

А. И. ЕМЕЛЬЯНОВ

ИЗ ИСТОРИИ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ

(К ВОПРОСУ О ПРЕДМЕТЕ ИЗУЧЕНИЯ)

Историческая песня, как и былинный эпос, известна науке и изучается уже более ста лет. За это время было высказано немало определений исторической песни, применено много самых различных подходов к ее изучению. По мере того как расширялось и углублялось изучение отдельных областей фольклора и литературы и в первую очередь былинного эпоса, углублялось и понимание исторической песни, так что в каждую эпоху с вопросом об исторической песне связывалось все большее и большее количество самых разнообразных проблем. Это обусловило такое положение, при котором наука не только выдвигала новые аспекты изучения исторической песни, но и порой бывала вынуждена возвращаться к старым установкам, придавая им новый смысл новым характером их использования.

Отсюда понятно, что вопросы истории изучения исторической песни в каждую эпоху неизбежно содержат возможность дополнительных аспектов рассмотрения. Возможность эта обуславливается двумя обстоятельствами. Во-первых, этому может способствовать появление новых критериев в оценке как самого материала, так и предшествующего опыта его изучения, что находится в связи с общим расширением научных представлений. Это обстоятельство более или менее характерно для всех эпох, так как оно является одним из показателей поступательного развития науки в целом. Второе обстоятельство более специфично. Оно заключается в том, что временами наука разделяет отдельные ошибки и заблуждения прошлого, хотя для преодоления их имеются все необходимые предпосылки и условия.

Именно в этом смысле мы и хотели коснуться истории изучения исторической песни в настоящей статье. Нас интересуют истоки, так сказать, исторические корни тех недостатков, которые характеризуют современное состояние изучения исторической песни.

Само собой разумеется, что в пределах небольшой статьи невозможно проследить эту историю сколько-нибудь подробно. Да это едва ли и нужно. Достаточно остановиться на основных этапах этого изучения, выделяя те моменты, недооценка которых сказывается на результатах современных научных исследований.

В то же время мы, однако, не можем не пойти на некоторое расширение предмета статьи.

Так как изучение исторической песни всегда велось в тесной связи с изучением былинного эпоса, причем связь эта была настолько органична, что определенное понимание одного жанра как бы предполагало соответ-

ствующее понимание другого, то мы должны учесть также и результаты изучения былины в той мере, в какой они касаются вопроса о формах художественного выражения народного исторического сознания, т. е. того вопроса, одним из моментов которого является вопрос о предмете исторической песни. Поэтому мы считаем необходимым остановиться и на таких точках зрения, которые не содержат прямого указания на отношение былины к исторической песне, но дают чрезвычайно много для решения этого вопроса именно потому, что хорошо определяют одно из понятий, которым наука всегда оперировала в выяснении природы и специфики исторической песни, т. е. понятие былины.

Такое необходимое расширение темы не будет, однако, чрезмерным. Все вопросы будут затрагиваться только в том объеме и в том аспекте, какой необходим для решения основной задачи — показать, какие проблемы поставило перед нашей наукой предшествующее изучение исторической песни.

Введение в научный обиход термина «историческая песня» приписывается обычно П. А. Бессонову. Делается это не без оснований, если иметь в виду формальное закрепление этого термина за известным материалом. Однако если говорить об употреблении этого термина в более или менее определенном и устойчивом понимании, то известен он был науке по крайней мере лет за тридцать до Бессонова. Достаточно сказать, что уже В. Г. Белинский употребляет его как общепринятый.

Белинский не просто обозначает этим термином определенный круг фольклорных произведений, чем нередко ограничивались многие позднейшие исследователи, но вкладывает в это глубокий теоретический смысл. Те или иные виды народной поэзии, в том числе историческая песня, рассматриваются Белинским не сами по себе, во взаимной изолированности, а как выражение эволюции народного сознания, связанной с этапами исторического прогресса. «Поэзия каждого народа есть непосредственное выражение его сознания; посему поэзия тесно слита с жизнью народа»,¹ так как сознание есть отражение жизни народа. «Поэзия всякого народа находится в тесном соотношении с его историею: в поэзии и истории равным образом заключается таинственная психия народа, и потому его история может объясняться поэзиею, а поэзия историею».² Эти мысли являются исходными в понимании Белинским развития поэзии.

Белинский, как и многие другие философы и ученые домарковского времени, принимал деление истории человечества на три периода: мифический, героический и исторический (период «гражданской и семейственной жизни»). Как и они, он связывал с этими периодами различные формы поэтического творчества: мифологию, сказку (былину) и литературу. Но на этой общей основе Белинский сумел построить, в сущности, совсем иное здание.

Если взять построения мифологической школы, то нетрудно заметить, что они игнорируют самую душу предмета, о котором они говорят, — поэзии. Сводя любой факт искусства к мифической первосхеме, рассматривая его как некую функцию этой первосхемы в исторический период, они фактически не признавали за исторической действительностью права на выдвижение вопросов, достойных стать самостоятельным предметом искусства, а за искусством — права отражать современную действительность независимо от рамок мифических первосхем.

