

СКАЗКА О ПОПЕ
И О РАБОТНИКЕ
ЕГО
БАЛДЕ







А. А. Коломойцев. Эскиз декорации 2 акта

**„СКАЗКА О ПОПЕ
И О РАБОТНИКЕ ЕГО
БАЛДЕ“**

Балет
Музыка М. И. Чулаки



*Центральная театральная касса
Управления по делам искусств
Ленгорисполкома
Ленинград 1941*

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Ю. Я. Вайнкоп.

М. И. Чулаки и его балет „Сказка о попе и о работнике его Балде“ . . .	3
<i>М. К. Азадовский</i> Сказка Пушкина „О попе и о работнике его балде“ . . .	33
<i>А. С. Пушкин.</i> „Сказка о попе и о работнике его Балде“	62
Краткое содержание спектакля	69
Программа спектакля	79

Отв. ред. *В. Н. Флигельман,*

Подписано к печати 9/XII 1940 г. Заказ № 806. М 43319.
Тираж 6000. Авторских листов 2. Печатных листов 5

Типография № 1 им. Володарского. Управления
издательств и полиграфии Исполкома Ленгорсовета.
Фонтанка, 57.



**М. И. ЧУЛАКИ И ЕГО БАЛЕТ
„СКАЗКА О ПОПЕ И О РАБОТНИКЕ
ЕГО БАЛДЕ“**

Ю. Я. Вайнкоп

МИХАИЛ Иванович Чулаки принадлежит к младшему поколению советских композиторов. Его творческая деятельность охватывает пока немногим более десятилетия. Уроженец Симферополя (1908 г.), он получил музыкальное образование в Ленинграде, окончив в 1931 г. консерваторию по классу композиции проф. В. В. Щербачева. Первые робкие попытки сочинения музыки относятся еще к 1921 г., однако лишь с 1928 г., незадолго до окончания консерватории, М. И. Чулаки окончательно вступает на путь профессиональной компози-

торской деятельности. К этому времени относится его ранняя опера «Бабий бунт», рассчитанная на исполнение силами художественной самодеятельности и выдержавшая свыше 300 представлений. За ней последовали симфония, фортепианное трио, музыка к нескольким драматическим пьесам, фортепианная соната, ряд массовых песен. В процессе создания этих произведений М. И. Чулаки проходит стадию влияний классической русской музыкальной школы, затем — переживает полосу увлечения современной западно-европейской музыкой. К моменту завершения своего музыкального образования М. И. Чулаки приходит уже сложившимся композитором-профессионалом.

Первым крупным произведением композитора, знаменующим вступление его на самостоятельный творческий путь, явился «Концерт для оркестра», написанный в 1933 г. Не удовлетворенный этим сочинением, автор пишет в 1935 г. вторую его редакцию. В 1934 г. возникают «Красноармейская сюита» для хора и ду-

хового оркестра и две вокальные пьесы посвященные памяти С. М. Кирова. В 1936 г. М. И. Чулаки пишет симфонию и цикл песен на тексты Уота Уитмэна. Затем принимается за сочинение балета «Сказка о попе и о работнике его Балде», от которого отвлекается в 1938 г. для работы над симфонической «Русской сюитой», тесно связанной по музыкальному материалу с балетом.

Во времени окончания балета (1939 г.) творческий облик М. И. Чулаки можно полагать в значительной степени определившимся. Власть традиций и влияний, дававших себя чувствовать в первом периоде творчества композитора, заметно ослабевает. М. И. Чулаки вступает в пору творческой зрелости, и окрепшая техника перерастает в мастерство. На первый план выступают индивидуальные особенности его дарования.

Для М. И. Чулаки характерно сочетание живого темперамента со склонностью к философскому мышлению; всплеск юношески-непосредственного веселья с

благородно-серьезной лирикой; полета фантазии с непоколебимой логикой развития музыкальных образов. В его музыке — много юмора и притом своеобразного: «серьезного юмора». И над всем господствуют сила, здоровье, оптимистическое восприятие действительности.

Музыкальный язык композитора, обогащенный внимательным изучением партитур мастеров классической и современной музыки, не утратил творческой самостоятельности. Характерная его черта — насыщенность оборотами русского музыкального фольклора: интерес к русскому народному музыкальному творчеству красной нитью проходит через все произведения М. И. Чулаки.

Следует подчеркнуть солидное знание композитором «ремесленных тайн» своего искусства, в особенности превосходное владение оркестром. М. И. Чулаки принадлежит к той категории композиторов, у которых оркестр всегда, как говорится, «хорошо звучит». В этом отношении он многое почерпнул и у Римского-Корса-



М. И. Чулаки

кова, и у Рих. Штрауса, и у Стравинского, и, в частности, у своего учителя В. В. Щербачева. От последнего идет и крепкое владение формой. Привлекательной чертой автора «Сказки о попе и о работнике его Балде» является его серьезное и вдумчивое отношение к процессу творчества.

Свойственные М. И. Чулаки характерные черты дарования и особенности творческого облика сказались в значительной степени в его последней по времени и первой в избранном жанре работе — балете «Сказка о попе и о работнике его Балде». Характерен для композитора и самый выбор пушкинской сказки в качестве материала для музыкально-сценического произведения. Народность и национально-русский характер этой сказки, ее здоровый, социально мотивированный юмор и общая жизнерадостность не могли не овладеть симпатиями молодого композитора. Его давно занимала мысль о создании русского музыкально-комедийного спектакля, веселого, оптимистического му-

зыкального представления. Первоначально этот спектакль рисовался в виде комической либо сатирической оперы. Отличным материалом для такого спектакля М. И. Чулаки представлялись сказка Пушкина и различные ее народные варианты. Однако умело и интересно скомпонованное либретто Ю. И. Слонимского, к тому же привлекательное своим отказом от трафарета балетного спектакля, заставило композитора отказаться от своих первоначальных намерений в пользу балетного спектакля.

Так возник замысел своеобразного хореографического произведения: национального русского сказочно-комедийного балета. Осуществляя этот новый в жанровом отношении замысел, М. И. Чулаки отказался от соблазна создать гротесковый, иронический спектакль масок или столь напрашивавшийся спектакль-лубок. Он избрал путь полнокровного, жизнерадостного спектакля народной музыкальной комедии, насыщенной юмором и веселой «чертовщиной», сквозь которую просве-

чивается теплая лирика, и расцветочной блестящими добродушной иронии и пародийности.

Особенности избранного жанра предопределили и характер музыки, вылившейся в объемистую партитуру четырехактного балета. В интонационном отношении эта музыка намечает три линии своего развития, вернее, как бы три «пласта» звучаний, которые можно условно называть: русской музыкой, традиционно-балетной музыкой и гротесковой музыкой (мы говорим «условно», потому что в конечном итоге вся музыка является русской по своему характеру). Основная линия, основной интонационный «пласт» пронизан элементом русского фольклора. К нему относятся почти вся музыка первого и второго и отдельные номера третьего актов, почти все массовые танцы (включая, разумеется, и начало четвертого акта) и главные музыкальные характеристики, как, например, Балды, попа, псовны, зайцев. Второй «пласт», условно названный нами традиционно-балет-

ной музыкой, ведет свое происхождение от звучаний и оборотов танцевальных дивертисментов классического балета. Он трактуется автором иногда «всерьез», а иногда с налетом пародии. Наконец, гротесковая музыка, построенная на ироническом переосмысливании бытовых танцев и чистой пародии, использована главным образом для характеристики «чертовщины».

