кавказа, в котором ряд жанров основан на импровизационности).

постоянных формах. В этом причина слабого влияния, даже можно сказать, отсутствия их авторского влияния на традицию. Их тексты, не получив устойчивой редакции, в большинстве случаев не воспринимались для дальнейших передач и умирали, едва родившись. Их роль в судьбах традиции, в изменении ее очертаний была ничтожна.

Можно сказать так. Мастера фольклора всех типов воспринимали традицию. Исполнители несли ее и популяризировали; «воссоздатели» и «реконструкторы» текстов видоизменяли ее; импровизаторы же, приняв текст, часто создавали талантливые произведения, которым не суждено было воздействовать на традицию и изменять ее, но они могли передавать свой творческий метод последующим поколениям и, когда находился одаренный, талантливый человек, метод импровизатора создавал блестящие произведения, свидетельствующие об истинной талантливости народа.

Мастера народного творчества, следуя особенностям своих талантов, чеканят хранимые памятью произведения, меняют их, создают новые.

Творя типовые разработки односюжетных произведений, они создают свои «школы» певцов, сказочников, сказителей. Их талант, покая, всегда дает возможность дальнейшего развития намеченного, выработанного творческого метода. Произведения мастеров фольклора, отображающие индивидуальный талант человека, имеют тем большее значение, что поддержанные талантами, воспитанными в «школе» мастера, они приобретают характер коллективности творения, в котором индивидуальность и коллектив гармонически и неразрывно слились.