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. 5, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 307.

² Там же, стр. 328.

Для Белинского же вопрос о мифическом в искусстве встал лишь при рассмотрении искусства мифического периода, т. е. как вопрос отражения соответствующей действительности соответствующими средствами искусства. В дальнейшем развитии искусства он отмечает уже иные формы отражения действительности, которые находятся в полном соответствии с новыми историческими условиями.

Так, например, если в мифический период поэзия слита с религией и отражает стремление человека проникнуть «в тайну бытия», то уже в героический период, по мнению Белинского, происходит известный отход поэзии от религии, выделение ее в самостоятельную область, что находит выражение в создании «сказочных» поэм, т. е. былин. Что же касается этих последних, то подобно тому, как человечество в своем развитии не останавливается на героическом периоде, точно так же развитие народной поэзии не останавливается на «сказочной» поэме. Как только народ начинает проникаться сознанием своего государственного единства, поэзия отражает эту ступень развития, выдвигая новую поэтическую форму — историческую песню.

«Эпические поэмы бывают трех родов: космогонические и мифические, в которых выражается непосредственное воззрение народа на происхождение мира, религиозные и философические созерцания; сказочные, в которых видна особенность народной фантазии и которые суть эхо баснословно-героического быта младенчествующего народа, и исторические, в которых хранятся поэтические предания исторической жизни народа, уже ставшего государством».³

Таким образом, каждой фазе в развитии народного сознания соответствует определенная форма отражения действительности. Можно соглашаться или не соглашаться с Белинским относительно содержания этих форм, но мысль о самом характере развития сознания, о диалектическом движении его форм едва ли может быть подвергнута сомнению.

Белинский, к сожалению, не оставил развернутого теоретического разбора исторических песен. Все, чем мы располагаем в этом отношении, это несколько беглых замечаний, высказанных то в связи с изложением мыслей о народной поэзии вообще, то в связи с характеристикой нескольких русских, украинских и донских казачьих исторических песен. Однако как ни кратки и фрагментарны эти замечания, они все же дают возможность судить о требованиях Белинского к исторической песне.

Считая значительность исторической жизни того или иного народа непременным условием существования у него исторической поэзии, Белинский видит, кроме того, в исторической песне свидетельство единства национального сознания народа, вытекающего из единства общественной и политической жизни.

Сетую на спутанность исторических представлений в русских исторических песнях, он находит объяснение этому в том, что «русская народность еще сознавала себя в сказках: в истории она потерялась. Русский человек как бы не чувствовал себя членом государства и потому не знал, что в нем и делалось. До него доходили слухи, он и сам бывал свидетелем событий как ратник, ливший кровь свою по царскому наказу, боярскому приказу, но ничего не понимал в них и левировал их вопреки здравому смыслу и исторической действительности».⁴ Историчность же украинских песен он объясняет тем, что «Малороссия была органически-поли-

³ Там же, стр. 331.

⁴ Там же, стр. 429.

тическим телом, где всякая личность сознавала себя, жила и дышала в стихии своего общественного существования⁵ и потому знала хорошо и дела своей родины... И потому народная поэзия Малороссии была верным зеркалом ее исторической жизни».⁶

Итак, необходимым условием возникновения исторической песни является осознание личностью своих связей со «стихией общественного существования». В понимании Белинским исторической песни эта мысль является главной. Тот факт, что Белинский все же весьма скептически относился к известным ему русским историческим песням, может быть объяснен скорее всего тем, что великий критик не имел правильного представления о конкретных путях развития русского национального самосознания и русской исторической песни: он верно почувствовал природу сознания, породившего историческую песню, но связать ее с закономерностями и требованиями исторической действительности не мог, так как последние ему самому не были ясны. Между тем многие из тех погрешностей против «здорового смысла и исторической действительности», которые усматривал Белинский в наших исторических песнях, находят себе объяснение в связи с особенностями возникновения и развития у нас этой художественной формы.

Буржуазная наука последующего времени почти не обращалась к идеям Белинского. Признаки исторической песни, им намеченные, были как будто забыты в науке. Н. И. Костомаров, например, не делает решительно никакого различия между исторической песней и былинной, объединяя их в общем понятии «историческая поэзия»,⁷ у П. В. Киреевского и былина и историческая песня называются одним именем — исторические песни.⁸

Попытку размежевать эти два жанра и закрепить за ними особые названия предпринял П. А. Бессонов в своих комментариях к «Песням, собранным П. В. Киреевским». Закрепление термина «историческая песня» за так называемыми «московскими былинами» П. А. Бессонов мотивирует следующим образом: «... московские былины составляют нечто особое в ряду других: и по содержанию своему, и по относительно позднему явлению, а потому и по близости к событиям, ими воспетым, еще не так давним для нас самих; и по той последовательности, с какою сопровождают они течение нашей истории непрерывно шаг за шагом; и по документальности непрерывных почти рукописей и печатных изданий, в коих уцелели они или увековечены; и по срединности, общеизвестности и общественности, какую имеет московское средоточие для всей России, — одним словом, по тем подробностям, кои слагают характер в подлинном смысле исторический».⁹

В этом рассуждении нет еще попытки провести жанровое отличие между исторической песней и былинной, но практическое представление об исторической песне есть. Под исторической песней подразумевается определенный материал, отличающийся от материала былинного. Материал этот определен Бессоновым пока чисто внешним образом, признаки его не исчерпывают еще его сущности, но первый шаг в этом направлении уже сделан. Шаг этот тем более заслуживает внимания, что буржуазная наука последующего времени очень мало прибавила к сделанному Бессоновым,

⁵ Разрядка моя, — Л. Е.

⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. 5, стр. 434 и сл.

⁷ Н. И. Костомаров. Об историческом значении русской народной поэзии. Харьков, 1843.

⁸ Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 1. М., 1867, стр. V.

⁹ Там же, вып. 7, М., 1868, стр. 82.

а в некоторых отношениях пошла даже назад. Понимание исторической песни остается чисто практическим вплоть до М. Н. Сперанского. Былину практически с ней не смешивают, руководством служит установленная для исторической песни еще Бессоновым «большая верность событию». Однако теоретически особенность эта никак не обосновывается. Более того, в работах исследователей исторической школы фактически стирается различие между былиной и исторической песней. Отношение к действительности в том и другом жанре полагается одинаковым. Поэтому представители этой школы равным образом заботятся о восстановлении «исторической» основы и в былинах, и в исторических песнях. Теория исторической школы является в этом смысле шагом назад не только в сравнении со взглядами Бессонова, но и с так называемой мифологической школой.

Известно, что мифологи делили историю человечества на три периода: мифический, героический и исторический, относя к каждому из этих периодов соответствующую форму отражения действительности народной поэзией.

В мифический период основной формой поэзии является, по их мнению, мифотворчество. Предмет его — теогония. В героический период в центре поэзии герой-полубог, основная форма поэзии — сказание. Наконец, в исторический период героем поэзии является исторический человек, и это знаменует рождение исторической поэзии. По мнению Ф. И. Буслаева, в систему последней входит и былина («Русский эпос XI века уже эпос исторический»).¹⁰ Исторический характер поэзии, по его мысли, первоначально является следствием приспособления прежних мифических и героических идеалов к исторической обстановке, а затем — следствием прямого, независимого от мифических типов, обращения поэзии к исторической действительности.

«Надобно полагать, — пишет он, — что эпическому циклу Владимира Красна-Солнышка и его богатырей предшествовал в русской поэзии собственно мифологический и героический эпос, идеальные типы которого были потом перенесены на Владимира и его поэтических спутников».¹¹

«Поэтическое творчество от божеств и мифических героев низшло к обыкновенным смертным, но остановилось только на высших представителях народа, на князьях, придав им мифические черты знакомых идеалов древнейшего эпоса».¹²

Таким образом, Ф. И. Буслаев терминологически еще не различает историческую песню и былинку — и те и другие именуются у него то как «исторические песни»,¹³ то как «исторические былины».¹⁴ Однако хотя они и входят нераздельно в историческую поэзию, они все же являются разными этапами ее развития — в поздних исторических песнях обращение к действительности уже почти непосредственно мифическими «типами». Сознание эволюции в пределах самой исторической поэзии присутствует у Буслаева везде. Некоторые его последователи, к сожалению, восприняли только формальную сторону этой идеи и воспользовались ею для восстановления мифической первосхемы каждого произведения народной поэзии. Примечательно, что сам Ф. И. Буслаев предостерегал от такого рода крайностей. «Обратить былинку назад, в тот доисторический период, когда она

¹⁰ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1. Народная поэзия. СПб., 1861, стр. 381.

¹¹ Там же, стр. 417.

¹² Там же, стр. 391.

¹³ Там же, стр. 391.

¹⁴ Там же, стр. 430.

интересовалась только красным солнышком да тучею с дождем, а не князем Владимиром и Соловьем-разбойником, значило бы отказать народному эпосу в его национальном интересе для последующих поколений, которые в своих героях хотели воспевать более близкое для себя, более человеческое, нежели устарелые мифы о солнце, дожде или громе».¹⁵

Дифференциация былины и исторической песни, содержавшаяся в концепции Ф. И. Буслаева в виде возможности, получает ясное выражение уже в трудах его ближайших последователей. А. А. Котляревский, например, говорит об исторической песне, как о «совершенно отличной от прежней (т. е. былины, — Л. Е.) форме сказания».¹⁶ Если и у него есть некоторое уравнивание исторической песни с былинной, то это касается лишь той части исторических песен, в которых отражение действительности осуществлялось, по мнению А. А. Котляревского, мифическими средствами. Таким образом, историческая песня, как особая форма поэзии, понимается как отражение событий истории на реальной, а не на мифической основе.