Балет в пределах своих четырех актов разбит на номера. Тем не менее в нем наличествует единая линия музыкального развития, т. е. мы имеем дело с симфонизированной танцевальной музыкой. Симфонизация партитуры балета достигается, в частности, путем применения системы лейтмотивов (повторяющихся музыкальных характеристик), причем главенствующая роль принадлежит музыкальной характеристике Балды и соответствует жизнерадостной и оптимистической трактовке центрального персонажа балета, положительного героя пушкинской сказки.

Музыка балета сплошь танцевальна и



Сцена 1-го действия

весьма благодарна с точки зрения сценического движения. В ней много упруго и четко пульсирующей ритмики, оставаясь в рамках которой композитору удалось разрешить трудную задачу. Дело в том, что в музыке балета «Сказка о попе и о работнике его Балде» — обилие эпизодов в характере быстрой русской народной пляски. Это могло привести к метрическому однообразию и обесцвечиванию ритмической стихии танцевального действия. Однако композитор сумел найти множество интересных вариантов ритмического рисунка, проявив большую изобретательность и не выходя вместе с тем за грани «танцевальности».

Мы уже упоминали о несомненном оркестровом мастерстве М. И. Чулаки. Партитура балета с убедительностью подтверждает его искусное и умелое владение красками оркестровой палитры. Оркестр звучит свежо, разнообразно и красочно. М. И. Чулаки широко пользуется индивидуализированными звучностями инструментов всех групп, поручая им мно-

точисленные сольные партии. Благодаря этому оркестровая ткань легка и прозрачна. В некоторых случаях целые балетные номера сопровождаются каким-либо одним солирующим инструментом, что создает эффектную разрядку оркестровой звучности (например, лирический танец 1-го акта, порученный баяну, танец поповны в 4-м акте, сопровождаемый соло скрипки). Одним из основных достоинств оркестрового языка М. И. Чулаки является органически присущее композитору ощущение функционального значения каждой группы оркестра и, как следствие, умелое распределение между ними музыкального материала.

В целом музыка балета слушается легко, с интересом, сплошь и рядом вызывая улыбку юмористическими эффектами инструментовки. В упрек автору следует поставить нестрогу стилизационных приемов в отношении русского музыкального материала.

Началу сценического действия предшествует оркестровое вступление. Увертю-

рой его можно назвать лишь условно, так как по своему строению оно отличается от общепринятых форм увертюры. Кстати говоря, в том виде, в каком это вступление исполняется в спектакле ленинградского Малого оперного театра, оно отличается от авторского изложения его в партитуре в сторону некоторого сокращения.* Вступление состоит из двух неравномерных частей. Первая, более значительная по объему, основана на материале музыкальной характеристики Балды. Вторая является собственно вступлением, вводя непосредственно в действие. Существенную роль в ней играет мотив трех щелчков, окрашенный характерной звучностью ксилофона и используемый в качестве одного из лейтмотивов.

Первый акт балета посвящен встрече попа с Балдой и истории найма Балды к попу в услужение. Действие происходит на базарной площади. Балет

* В последнем постановочном варианте спектакля увертюра отсутствует.

начинается массовым русским танцем, средний эпизод которого, лирический по музыке, отведен танцу девушек. Во время танца разворачивается суматошливая жанровая сценка: снует пестрая толпа крестьян, идет бойкая торговля мелочными товарами. По окончании первого номера на сцене появляется поп. В оркестре фаготы интонируют его лейтмотив. Выход попа и забавная сцена с гусем составляют содержание второго номера. Третий номер — темпераментный цыганский танец. Этот романтизированный и широко развернутый цыганский танец написан в характере замигательных цыганских плясок, излюбленных представителями русской бытовой музыки второй половины прошлого столетия. На отзвуках цыганского танца строится и четвертый номер — сцена торгова попа с цыганами и покупки кобылы.

На смену интонациям цыганской пляски приходит обаятельная по теплоте и прелесть мелодического рисунка музыка пятого номера — спокойного лирического

русского танца-дуэта, — порученная солирующему баяну. Оркестр подхватывает лирическую мелодию, излагавшуюся баяном, и в постепенном нарастании темпа и звучности переводит музыку в план буйной пляски, насыщенной оборотами «Барыни». Это — танец девушек и парней, за которым следует комический танец попа с кобылой. Но вот в оркестре начинает звучать распевная, лирически окрашенная русская тема — это первый из мотивов музыкальной характеристики Балды, который в данном случае сопровождает появление его на сцене. Музыка постепенно переходит от легкой звучности ко все более и более мощной и, наконец, внезапно переливается в задорный плясовой напев, являющийся вторым мотивом характеристики Балды и сопровождающий его танец; по существу, все сценическое действие, начиная с танца девушек и парней и кончая танцем Балды, идет на одном большом пласте музыки. За ним следует сцена торга Балды с попом, в музыке которой возникает мотив трех

щелчков. В оркестре растет оживление: торг заканчивается благополучно, Балда поступает к попу в работники, воцаряется общее веселье, и разворачивается массовый танец, заканчивающий действие. Композитор стронит финал первого акта на чередующихся темах Балды и попа.

Второй акт открывается небольшим симфоническим вступлением в характере «пейзажной музыки»: это картина раннего утра, точнее — картина пробуждения дня в доме попа. Появляется поповна, сопровождаемая музыкальной характеристикой вальсового типа. Поповна, восплавленная нежностью к Балде, жаждет отклика на свои чувства. Но тщетны ее стремления тронуть сердце нового работника попа. Он иронически относится к переживаниям поповны и нехотя, со скукой отвечает на ее кокетливые заигрывания. Этой сцене посвящен первый номер второго акта — танец поповны с Балдой. Второй номер акта — танец пугала. Далее следует сцена выноса попенка, сопровождаемая колыбельной (в музы-



Сцена 2-го действия

ке тонко пародируется популярный мотив колыбельной: «Спи, младенец мой прекрасный»). Колыбельная сменяется веселой полькой — танцем озорника-попенка.

Затем начинается картина работ Балды (танцы вещей) — Балда приступает к исполнению своих обязанностей в доме попа. Все оживает в его руках, вещи повинуются его желаниям, он наделяет даже неодушевленные предметы своей энергией и жизнерадостностью. Поэтому композитор строит музыку, сопровождающую танцы оживающих вещей, русскими плясовыми интонациями, характерными для Балды. За танцами вещей следует выход понады, вызывающий в оркестре «благодарный» лейтмотив. Идут узорчатое сплетение и смена мотивов Балды, попенка, отрывок вальса поповны, элементы натуралистической звукописи, иллюстрирующие сцены семейного обеда, ссоры попенка с поповной. Балда заканчивает свои работы — в музыке проходит вариант «Камаринской», плясовые ритмы и отзвуки балалаечного наигрыша смешли-

ваются с «подпрыгивающими» интонациями попенка. Эта обширная сцена составляет содержание пятого номера акта. Следующий номер — сон попа.

Сон попа—фактически целая музыкальная картина. Музыка здесь окрашена в тона гротеска. Знакомый лейтмотив попа подготавливает слушателя к зловещей сцене сна, а затем начинаются вопли инструментов — кошмар, воплощенный в музыке. В центре кошмара мучительное для попа воспоминание — мотив трех щелчков. На голову попа съшлются яблоки, пущенные меткой рукой попенка, поп вскакивает — кошмар продолжается наяву. Появление «благодушной» характеристики попадьи успокаивает музыку. Попадья советует снарядить Балду к чертям за оброком, чтобы избавиться от неминуемой расплаты. Поп ликует. Следует развернутый финал, в музыке которого преобладает эффектно разработанная «Кама-ринская» с забавными отступлениями в пародийно-церковном стиле. Все несетя в ритме польки-галопя. За удаляющимся



Цыганский танец

Балдой устремляется кобыла. Удачный штрих из области звукозаписи — труба ловко имитирует ржанье лошади — завершает музыку второго акта.