Того же взгляда держался П. И. Вейнберг, который, исходя из традиционного деления истории человечества, противопоставлял былинную и историческую песню по степени верности их историческим фактам.

По мнению П. И. Вейнберга, история в былинах «на втором месте; исторический факт служит как бы дополнением или, вернее сказать, едва заметною рамкою, в которую вставляются образы, не имеющие никакого отношения к действительности».¹⁷ Под последними имеются в виду образы мифического и героического эпоса.

Историческими в строгом значении этого слова П. И. Вейнберг считает песни о действительных событиях истории. «Песня историческая, — говорит он, — построена уже на чисто исторической основе».¹⁸ Для собственно исторической песни П. Вейнберг полагает обязательным отражение исторических событий во всей их конкретности.

Концепция П. Вейнберга вызвала весьма резкую критику со стороны А. Н. Веселовского. В своей статье «Две варшавские диссертации»¹⁹ последний обрушивается на основное положение П. Вейнберга — необходимость конкретно-исторического отражения действительности в исторической песне. По мнению А. Н. Веселовского, ценность исторической песни «не измеряется ее верностью летописной действительности, а именно ее искажением в смысле тех вековых идеалов, которые задолго перед тем овладели сознанием народа. Они — мерка для всего нового, прибывающего в жизнь, новое содержание примыкает к ним по естественному подбору».²⁰ «Необходимо помнить, — пишет он далее, — что когда у народа сложилась впервые эпическая поэзия, что доказывает, что известные события, и известные формы действительности произвели на него особенно глубокое впечатление, оставили в его сознании известные идеалы... в его фантазии известные образы, которые отражаются в его поэзии столь же определенными выражениями, как первичные впечатления в постоянной форме слова. Его мирозерцание сложилось в своих основных чертах: всякий дальнейший опыт на историческом пути, всякое впечатление, какое народ воспринимает позже, будет считаться с основными типами этого миросо-

¹⁵ Там же, стр. 417.

¹⁶ А. А. Котляревский, Сочинения, т. II, СПб., 1889, стр. 254.

¹⁷ П. И. Вейнберг. Русские народные песни об Иване Васильевиче Грозном. Изд. 2-е, СПб., 1908, стр. 8.

¹⁸ Там же, стр. 8.

¹⁹ «Вестник Европы», 1872, X.

²⁰ Там же, стр. 911.

зерцания... Новые люди и события укладывались сами собою в готовую рамку, приравниваясь к своим двойникам».²¹

«Таким образом, — заключает А. Н. Веселовский, — между мифическим эпосом и историческим не представляется никакой существенной грани: разница не существует ни объективно, ни для народного сознания, а только субъективно для нас, которым время Ивана Грозного и ближе и понятнее эпохи, которую мы продолжаем называть мифической».²²

Приведенные мысли А. Н. Веселовского свидетельствуют о том, что он не видел никакой разницы между былинной и исторической песней, полагая в основе той и другой конкретно-историческое отражение, в равной степени «искаженное» в соответствии с некими типами «вековых идеалов», которые образовались в эпоху складывания у народа эпической поэзии.

То «искажение» действительности, которое П. Вейнберг считал закономерным в былинке, но отрицал для исторической песни, А. Н. Веселовский рассматривает как основную черту эпического творчества вообще. Идеалы, «в смысле» которых отражается в поэзии действительность, представляются ему не мифическими, а реальными, сложившимися под влиянием «известных» явлений действительности. Таким образом, развитие поэзии включает в себя два периода: 1) период складывания идеалов и 2) отражение действительности по их образу и подобию. При этом остается непонятным, каким же образом сложились сами эти первичные идеалы. Имели ли они в сознании народа такой же эталон, каким сами явились для отражения действительности в последующую пору, но в таком случае они не первосущны и исследователь не избавляется от необходимости отвечать на вопрос о складывании действительно первичных идеалов. Или, может быть, идеалы эти явились прямым отражением каких-то событий и прототипов, но в таком случае должно допустить, что в истории народа имели место такие события, которые содержали в себе возможность объяснения всей последующей истории, поскольку последняя не способна породить новых идеалов. Равным образом ограничивается и творческая способность человека, если новая действительность вынуждена все время отливаться в старые формы.

Само собой разумеется, что при таком понимании исторической поэзии вопрос о возникновении исторической песни не мог принять сколько-нибудь конкретных очертаний. Он совпадал с вопросом о возникновении поэзии вообще, с вопросом о характере отражения в ней действительности и в лучшем случае с вопросом о различных исторических отложениях в тех или иных песнях. Историческая песня рассматривается А. Н. Веселовским не как самостоятельный, исторически обусловленный жанр народной поэзии, а как некая гносеологическая ступень в процессе отражения поэзией исторической действительности, в процессе превращения объекта отражения в художественный образ. Вся история эпической поэзии представляется А. Н. Веселовскому как эмбриология былинны, где первичной формой отражения является так называемая историческая песня, которая в зависимости от обстоятельств созрела или не созрела до своей естественной, по Веселовскому, формы — былинны.