Третий акт состоит из двух картин. Первая из них — морское дно, населенное чертями. Музыка подчеркивает обыденность всей этой «чертовщины». Черти — порождение фантазии человека, и ничто человеческое им не чуждо! В оркестре — кадрили, имеющая пародийный оттенок. Кадриль сопровождает массовую танцевальную картину: черти парятся в бане.

Старый бес корчится от зубной боли. Черти затевают нечто вроде балетного дивертисмента, чтобы заставить своего владыку забыть о зубной боли. Дивертисмент открывается дуэтом чертовки и бесенка. Танец этот идет на музыке «жесточкою» романса с подчеркнутыми «цыганскими» интонациями. За «романсом» следуют вариации бесенка и чертовки, написанные в манере традиционных «номеров» из балета Минкуса или Пуня. Развлечь старого

беса так и не удается: на дно моря опускается конец веревки, закинутый с берега Балдой, и срывает «чертовский дивертисмент». Вокруг веревки поднимается сумятица, перебиваемая короткими танцевальными эпизодами. В оркестре опять звучит кадрили, замыкая собой первую картину.

Вторая картина третьего акта начинается сценой бури. Ее поднимает Балда, чтобы вызвать чертей со дна морского. Это — симфонический эпизод, в музыке которого также ощущается характеристика Балды. Черти выбираются на берег моря и пытаются прогнать беспокойного работника попа. Победа, однако, остается за ним. Вся эта сцена опирается на довольно сложную по фактуре музыку, которая, в сочетании с эпизодом бури, вырастает в большую музыкальную картину. Музыка достигает значительного напряжения и сложности.

Следующий номер — вариация зайца на музыке частушечного склада (Балда играет на балалайке). Балда предлагает

бесенку потягаться в беге со своим «братцем» зайкой. Фанфара трубы возвещает о начале соревнования в беге между зайцем и бесенком. Несколько речитативных фраз, гулкое соло литавр — и бег начинается. В это время второй заяц исполняет свою вариацию, сопровождаемую плясовым наигрышем русского народного склада. Опять раздается фанфара: Балда затевает с посрамленным бесенком новое соревнование. На сей раз нужно поднять на себя кобылу. Начинается танец Балды с кобылой, музыка которого, ритмически очень своеобразная (нечто вроде помеси румбы с тарантеллой), построена на материале музыкальной характеристики Балды. Вновь звучит фанфара — начинается соревнование в свисте между старым бесом и Балдой. «Декоративная» музыка этой сцены с элементами звукописи, кое в чем подсказанными партитурами Рих. Штрауса, удачно найдена композитором. Побеждает благодаря хитрости Балда и при этом избавляет старого беса от больного зуба.

В знак благодарности повелитель чертей отдает Балде требуемый оброк. Вся эта сцена идет после выразительного соло бас-кларнета на музыке финального галопа, завершающего третий акт.

Ч е т в е р т ы й а к т — самый короткий в балете. По партитуре ему предшествовало оркестровое вступление, во многом навеянное изобразительной музыкой «Петрушки» Стравинского. В постановочном варианте балета сохранилось несколько энергичных аккордов, за которыми следует эпизод, рисующий утреннюю тишину, дрему. В музыку влетает мелодия народной песни «Во поле березанька стояла», поднимается занавес, и под широко развитую вариационную разработку этой песни на сцене разворачивается праздничный массовый танец, задуманный в плане хороводного действия, своего рода — русская рапсодия в танце. В конце «рапсодии», на красивом расцвете звучности оркестра, происходит нечто вроде сцены «умыкания невест»: парни выбирают себе подружек, парочки

рассыпаются по сцене. Лишь поповна грустит в одиночестве (лирическое соло гобоя). Далее, под звуки пространныго соло скрипки, написанного в соответствии с традициями классических скрипичных соло в балетах, поповна танцует задумчивый и поэтический танец.

Оркестр интонирует знакомый лейтмотив: появляется приветствуемый народом Балда. Поп в ужасе бросается трезвонить в колокола, созывая помощь: наступает час расплаты. Стремительная музыка галлопа сопровождает его паническую суету. Композитор резко обрывает галоп, и на месте «обрыва» возникает музыка сна попа. Следует танец расплаты. В оркестре — мотив трех щелчков. Балда щелкает попа в первый раз по лбу. Поп, обалдевая, пускается в несуразный пляс. От второго щелчка он начинает вертеться волчком. Вокруг него приплясывают парни с девушками. Все время звучит русская плясовая музыка. С последним щелчком поп взвивается под небеса. Апофеоз Балды. Широко расцветает музыка

первого мотива его характеристики. Музыка окрашена в светлые и ликующие тона. Балда удаляется, приветствуя празднично настроенный народ. Балет заканчивается.

Несомненно, что более углубленный разбор балета и тщательный анализ его партитуры, наряду со множеством интересных, остроумных и музыкально ярких деталей, обнаружит известные недостатки и погрешности. Но при всех обстоятельствах можно утверждать, что М. И. Чулзки внес существенный вклад в советскую музыкальную драматургию. «Сказка о попе и о работнике его Балде» — веселое народное танцевальное представление, русский сказочный балет-комедия, интересный по своей фактуре, свежий и вместе с тем демократический по музыкальному языку при высоком уровне культуры и мастерства, — открывает страницу нового жанра в музыке советского балета.



**СКАЗКА ПУШКИНА
„О ПОПЕ И О РАБОТНИКЕ
ЕГО БАЛДЕ“**

М. К. Азадовский

В 1831 году Гоголь писал одному из своих друзей: «У Пушкина сказки русские народные — не то, что «Руслан и Людмила», но совершенно русские. Одна писана даже без размера, только с рифмами и прелесть невообразимая». Эта «прелесть невообразимая» и «совершенно русская» сказка и была «Сказка о попе и о работнике его Балде», которой вместе со сказкой о царе Салтане открылся целый период в творчестве Пушкина.

Тридцатые годы в творчестве Пушкина идут вообще под знаком фольклора. В эти

годы им создан ряд сказок, «Русалка», «Песни западных славян», стихотворные пьесы и отрывки типа «Сват Иван, как пить мы станем», «Гусар» и др. В эти же годы он собирает народные песни, переводит их на французский язык, и, наконец, этот период завершается «Капитанской дочкой», буквально насыщенной фольклором, в которой образ главного героя — Пугачева — весь окутан темами и мотивами народной поэзии. Таким образом, перед нами как бы сплошной фольклорный поток, центральное место в котором — и по своему художественному и идейному значению — занимают сказки.

Сказки Пушкина нельзя рассматривать изолированно, каждую в отдельности: они представляют собою единый и определенный цикл, органически связанный в сознании Пушкина с целым рядом важнейших проблем литературного и общественного значения. Интерес к народному творчеству характеризует Пушкина на всем пути его литературного развития: от «Руслана и Людмилы» до «Капитанской дочки». Пушкин был одним из первых писателей, кто так

остро и отчетливо осознал необходимость обращения к фольклору как творческому источнику и кто поставил вопрос о народной поэзии и народном языке на принципиальную почву. Предшественником его в этом отношении может быть назван только один Радищев.

Этот глубокий интерес к фольклору нельзя объяснять только теми или иными биографическими фактами, как это часто делают; смысл и значение этого явления могут быть раскрыты только в свете анализа общественных позиций Пушкина. Для Пушкина, как и для всего поколения двадцатых-тридцатых годов, в центре литературных интересов стояла проблема народности. Эта проблема была выдвинута уже в конце XVIII века, но с наибольшей остротой и политической четкостью поставили ее у нас декабристы. С идейным воздействием последних тесно связан и пушкинский фольклоризм.

Фольклорные интересы Пушкина проявились уже в ранний период его творчества, но окончательно сложились и сформировались они во время южной и Михайловской ссылки. Южная ссылка — период наибольшей близости Пушкина с де-

кабристами. Его ближайшие друзья и собеседники в это время—М. Орлов, С. Волконский, Пестель, Н. Раевский, И. Якушкин и, особенно, «первый декабрист» Владимир Раевский, имевший исключительно большое влияние на поэта. В этих «южных беседах» огромное место занимали вопросы русской истории, родного языка, народной поэзии.

Декабристская среда не была монолитным целым; ее составляли представители различных социальных слоев. Под общим революционным знаменем скрывались различные и социальные и литературные взгляды и убеждения. Но вместе с тем было и много общего в их воззрениях: так, всех их объединял повышенный интерес к русской истории, к роли народа в исторической жизни страны, особенно же к учреждениям древности, в которых проявлялся былой «свободолюбивый дух» народа. В области литературы основной проблемой была идея национального самоопределения или национальной «самобытности», как тогда говорили. В среде декабристов возник и получил дальнейшее распространение самый термин «народность».



А. С. Пушкин

В ту же общую линию декабристских интересов включался и фольклор. Декабристы не только стремились к воспроизведению в художественном творчестве великих исторических событий, но искали отражения их и в народной поэзии. Поэтому народные лирические песни с их скорбными напевами, с мотивами тоски и покорности, представлялись им не подлинной народной поэзией; они, как утверждал один из теоретиков декабризма А. Бестужев (Марлинский), возникли позже, не ранее XVI в., и в их содержании и форме отразились разнообразные «исторические беды» отечества. Подлинные же народные песнопения, песни былой русской свободы, отражающие свободолобивый и непреклонный, «исполненный свободы» дух русского народа, до нас или совсем не дошли или дошли только в слабой степени. Поэтому-то декабристы, главным образом, обращали внимание на те народные песни, в которых в какой-то степени сохранились мотивы свободы и удали. Более всего привлекали их внимание старые казачьи песни, разбойничьи и исторические песни о Разине. Этот интерес разделял всецело и Пушкин. Поэма

«Братья разбойники» вся построена на материале «разбойничьих песен»; отражением этих настроений является и известное стихотворение «Узник» («Сижу за решеткой в темнице сырой...»).

За южной ссылкой последовала ссылка в Михайловское. Этот период обычно представляют как новый этап пушкинского фольклоризма. Именно в это время он слушает сказки няни, слушает на ярмарках и у монастырских ворот слепцов, записывает песни, впервые задумывает свои сказки. Но все это, в сущности, только продолжение в новой обстановке тем и интересов, возникших на юге. И не случайно первыми его записями в Михайловском были песни о Степане Разине. Образ Разина привлекает его внимание и объединяется в его сознании с образом другого вождя крестьянского восстания — Пугачева. Эти темы волнуют и привлекают Пушкина и позже: фольклор крестьянских восстаний занимает одно из центральных мест в его творческих планах и интересах. Можно определенно утверждать, что эти бунтарские темы и мотивы Пушкин считал наиболее характерными для русского фольклора.

В 1836 году, по просьбе одного французского литератора, он сделал ряд переводов народных песен на французский язык. Несомненно, он выбирал для перевода то, что считал наиболее важным и характерным. И вот, оказалось, что из одиннадцати переведенных им песен семь принадлежат к числу разбойничье-казацких и разинских. Среди них были две песни о Разине и песня «Не шуми ты, мать зеленая дубравушка», которая в «Капитанской дочке» именуется любимой песней Пугачева. Таким образом, здесь вновь ярко проявилась декабристская точка зрения.

Определенные интересы Пушкина отражают и его михайловские записи сказок. Пушкин записал, конечно, не все, что он слышал, но то, что наиболее привлекло его творческое внимание. В числе этих наиболее заинтересовавших и взволновавших Пушкина сказок оказалась и народная сказка о поповом работнике Балде. Пушкин почувствовал в этой сказке нечто, что роднит ее с бунтарскими песнями; своим изумительным чутьем он сразу распознал социальный смысл народного рассказа о богатыре-батраке, выступаю-

щем, так же как и герои «разбойничьих» песен, в роли народного мстителя.

Некоторые историки литературы утверждали, что стремление Пушкина к народности и его фольклорные увлечения — не что иное, как чисто романтический интерес к экзотике, к тому, что тогда называли «*couleur locale*» («местный колорит»). Это так же неверно, как неверно сведение пушкинского фольклоризма к узко-биографическим моментам. Пушкина интересует не экзотика, а народ; фольклор интересует Пушкина как одна из форм постижения народного характера и народной истории.

Понимание фольклора, сложившееся в южной ссылке, теперь значительно расширяется и углубляется. С юга Пушкин вынес героическое понимание фольклора, теперь он стремится осмыслить народное творчество во всех его оттенках и проявлениях. Его интересуют не только героика, но и лирика, не только история, но и фантастика, его интересуют бытовые стороны. Отсюда и исключительный интерес к песням, сказкам, пословицам. Пушкин усиленно собирает и записывает фольклор, изучает научные труды по фольклору, предполагает сам издать научный сборник

народных песен и готовит для него вступительную статью. Нужно отметить исключительный диапазон этих интересов Пушкина. Почти все формы и виды фольклора так или иначе представлены в его записях, в его выписках или в его непосредственной творческой работе: сказки, былины, исторические и рекрутские песни, народная драма, духовные стихи, поговорки и пословицы, народная сатира. И рядом с этим — огромный интерес к фольклору всех народов России.

Одновременно он усиленно изучает народный язык или «просторечие», как тогда говорили. «Фольклор» и «просторечие», «народная поэзия» и «народный язык» — для Пушкина две стороны одной и той же проблемы. В конце двадцатых годов он набрасывает полемические заметки по поводу критических замечаний журналистов о «Евгении Онегине». Эти заметки — в полном смысле апология народного языка и народной поэзии. «Вслушивайтесь в простонародные наречия, молодые писатели, — вы в них можете научиться многому, чего не найдете в наших журналах». И далее он вновь обращается к той же мысли, но уже в иной форме:

«Читайте простонародные сказки, молодые писатели, чтобы видеть свойства русского языка». О том же говорил он и Далю, знаменитому впоследствии автору «Словаря русского языка».

Таким образом, к началу тридцатых годов Пушкин уже до конца осознал и продумал значение фольклора. Он подходил к нему и как поэт, и как собиратель, как исследователь, критик и публицист. Он отчетливо уяснил себе историческое значение народной поэзии, ее роль в создании национальной литературы и метод, каким должен работать писатель, обращающийся к подлинным фольклорным источникам. Реализацией этого метода и были его сказки, которые он сам называл «простонародными».