Точно такое же понимание исторической поэзии лежало в основе представлений так называемой исторической школы.²³ Весьма отчетливо сфор-

²¹ Там же, стр. 911.

²² Там же, стр. 912.

²³ Родоначальником этой школы обычно принято считать Л. Н. Майкова. Однако подобные взгляды высказывал еще К. Калайдович. См., например, его предисловие ко 2-му изданию сборника К. Данилова: «Добрыня Никитич, брат Малуши, ключницы

мулировал его А. К. Бороздин: «То, что мы называем исторической песней, лишь ближе к воспеваемым событиям, и потому она с точки зрения исторической поэтики даже как бы старше былины, хотя она и гораздо моложе ее хронологически».²⁴

Условный, чисто практический характер различия между былиной и исторической песней подчеркивает и С. К. Шамбинаго: «Резкая грань между „былиной“ и „исторической песней“ может быть установлена только в том случае, если представить себе последнюю как такое эпическое произведение, которое, восходя по форме вообще к былевым песням, по содержанию воспроизводит исторические события, с которыми она может быть соединена документальной связью».²⁵

Е. Кале также не усматривает никакой существенной разницы между былиной и исторической песней, но подходит он к этому несколько иначе: «В противоположность былине, воспевающей богатырские, т. е. сказочные подвиги, историческая песня представляет собою такое эпическое произведение, которое имеет своим предметом действительно бывшее, т. е. историческое событие».²⁶ Однако «былина воспекает не сказочные, созданные досужей фантазией происшествия, а такие настоящие, действительно бывшие факты», которые «воспевались не очевидцами, а по преданию; а известно, что это последнее отнюдь не считает себя связанным фактами и дает полнейший простор фантазии при изображении подробностей».²⁷ Вся разница, следовательно, сводится к тому, что былина — это песня о прошлом, донесенном в преданиях, историческая же песня повествует об очевидном для творцов ее настоящем.

Таким образом, главным итогом первого этапа изучения исторической песни следует считать то, что историческая песня была выдвинута в особый отдел поэзии по чисто внешнему признаку — близости к воспеваемому событию, причем закрепление за нею этого признака было выражением весьма различных взглядов на сущность исторической поэзии. Попытки выявления закономерности конкретно-исторического отражения в исторической песне еще не предпринимается. Решение этой задачи стало содержанием второго этапа изучения исторической песни.

Существенный интерес в этом отношении представляет концепция М. Н. Сперанского. Определение исторической песни остается у него в сущности таким же, как и у предшествующих исследователей.

Однако оно отличается тем, что имеет в виду особый жанр народной поэзии и связывает возникновение этого жанра с определенными закономерностями в развитии общественного сознания. «Она (историческая песня, — Л. Е.), как сейчас увидим, не только следующий, младший фазис развития эпической песни сравнительно с былиной, но она отразила иное состояние воззрений русского племени на окружающее, нежели то показывала былина, и отразила его иначе».²⁸ Историческая песня «есть песня своего времени, как былина своего».²⁹ М. Н. Сперанский чувствует

Ольгиной... был дядя Владимиров... О Сотском Ставре... Новгородская [легопись]... в 1118 году упоминает о ссылке его за грабеж князьями Мстиславом и Владимиром» (Сборник Кириши Данилова. Изд. Публичной библиотеки под ред. П. Н. Шеффера. СПб., 1901, стр. 209—210).

²⁴ История русской литературы. Под ред. приват-доц. Е. В. Аничкова. Т. I. Народная словесность. М., 1908, стр. 223 (разрядка моя, — Л. Е.).

²⁵ Там же, стр. 337.

²⁶ Е. Кале. Русские исторические песни XVII века. «Филологические записки», вып. IV, Воронеж, 1897, стр. 1.

²⁷ Там же, стр. 1.

²⁸ М. Н. Сперанский. Былины, т. 2. М., 1919, стр. 321.

²⁹ Там же, стр. 328.

уже разницу в эстетике былины и исторической песни и по-своему стремится разобраться в причинах этой разницы.

«Былина,— говорит он,— смотрит на исторический факт преимущественно с точки зрения поэтического его отображения, изображения настроения, создаваемого фактом, отсюда у автора былины преимущественное внимание к поэтической стороне произведения, к воздействию на чувство и воображение слушателя и меньший интерес к факту как таковому в сознании слагателя. Для создателя же „исторической“ песни самый факт, его изображение представляются более ценными в процессе творчества: правильное освещение явления, точная передача события в его словах стоят для него на одном уровне с поэтической стороной произведения».³⁰

«Стесненный своим заданием, так сказать, исторического характера (более или менее точного изображения события или исторической личности), автор такой песни (т. е. исторической,— Л. Е.), не мог быть так свободен, как автор былины, в поэтической обработке сюжета; участие фантазии и фантастического по духу элемента (действующих преимущественно не на сознание, а на чувство слушателя и самого поэта) для него не допустимо в такой степени, как это было в былине».³¹