Попятно, почему именно со сказок открывается этот новый период. Сказки, как мы уже видели, издавна пленяли Пушкина. Они чаровали его своей художественной прелестью («Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма!» — писал он брату еще в 1824 г.), пленяли своим сочным, образным языком, богатой фантастикой, полнокровным, реалистическим духом. Наконец, в сказках он видел

как бы синтез всех элементов фольклора. В фольклоре Пушкин более всего ценил выражение наиболее светлых сторон русского народа: ясность мысли и свежесть вымысла, светлое и бодрое отношение к действительности, идеалы свободы и героики, пафос удали, ироническую насмешливость, лирическую задушевность. В статье о Крылове Пушкин писал: «Отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражения». В статье о драме Погодина «Марфа-посадница» он отмечал свойственное народу «шутливое равнодушие к высшим званиям». Все эти элементы характеризуют русскую сказку в целом, — их-то и стремился воплотить Пушкин в своем творчестве.

Сказки Пушкина знаменуют новую точку зрения на задачи поэтической работы на фольклорном материале. Он стремился создать такое произведение, где отразилась бы точка зрения народного певца-сказителя, где все идейное содержание было бы передано через призму народного восприятия. Глубже и тоньше всех почувствовал и оценил художественный метод

Пушкина Максим Горький: «Пушкин был первым русским писателем,—писал он,—который обратил внимание на народное творчество и ввел в литературу, не искажая в угоду государственной идее «народности» и лицемерным тенденциям придворных поэтов; он украсил народную песню и сказку блеском своего таланта, оставил неизменными их смысл и силу. Возьмите сказку «О попе и о работнике его Балде», «О золотом петушке», «О царе Салтане» и т. д. — во всех этих сказках насмешливо-отрицательное отношение народа к попам и царям Пушкин не скрыл, не затушевал, а, напротив, отделил еще более резко».

В работе над сказками Пушкин щедро привлекает все фольклорное богатство: народно-поэтические эпитеты, сравнения, песенные и былинные образы — все они привлекаются для поэтической переработки сказок, и потому-то последние являются в полной мере завершением определенной фольклорной линии в его творчестве. В народном языке и народной поэзии Пушкин искал тех элементов, которые могли бы освежить русскую поэзию и придать ей новое звучание.

Для народных сказок характерно сочетание фантастики и реального, лирики и иронии, наивного простодушия и острой сатиры. Все эти элементы нашли выражение и у Пушкина: его сказки — в том же плане и отражают те же стороны. Отсюда почти одновременное возникновение лирической, чуть подернутой дымкой иронии, «Сказки о царе Салтане» и социально-острой сатирической «Сказки о Балде»; также одна за другой создаются насмешливо-ироническая и необычайно-реалистическая в своей фантастике «Сказка о рыбаке и рыбке» и лирически-простодушная и трогательная «Сказка о мертвой царевне». Все эти элементы затем как бы синтезируются в «Сказке о золотом петушке», где лирика, фантастика, лукавая ирония создают фон какой-то еще не вполне разгаданной политической сатиры.

Сказки Пушкина явились, таким образом, одной из крупнейших вех в истории русской литературы. Они знаменовали новый метод и новую точку зрения; они знаменовали вместе с тем обращение к новым социальным силам как новому творческому источнику. В то же время Пушкин в одной из критических статей

писал о необходимости более широкой социальной базы для творчества. Сказки Пушкина явились первым опытом ответа на поставленную проблему, и это было, в полном смысле слова, вторжением в литературу подлинно народной стихии.

★ ★ ★

Среди этих сказок «Сказка о попе и о работнике его Балде» занимает совершенно особое и исключительное место. Источником послужила сказка Арины Родионовны, сохранившаяся в конспективной записи Пушкина. «Поп поехал искать работника. Навстречу ему Балда. Соглашается идти ему в работники, платы требует только 3 щелчка в лоб попу. Поп радехонек, попадя говорит: «каков будет щелк». Балда — дюж и работащ, но срок уже близок, а поп начинает беспокоиться. Жена советует отослать Балду в лес к медведю, будто он за коровой — Балда идет и приводит медведя в хлев. Поп посылает Балду с чертей оброк собирать, Балда берет пеньку, смолу да дубину, садится у реки, ударил дубиной в воду и в воде охнуло: «Кого я там зашиб? старого или малого? — И вылез старый.—



Рисунок А. С. Пушкина к «Сказке о царе и о работнике его Балде»

«Что тебе надо?» — «Оброк собираю». — «А вот внука я к тебе пришлю с переговорами». Сидит Балда да веревки плетет да смолит. Бесенок выскочил: «Что ты, Балда?» — «Да вот стану море морщить да вас чертей корчить». — Бесенок перепугался. «Тот заплатит попу оброк, кто вот эту лошадь не обнесет три раза вокруг моря». Бесенок не мог. Балда сел верхом и объехал. «Ах, дедушка, он не только что в охапку, а то между ног обнес лошадь вокруг». Новая выдумка: «Кто прежде обежит около моря?». — «Куда тебе со мной, бесенок? да мой меньшой брат обгонит тебя, не только что я». — «А где твой меньшой брат?» — У Балды были в мешке два зайца. Он одного пустил. Бесенок запыхавшись обежал, а Балда гладит уже другого, приговаривая: «Устал ты, бедненький братец, 3 раза обежал около моря». Бесенок в отчаянии. 3 способ — дед дает ему трость — «кто выше бросит?» Балда ждет облака, чтобы зашвырнуть ее туда и проч. Принимает оброк в бездонную шапку. Поп, видя Балду, бежит — и берет его в мешке, вместо сухарей — утопляет ночью пошадью вместо его и проч.». Заканчивается сказка

в записи Пушкина эпизодом излечения Балдой царской дочери.

Сказка Пушкина повторяет почти целиком всю эту схему, с некоторыми только изменениями. Так, Пушкин сократил число попыток известить Балду (эпизод с медведем), опустил такую деталь, как удар дубиной по морю, прием оброка в бездонную шляпу и, наконец, совершенно отбросил последнюю часть: лечение царской дочери. Присоединение последнего мотива вообще довольно необычно для сказок такого типа и является индивидуальной особенностью сказочницы. Пушкин сразу почувствовал неорганичность такого сочетания разных сюжетов и при обработке сказки решительно отказался от последнего эпизода.

Сюжет «Сказки о Балде» известен не только в русской, но и в западноевропейской сказке, а отдельные эпизоды можно проследить во всей мировой сказочной литературе. Но вместе с тем существует и огромное различие. В западноевропейских сказках все дело сводится к остроумию и хитрости молодого работника, обманутыми являются только черти или какие-нибудь глупые великаны и т. д.,

Для русских же версий данного сюжета характерно наличие попа в роли хозяина. Поп — а не черти или какой-нибудь глупый великан — в центре повествования, вследствие чего эти сказки приобретают особенную социальную остроту, что отчетливо осознавал и Пушкин, выбрав для поэтической обработки именно эту сказку и освободив ее от ряда лишних деталей.

Пушкин, по всей вероятности, слышал этот сюжет не только в передаче Арины Родионовны, но и от других сказочников. Об этом свидетельствует ряд деталей в его сказке, отсутствующих в няниной передаче, но неоднократно встречающихся в народной традиции. В няниной версии отсутствует прозвище попа — «толоконный лоб». Однако это выражение («поп—толоконный лоб») не изобретено Пушкиным, а подслушано им у народа. Такое прозвище мы находим в одной из сказок, вошедших в «Заветные сказки» Афанасьева. В одной из шуточных народных песен упоминается «божья церква», где образа — пряничные, свечи — морковные, кадило — из репы, а поп — толоконный лоб. Имя героя — Балда взято из сказки Арины Родионовны; в других известных нам ва-

риантах он называется Шурьма, Капсирко, чаще всего просто без имени — «батрак», иногда роль батрака выполняет другой народный любимец — младший брат, Иван-дурак, оказывающийся впоследствии умнее и находчивее старших братьев.

В русских народных сказках мы встречаем почти все отдельные эпизоды и детали пушкинского текста: наем батрака на определенных условиях, приказание принести от чертей оброк, угроза «морщить море» (иногда встречается: высушить или вычистить озеро); обычные формы состязания: бег, бросание палки и т. д. Конец няниной сказки значительно расходится с пушкинской. В сказке Арины Родионовны поп старается убежать от Балды, готовит себе мешок сухарей, но Балда тайком залезает в этот мешок, и поп захватывает, таким образом, его с собой; желая утопить Балду, поп топит вместо него попадю и проч. Такого рода финал довольно часто встречается и в других народных вариантах, но, стремясь к максимальному лаконизму, Пушкин откинул эти детали, и в его передаче суровая расправа следует сразу же по возвращении с оказавшимся бесполезным попу оброком.

Внес Пушкин некоторые изменения и в самый образ попова батрака. Батрак и Иван-дурак — это два любимых народных образа, в которых народ воплотил свои «чаяния» и «ожидания». Иван-дурак — «иронический удачник» (по счастливому выражению Горького) — как бы символизирует скрытую потенциальную мощь и силу народа. Всеми унижаемый, презираемый, осмеянный, он неизменно впоследствии торжествует победу над своими более культурными, но и более ограниченными в своем превосходстве, братьями или соперниками и в конце концов оказывается счастливым обладателем прекрасной царевны, а с нею — и всего царства: Иван-дурак становится прекрасным и мудрым Иваном-царевичем.

В образе Ивана отразилась народная мечта о светлом будущем. Батрак воплощает в сказках другую сторону народных чаяний. Он, как уже сказано, суровый мститель, гнев которого обрушивается на попа или барина. В сказках батрак часто изображается в резких, прямолинейных очертаниях: его жестокость часто не знает предела; он не щадит ни попадьи, ни поповны; иногда делается любовником трех

(по сказочному закону троичности) дочерей попа; изводит его детей и т. д. Как пример, можно привести сказку, рассказанную одним из самых замечательных русских мастеров-сказочников, волжским сказителем Абрамом Новопольцевым. Поп велел работнику (Шурыпе) «положить в кашницу перцу да и лушку да солёну», т. е. положить перцу, лучку и сделать солёной. У попа был сын Пирка и дочери Лушка и Олёна. Шурыпа «схватывает сына Пирку — да в котел»; вместо луку — схватывает дочь попа Лушку и бросает ее туда же вместе с Оленой. «Поп приходит: «Попадья, скричи ребятишек! Пирку кричи, Лушку да Олену кричи!». — «Что за чорт у тебя за Пирка, да Лушка?», говорит батрак. «Они все в котле. Ведь, ты мне сказал: «Положи Перцу, да Лукшу, да Солёной...», я их всех, всех собрал — в котел покчал». В некоторых сказках эта расправа принимает ещё более суровый и жестокий характер.

Пушкин смягчает эти черты. Балда является и у него носителем идеи возмездия, но он снимает все черты примитивной жестокости, с которыми является он в народной сказке. Балда Пушкина — обая-

телен; он общий любимец, он спокоен и уравновешен, остроумен и находчив, терпелив и трудолюбив. Балда Пушкина — воплощение уверенной в себе народной силы и народной сметливости. Именно в Балде оказалось воплощенным то «веселое лукавство ума», которое считал Пушкин «отличительной чертой наших нравов».

В народных сказках батрак является счастливым и безжалостным любовником поповых дочерей, а иногда одновременно и самой попадьи. Пушкин с исключительным тактом подходит к этой теме. Он и здесь смягчает обычную ситуацию; его Балда только покоряет женские сердца:

Попадья Балдой не нахвалится,
Поповна о Балде лишь и печалится,

но он — не обольститель и не насильник: беспощадный к жадному любителю дарового труда — попу, он ласков и нежен с его детьми:

Попенок зовет его тятей;
Кашу заварит, няньчится с дитятей.

Зато совершенно в стиле и духе народных сказок обрисован Пушкиным поп: глуповатый, жадный, падкий на дешевиз-

ну и особенно на дешевый, — а то и вовсе даровой, — труд; трусливый и жалкий в своей беспомощности. В стиле же народной сказки и слегка только намеченный образ попадьи. В черновой редакции были стихи, еще более приближавшиеся к народно-сказочному источнику:

Попадья была баба догадливая,
На всякие хитрости повадливая.

Выделяется «Сказка о Балде» среди других сказок Пушкина и языком и формой стиха. Это не напевная лирика «Сказки о царе Салтане» или «Сказки о мертвой царевне», но веселый рассказ сказочника-балагура, искусно владеющего своей аудиторией. Балагурство — особый прием в русской сказке. Наряду с волшебнo-фантастическими сказками существовали с очень давнего времени и реалистические сказки-новеллы и сказки-сатиры; наряду с «классическим» сказочным стилем очень рано начал складываться и тип рассказа шуточного, острого, с определенной юмористической или сатирической установкой. Такой сказ обычно называется исследователями «балагурным».



Сцена 3-го действия

Яркими представителями такого балагурного стиля среди русских мастеров-сказителей являются: в прошлом — знаменитый волжский сказочник Абрам Новопольцев, в современности — орденоносная сказочница Барышникова, более известная под именем «бабушки Куприянихи». В какой-то мере к этому стилю была причастна и Арина Родионовна, а от нее усвоил и применил его в данной сказке Пушкин. Некоторые выражения Арины Родионовны он использовал почти буквально: «вот стану море морщить, да вас чертей корчить», «устал ты, бедненький братец» и т. д. В этой сказке элементы «просторечия» сильнее представлены, чем в какой-либо другой его сказке, — и все это вместе с подлинными народными образами и с подлинным народным юмором делает эту сказку Пушкина самой народной из всех его сказок.





СКАЗКА О ПОПЕ И О РАБОТНИКЕ

ЕГО БАЛДЕ

А. С. Пушкин

Жил-был поп,
Головадный лоб.
Пошел поп по базару
Посмотреть кой-какого товару.
Навстречу ему Балда
Идет, сам не зная куда.
«Что, батька, так рано поднялся,
Чего ты зыскался?»
Поп ему в ответ: «Нужен мне
работник:
Повар, конюх и плотник.
А где найти мне такого
Служителя не слишком дорогого?»
Балда говорит: «Буду служить тебе
славно,
Усердно и очень исправно,

В год за три щелчка тебе по лбу,
Есть же мне давай вареную полбу»,
Призадумался поп,
Стал себе почесывать лоб.
Щелк щелку ведь розь.
Да понадеялся на русский авось.
Поп говорит Балде: «Ладно.
Не будет нам обоним накладно.
Поживи-ка на моем подворье,
Окажи свое усердие и проворье».
Живет Балда в поповском доме,
Спит себе на соломе,
Ест за четверых,
Работает за семерых;
До светла всё у него пляшет,
Лошадь запряжет, полосу вснашет,
Печь затопит, все заготовит, закупит,
Яичко испечет да сам и облупит.
Попадья Балдой не нахвалится,
Поповна о Балде лишь печалится,
Попенок зовет его тятей;
Кашу заварит, няньчится с дитятей.
Только поп один Балду не любит,
Никогда его не приголубит,
О расплате думает частенько,
Время идет, и срок уже близенько.
Поп ни ест, ни пьет, ночи не спит:
Лоб у него заране трещит.
Вот он попадье признается:
«Так и так: что делать остается?»
Ум у бабы догадлив,

На всякие хитрости повадлив —
Попадья говорит: «Знаю средство,
Как удалить от нас такое бедство:
Закажи Балде службу, чтоб стало
ему не в мочь,

А требуй, чтоб он ее исполнил
точь в-точь:

Тем ты и лоб от расправы избавишь,
И Балду-то без расплаты отправишь».
Стало на сердце попа веселее,
Начал он глядеть на Балду посмелее.
Вот он кричит: «Поди-ка сюда,
Верный мой работник Балда.
Слушай: платить обязались черти
Мне оброк по самой моей смерти,
Лучшего б не надобно дохода,
Да есть на них недоимки за три года.
Как наешься ты своей полбы,
Собери-ка с чертей оброк мне
люлный».