«В этом отношении „историческая“ песня уже былины, а в зависимости от этого в ней скуднее пользование теми поэтическими изобразительными средствами, которыми достигалась, при относительной свободе обращения к историческим явлениям в былине, большая поэтичность самого впечатления песни старшей».³²

Такая эволюция эстетических принципов ставится М. Н. Сперанским в прямую связь с общей эволюцией мировоззрения народа. Изменения, происшедшие в народных воззрениях к моменту возникновения исторической песни, по мнению М. Н. Сперанского, состояли в усилении интереса народа к историческим событиям. Последнее же объясняется тем, что в жизни северо-восточной Руси «видную роль играют события чисто политического характера, личность носителя власти, приобретшая теперь гораздо более значения для края, нежели она имела в предшествующий период, представители сословно-административного строя в их взаимных отношениях, отношениях к массе и т. д.».³³ «...теперь царь мыслится не только как носитель власти, но и как владелец русского государства, как такое лицо, в котором воплощается, находит свое осуществление это государство».³⁴

Общий итог изменений в мировоззрении народа выразился в том, что «народное самосознание в это время (XV—XVI века,— Л. Е.) уже проникнуто государственными воззрениями в отличие от прежнего, преимущественно этнического, племенного».³⁵

Приведенные мысли М. Н. Сперанского позволяют судить о том, насколько дальше своих предшественников пошел он в вопросе о характере развития исторической народной поэзии. Самой ценной из его мыслей является мысль о разном отношении народной поэзии к истории на разных этапах развития общества. Впервые в науке за былинной признается право отражать историю не прямо, а через стремление изобразить нечто иное, что является непосредственным предметом былинного творчества,

³⁰ Там же, стр. 322.

³¹ Там же, стр. 327.

³² Там же.

³³ Там же, стр. 322.

³⁴ М. Н. Сперанский. Русская устная словесность. М., 1917, стр. 330.

³⁵ Там же, стр. 331.

соответствующим данному уровню развития общественного сознания. Это не мифические идеалы, лишенные каких бы то ни было исторических черт или механически притягивающие их в период «исторического» бытования первоизданного эпоса. Это — «настроение, создаваемое фактом», т. е. предмет, не только не обязывающий отражать факт во всей его конкретности, но, наоборот, предполагающий следование каким-то иным художественным критериям. Природа их, правда, остается невыясненной и у М. Н. Сперанского (напротив, в некоторых случаях исследователь сбивается тоже на путь «классиков» исторической школы), но важно то, что он допускает возможность исконно обобщенного отражения действительности в былине.

Насколько независимым от факта полагал М. Н. Сперанский предмет былины, видно хотя бы из того, что отмирание былины он объяснял не тем, что не было соответствующих фактов, достойных отражения, а тем, что условия XIV—XV веков не способствовали развитию художественного творчества вообще. Основной чертой этого последнего М. Н. Сперанский, по-видимому, считает участие фантазии, в связи с чем былинное творчество, как наиболее богатое этим элементом, считается им более художественным в сравнении с историческою песней. Распад же элемента фантазии в творчестве был распадом вообще художественности творчества и одновременно распадом предмета былинного творчества.

«Тягота ига и самой жизни, отсутствие элементарных условий безопасности, в то же время строительство в недавно колонизованной стране, выработка новых основ государственности — все это делало затруднительным развитие художественного творчества».³⁶ В этом рассуждении нетрудно заметить влияние взглядов Вс. Миллера, который говорил: «Преобладание исключительно материальных интересов, отсутствие патриотических идей, падение духовных запросов в обществе и народе, ведших постоянно трудную борьбу за существование, понижение нравственных чувств в высшем классе под гнетом ордынского ига, обеднение его и одичание — все это вместе взятое не могло дать почвы для героических песен».³⁷ Подобные условия, по мнению М. Н. Сперанского, и послужили причиной тех изменений в народном мировоззрении, следствием которых было возникновение исторической песни с ее вниманием «к факту как таковому», с ее «деловитостью» в изображении событий.

Конечно, в наши дни не составляет большого труда увидеть ошибочность взглядов М. Н. Сперанского на закономерности общественного развития, на сущность художественности и т. д. Не может остаться незамеченным и стремление этого выдающегося историка литературы применить к фольклору закономерности развития индивидуального художественного творчества. Но несомненной остается та его заслуга, что он как бы «раскрепостил» понимание былинного творчества, взглянул на действительный предмет былины, минуя все более или менее туманные исторические штрихи, которым историческая школа придавала значение первого импульса творчества. В то же время это не увело М. Н. Сперанского в давно оставленную наукой область «мифических идеалов». Говоря о «настроении» как предмете былины, предмете как будто «неисторическом», он все же не покидает почвы истории, так как «настроение» это внушено историческими фактами. Хотя этот ход мысли и несколько схематичен и в объяснении историзма былин не идет дальше опять-таки факта, стремясь, таким образом, сохранить связь былинного творчества с историей (эта огра-

³⁶ Там же, стр. 323.