Балда, с попом понапрасну не споря,
Пошел, сел у берега моря;
Там он стал веревку крутить
Да конец ее в море мочить.
Вот, из моря вышел старый Бес:
«Зачем ты, Балда, к нам залез?»
«Да вст веревкой хочу море морщить,
Да вас, проклятое племя, борщить».
Беса старого взяла тут унылость.
«Скажи, за что такая немилость?»
«Как за что? Вы не платите оброка,

Не помните положенного срока;
Вот уже будет нам потеха,
Вам, собакам, великая помеха».
«Балдушка, погоди ты морщить море,
Оброк сполна ты получишь вскоре.
Погоди; вышлю к тебе внука».
Балда мыслит: — «Этого провести
не штука!»
Вынырнул подосланный бесенок,
Замяукал он, как голодный котенок.
«Здравствуй, Балда мужичок;
Какой тебе надобен оброк?
Об оброке век мы не слыхали,
Не было чертям такой печали —
Ну, так и быть — возьми да с уговору,
С общего нашего приговору —
Чтобы впредь не было никому горя:
Кто скорее из нас обежит около моря,
Тот и бери себе полный оброк,
Между тем там приготовят мешок».
Засмеялся Балда лукаво:
«Что ты это выдумал, право?
Где тебе тягаться со мною,
Со мною, с самим Балдою?
Экго послали супостата!
Подожди-ка моего меньшого брата».
Пошел Балда в ближний лесок,
Поймал двух зайков, да в мешок.
К морю опять он приходит,
У моря бесенка находит.
Держит Балда за уши одного зайку:

«Попляши-тка ты под нашу балалайку;
Ты, бесенок, еще молоденок,
Со мною тягаться слабенек —
Это было б лишь времени трата.
Обгони-ка сперва моего брата.
Раз, два, три! Догоняй-ка».
Пустились бесенок и заяка:
Бесенок по берегу морскому,
А заяка в лесок до дому.
Вот море кругом обезжавши,
Высунув язык, мордку поднявши,
Прибежал бесенок, задыхаясь,
Весь мокрешенек, лалкой утираясь,
Мысля: дело с Балдою сладит.
Глядь — а Балда братца гладит,
Приговаривая: «Братец мой любимой,
Устал, бедняжка! отдохни, родимой».
Бесенок оторопел,
Хвостик поджал, совсем присмирел,
На братца поглядывает боком.
«Погоди, — говорит, — схожу
за оброком».

Пошел к деду, говорит: «Беда!
Обогнал меня меньшей Балда!»
Старый Бес стал тут думать думу.
А Балда наделал такого шуму,
Что все море смутилось
И волнами так и расходилось.
Вылез бесенок. «Полно, мужичок,
Вышлем тебе весь оброк.
Только слушай. Видишь ты палку эту?

Выбери себе любую мету —
Кто далее палку бросит,
Тот пускай и оброк уносит.
Что ж? боишься вывихнуть ручки?
Чего ты ждешь?» — «Да жду вон этой
тучки;

Запшырну туда твою палку,
Да и начну с вами, чертями, свалку».
Испугался бесенок да к деду
Рассказывать про Балдову победу,
А Балда над мурем опять шумит
Да чертям веревкой прозигит.
Вылез опять бесенок: «Что ты
хлопочешь?

Будет тебе оброк, коли захочешь...»
«Нет, — говорит Балда: —
Теперь моя чередка —
Условия сам пазначу,
Задам тебе, враженоч, задачу.
Посмотрим, какова у тебя сила —
Видишь там слывая кобыла?
Кобылу подыми-тка ты,
Да неси ее полверсты!
Снесешь кобылу, оброк уж твой;
Не снесешь кобылы, ан будет он мой.
Бедненький бес
Под кобылу подлез,
Поналужился,
Поналдружился,
Прилоднюил кобылу, два шага шагнул,
На третьем упал, ножки протянул.

А Балда ему: «Глупый ты бес,
Куда ж ты за нами полез?
И руками-то снести не мог.
А я, смотри, снесу промеж ног».
Сел Балда на кобылку верхом,
Да версту проскакал, так что пыль
столбом.

Испугался бесенок и к деду
Пошел рассказывать про такую
победу.

Черти встали в кружок,
Делать нечего—собрали полный оброк
Да на Балду взвалили мешок.
Идет Балда, побрякивает,
А поп, завидя Балду, вскакивает.
За попадью прячется,
Со страху корячится.
Балда его тут отыскал,
Отдал оброк, платы требовать стал.
Бедный поп
Подставил лоб:
С первого щелка
Прыгнул поп до потолка;
Со второго щелка
Лишился поп языка;
А с третьего щелка
Вышибло ум у старика.
А Балда приговорил с укоризною:
Не гонялся бы ты, поп,
за дешевизною».



„СКАЗКА О ПОПЕ И О РА- БОТНИКЕ ЕГО БАЛДЕ“

Краткое содержание спектакля

1-й АКТ

ТРОИЦЫН день. На деревенском базаре большое оживление, снуют торговцы, веселятся молодежь, пляшут цыгане. Среди веселой толпы бродит поп, торгуется, покупает разные товары. Окружили попа цыгане, настойчиво предлагают купить кобылу. Не хотел поп покупать, но не успел и оглянуться, как уговорили его цыгане. Ударили по рукам — польстился поп на дешевизну и не понял, что обманули его: продали старую, никуда негодную лошадь, уродливую, облезлую.

Привезли цыгане кобылу, а поп с ней

и справиться не может: прыгает она, бегается, лягается. Наконец, вырвалась и убежала. Огорчился поп, пригорюнился. Но вот показался общий любимец — веселый, беспечный Балда. Мигом окружили его девушки, втягивают в общее веселье.

Посмотрел поп на Балду и вспомнил, что нужен ему работник на все руки, а главное—дешевый!

Предложил поп Балде служить ему, Балда согласился, но от денег отказался. Согласен он служить попу, но только не за деньги, а бесплатно — «в год за три щелчка». Задумался поп: хоть и страшновато, а соблазнительно—дешево. Думал, думал, да и ударил с Балдой по рукам. Кобылу поймали и привели. Нагрузил поп нового работника покупками, сел на лошаадь, с народом попрощался и домой поехал.

2-й АКТ

Прожил Балда у попа уже полгода. Осень наступила, листья пожелтели. Спит Балда крепким сном, ничего не слышит. А поповна спозаранок встала, вокруг не-



Г. Н. Кириллова в роли поповны

го бродит, все на Балду с любовью по-смастривает. Будит она Балду, ластится. Но ему некогда; не до поповны теперь, много работы надо переделать — и воды наносить, и дрова поколоть, и кобылу почистить. А поповна не унимается, вьется вокруг Балды, вздыхает, томится, мешаает ему, не дает работать. Однако схитрил Балда, подставил вместо себя поповне чучело огородное, а сам на реку пошел за водой.

Проснулись поп с попадьею; потягиваясь, выходят они на крыльцо. Бережно выносит поп младенца-попенка. Нежат его поп с попадьею, в колясочку укладывают, налюбоваться не могут. А попенки давно уже не младенец — забияка, шалун. Терпит родительскую ласку, притворяется маленьким. Не успели родители задремать на лавочке, как вылез попенки из коляски и давай шалить, бегать, резвиться.

Поманул попенки гусей, начал с ними играть. Играл, играл, да невзначай и угодил попу камнем в лоб. Испугался попенки, убежал. Векочил перепуганный поп, за лоб схватился, глядь — а попенки в колясочке нету. Стали поп с попадьею попенки искать, в дом побежали.

Весело возвращается Балда с реки, идет, на балалайке играет, а ведра сами за ним бегут.

Встретил попенюк Балду, не нарадуется. Играет Балда с попенюком, плясать его учит. Попенюк Балду больше родных отца с матерью любит. Начал Балда завтрак поповской семье готовить, все делает живо, весело. На балалайке играет, а вещи сами к нему бегут. Вот вышла вся семья завтракать. Только сели за стол, попенюк с поповной разодрались, сгоряча поповна ложкой замахнулась, да и угодила попу в лоб. Поп вскочил, испугался. Увела попадья провинившуюся поповну в дом. А попенюк радуется, Балде про драку рассказывает. Пожурил Балда попенюка, да и опять за работу принялся.

Все у него в руках спорится. А попенюк от него ни на шаг, все за ним ходит, не нарадуется. Вышел из дома поп после завтрака под яблоней подремать, перину за собой тащит. Вдруг видит: все вещи сами к Балде бегут, снопы в телегу сами укладываются. А кобылы-то нет. И вдруг, как щелкнет Балда—телега и поехала. Вскочил в нее Балда и уехал.

Как увидел это поп—упал на перину, не дышит: вот какие щелчки Балда дает! Вспомнил поп о расплате, испугался. Задремав, во сне видит, что пришел Балда жалованья требовать. Стоит, смеется, пальцы для щелчка складывает. И куда бы поп ни кинулся, всюду стоит на дороге Балда, и спастись от него некуда.

Метался, метался поп, да и проснулся. А лоб и на самом деле болит. В чем дело? А это попенок залез на яблоню, да яблоки в попа и кидает. Кинулся перепуганный поп к попадье за советом, куда Балду девать, как избежать расплаты?

Подумала попадьа и решила, что лучше всего дать Балде службу такую, чтобы выполнить нельзя было: послать его к чертям за оброком.

Обрадовался поп, согласился, Балде приказ дал. А тот и спорить не стал, надел сумку, взял палку и пошел. Печалится поповна, расстаться с ним не может, провожает его до околицы. Поп и попадьа рады-радепеньки: наконец-то избавились от Балды—и на радостях даже пляшут.

Только кобыла вдруг сорвалась, заржала и кинулась Балду догонять.

3-й АКТ

На дне морском, в бане, парятся черти, развлекаются, пляшут. Принесли в баню старого беса попариться, замучила старого зубная боль, охает он, стонет. В котел его посадили, парить стали — авось зубу легче станет.

Развлекают старого беса чертовка с бесенком, зубы ему заговаривают.

Повеселел старый бес, помогло лечение, и только собрался сам в пляс пуститься, как новая беда нагрянула: поднялась по морю буря страшная, заходили волны, потемнело все. А это Балда веревку в воду опустил, начал море «морщить» да чертей «корчить».

Не стало житья чертям, выскочили на берег, хотели Балду испугать, да не тут то было; схватил он бесенка за хвост, велел ему оброк тащить.

Прошла гроза, море успокоилось. Вытащил Балда из мешка братца-зайку, заиграл на балалайке, стал зайка плясать.

Вынырнул бесенок из моря: не согласился старый бес оброк выдавать — и предложил Балде бесенок потягаться

в силе и ловкости; кто победит, тому и оброк.

Засмеялся Балда, согласился, только для начала предложил бесенку потягаться с младшим братцем-зайкой: кто скорее море обежит?

Не успели бесенок с зайкой убежать, вытащил Балда из мешка второго братца-зайку. Прибежал бесенок чуть жив, а братец-зайка уже пляшет!

Тут явились помогать бесенку состязаться остальные черти, а Балда им задал задачу: пронести кобылу полверсты. Старались черти, тужились, тужились, да ничего не вышло, только кобыла чуть-чуть бесенка не задавила. Убежали черти с перепугу в море за помощью к старому бесу. Вышел он сам, решил Балду победить: кто сильнее свистнет? Как зашвистел старый бес, запатался Балда — закрутило все кругом. Но и тут не потерялся Балда. Взял он чертей хитростью; начал примеряться, чтоб свистнуть, черти все с испугу и зажмурились, а Балда как свистнет старого беса дубинкой, да так, что даже зуб больной ему выпил! Обрадовался старый бес и велел Балде оброк выдать.

4-й АКТ

Вот и снова Троицын день. Год прошел с тех пор, как поп с Балдой сделку заключили.

Девушки с парнями хороводы водят, парочками гуляют. Одна скучает поповна, без Балды печалится, и попенок места себе не найдет. Зато поп и попадья рады, что от Балды избавились.

Вдруг, откуда ни возьмись, приезжает Балда: и оброк привез и сам явился. Поп испугался, стал от Балды бегать, народ созывает, в колокола бьет.

А Балда не унимается, платы требует. Делать нечего, подставил поп лоб. Как щелкнул Балда, поп ума лишился. От второго щелчка завертелся поп волчком, остановиться не может. А как щелкнул Балда в третий раз, взлетел поп под облака, да там и остался.

Балда с народом попрощался, взял шапку, накинул поддевку и ушел неизвестно куда, по свету бродить.

К о н е ц

СКАЗКА О ПОНЕ И О РАБОТНИКЕ ЕГО БАЛДЕ

Балет в 4 актах по мотивам сказки А. С. Пушкина. Музыка М. И. Чулаки. Сценарий— Ю. И. Слонимского. Постановка— В. А. Варковицкого. Художественный руководитель спектакля— засл. балетмейстер Ф. В. Лопухов. Дирижер— П. Э. Фельдт.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Балда
Поп
Попадья
Поповна
Попенок
Старый бес
Чертовка
Бесенок
1-й зайчонок
2-й зайчонок
Пугало
Кобыла
Цыгане

ПЕРЕЧЕНЬ ТАНЦЕВ И СЦЕН

I акт

1. Общий танец.
2. Сцена попа с гусем.
3. Цыганский танец.
4. Лирический дуэт.
5. Танец девушек и парней.
6. Сцена попа с кобылой.
7. Танец Балды.
8. Сцена торга Попа и Балды.
9. Финал — сделка Попа с Балдой.

II акт

1. Выход и Адажио Балды и Поповны.
2. Танец Пугала.
3. Колыбельная (Поп, Попадья и Попенок).
4. Танец Попенка.
5. Танец — работы Балды.
6. Сон Попа.
7. Финал — отправка Балды к чертям.

III акт

1. Кадриль чертей.
2. Выход Старого Беса.
3. Танцы Чертовки и Бесенка.
4. Буря. Танец Балды и чертей.
5. Состязание бесенка с зайцами.
6. Танец Балды.
7. Состязание Балды со Старым Бесом.

IV акт

1. Русская рапсодия.
2. Танец Поповны.
3. Приход Балды.
4. Танец — расплата Балды с Попом.

*Центральная
Театральная касса
Управления по делам искусства
Ленгорисполкома*

2 руб.