³⁷ Вс. Миллер. Очерки русской народной словесности, т. III. М., 1924, стр. 67.

ниченность будет преодолена, как увидим, наукой в дальнейшем), все же устанавливается главное: в былине мы имеем особый тип творчества, связанный с уровнем развития общественного сознания, который имеет в виду не отдельные факты, а какое-то их следствие, какой-то их результат в сознании творящего субъекта. У М. Н. Сперанского этот результат («настроение») связывается еще с отдельными фактами и связи этой в творческом сознании придается, по-видимому, осознанный характер — это, конечно, не что иное, как смешение творчества индивидуального и коллективного.

Историческая песня рассматривается М. Н. Сперанским как вторая фаза развития былины. Однако это не простое продолжение истории былины, что заставило бы утверждать конкретно-историческое отражение в былине, а новое качество былины, обусловленное новой ступенью в историческом развитии.

Признание принципиального различия между былиной и исторической песней означало конец господства в науке исторической теории Л. Майкова—В. Миллера. Точнее, это было началом конца, первым его симптомом, обнаружившимся в недрах ее самой. Однако довольно продолжительное время позиции ее оставались все еще весьма крепкими. Держались они главным образом потому, что, с одной стороны, не было проведено последовательной критики теоретических и фактических основ исторической теории, а с другой стороны, не появлялось сколько-нибудь серьезного обоснования обобщенного отражения действительности в былинах.

Сильнейшую атаку по обоим этим направлениям первым провел А. П. Скафтымов в своей книге «Поэтика и генезис былин». «Былину, как таковую, проглядели, — подводит он итог предшествовавшему изучению былинного эпоса, имея в виду прежде всего историческую школу, — всегда хотели видеть в ней только музейные отголоски прошлого, оттого исследования по ней превращались в трактаты общей культурной и политической истории».³⁸

Показав на многочисленных примерах всю бесполезность погони за фактическими приурочениями в былинах, А. П. Скафтымов стремится найти в былинах иную опору.

«Только эстетическим обаянием обуславливается живой интерес простого народа к былине».³⁹

«Эстетическое отношение к былине со стороны ее создателей и слушателей указывает на ее главную внутреннюю формирующую силу. Следовательно, был же принцип, устанавливающий ее состав, выбирающий элементы жизни и фантазии и связывающий их в целое».⁴⁰

«Если былина имеет внутренний организующий принцип, то, следовательно, она по этому принципу и создавалась, следовательно, в ней есть какие-то внутренние стержни, для которых не все равно, сохранить или выбросить тот или иной элемент, следовательно, в соотношении ее деталей есть какая-то внутренняя иерархия, и сказитель, пересказывая былинку, всякий раз художественным чутьем своим с этой иерархией считается и одни элементы отбрасывает, теряет и заменяет другими

³⁸ А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. (Очерки). Книгоизд. В. З. Якснова, М.—Саратов, 1924, стр. 40.

³⁹ Там же, стр. 42 (разрядка моя, — Л. Е.).

⁴⁰ Там же, стр. 42 и сл. (разрядка моя, — Л. Е.).

легко и незаметно, а за другие, наоборот, держится, потому что чувствует именно в них смысл своего рассказа».⁴¹

Исследователь тщательно анализирует композицию былины и находит в организации ее определенную закономерность. Он отвлекается вначале от реального наполнения былинного сюжета и прослеживает только, в каких формах обычно выражается былинное содержание. Исследователю как бы безразлично, что подлежало в былине оформлению, основные закономерности которого он проследил. В этом и положительная, и отрицательная сторона его концепции. Положительная потому, что он, в сущности, очень близко подошел к самому предмету былины — идеалу, который делает понятными найденные А. П. Скафтымовым формы выражения. В том же, что эстетическая схема былины представляется всеобщей и застывшей, безразличной к содержанию, нельзя не увидеть и отрицательной стороны, потому что если на форме не отражается эволюция содержания, то этим самым и сама-то форма лишается исторического оправдания, делается непонятной. Формы, в которых осуществляется развитие сюжета, еще не решают вопроса об эстетике былины, о той силе, которая «выбирает элементы жизни и фантазии и связывает их в целое». Формы эти сами являются продуктом действия этой силы. Сила эта по особым историческим причинам (их-то и надо открыть!) вынуждена отражать отобранные ею «элементы» в формах, открытых А. П. Скафтымовым. И было бы ошибкой сами эти формы рассматривать как предмет былины. Например, элемент «неожиданности и удивления» как главный выделяющий прием, найденный в былинах А. П. Скафтымовым, ни в какой мере не может служить ни отбирающей силой, ни предметом былины — он всего лишь одно из средств, при помощи которых отбирающая сила обычно выражает предмет былины. Поэтому чрезвычайно полезные результаты исследования А. П. Скафтымова не сыграли своей роли, поскольку форма не была соединена со своим содержанием, не была мотивирована исторически.

Особый интерес представляет та глава книги А. П. Скафтымова, где говорится об отношении былины к действительности. Хотя архитектура былины говорит А. П. Скафтымову больше, чем ее фактическая основа, исследователь, однако, не отказывается (правда, в чисто теоретическом плане) видеть и известные фактические соответствия. «Каждая былина, — пишет он, — при всех изменениях твердо держит какую-то основу сюжета... Каждый сюжет сохраняет свой особый костяк с неизменной установкой основной ситуации и главных линий внутреннего движения».⁴² Причина этого, по мнению А. П. Скафтымова, состоит в том, что «в развитии былины был момент, когда фактическая конкретность, входящая в ее состав, в известной мере являлась для нее предметом непосредственного интереса как прямое оформляемое ею задание... Оттуда, из того отдаленного момента, и идет основная кристаллизация сюжета как некоторого, потом уже неразрывного слитка конкретных представлений».⁴³

Считая, однако, что в формировании былины последнее слово все же за «эстетической» схемой, исследователь вносит существенное уточнение. «Такую опричинивающую сюжет, прямую реалистическую направленность нужно предполагать лишь в самом начале возникновения песни; потом, очевидно, происходит ее деформация в постепенном отходе от реалистических интересов и в сосредоточении своего смысла и ценности на идеологи-

⁴¹ Там же, стр. 42.

⁴² Там же, стр. 100.

⁴³ Там же.

ческой, морально-психологической и эстетической сторонах самих по себе»,⁴⁴ которые в принципе «утилизируются былинной или в качестве аксессуарного эмоционально окрашивающего средства, или находятся на положении особого оценочного повода, направленного опять к апофеозе богатырских успехов героя».⁴⁵

Обращение песни (былины) в момент ее возникновения к конкретному факту А. П. Скафтымов представляет, впрочем, не так, как сторонники исторической школы. «Уже и при прямой установке на реальность область захватываемой действительности даже в пределах одного факта имеет и свои границы, и свой фокус, в которых она и получает свою организацию: здесь уже выдвигается ядро значимости совершившегося события, подхватывается пробившийся в нем и увлекший элемент скорби, радости, смеха, гнева или восхищения на почве общеморальных или национальных или классовых оценок. Фактическая действительность дается в общих чертах, событие воспроизводится лишь в линиях главной канвы и лишь постольку, поскольку это нужно для воспроизведения выдвинувшейся главной психологической ситуации. Но все же, так как здесь фактическая действительность, взятая хотя бы и в общих контурах, является непосредственным, прямым объектом художественного интереса, предметом выражения воспроизведения и освещения — то сознание певца не свободно в отношении к ней, замены сюжетной конкретности для него не безразличны, так как, помимо общей эмоциональной выразительности, они регулируются требованиями объекта песни, т. е. критериями воспроизведения и подобию».⁴⁶

В дальнейшем, «с утратой интереса к факту самому по себе» реалистическая основа былины отходит на задний план и, наконец, совсем забывается, остается лишь ее «функционально-эстетический вес», на котором и сосредоточивается все внимание былины».⁴⁷

Такова история того «эстетико-психологического стержня» былины, который реализован в формах, установленных А. П. Скафтымовым в начале книги. С одной стороны, конкретно-фактическая основа былины (событие с его индивидуальными чертами), с другой — изображение не его самого, а лишь его тени — «главной психологической ситуации», служащей как бы психологической оценкой отношений между «компонентами» реального события. В сущности, это то же самое, что и «настроение от факта» в теории М. Н. Сперанского, с той лишь разницей, что «психологическая ситуация», так сказать «воспитанная» событием, больше отражает индивидуальность последнего, чем «настроение от факта». Если «настроение от факта» бесформенно и может не иметь иной связи с фактом, кроме простого указания на него, то «психологическая ситуация» уже построена по определенным законам, которые отражают соотношение между «компонентами» события в формах, образующих поэтику былины.

Основная слабость этой точки зрения в неисторичности постановки вопроса. Как ни тонки наблюдения А. П. Скафтымова относительно былинной формы, все же остается невыясненным, почему же былина берет событие именно со стороны «главной психологической ситуации», а не изображает его прямо, в совокупности всех его индивидуальных черт. Чистая поэтика, как ни правильно она определена, ничем тут помочь не может. Необходимо встать на путь исторического обоснования являе-

⁴⁴ Там же, стр. 101.

⁴⁵ Там же, стр. 95.

⁴⁶ Там же, стр. 101 (разрядка моя, — Л. Е.).

⁴⁷ Там же.

ний поэтики. Только недостаточно ясным пониманием историзма можно объяснить тот факт, что поэтику былины, приспособленную именно для обобщенного отражения действительности, А. П. Скафтымов оказался вынужденным «опереть» на конкретно-исторические события. Он искал объяснения устойчивости былинного сюжета, тому, что «каждая былина при всех изменениях твердо держит какую-то основу сюжета», и нашел, что устойчивость эта обеспечивается когда-то имевшим место соответствием былинного сюжета реальному событию. Уже здесь содержится противоречие: фактическая конкретность выступает «как прямое оформляемое ею (былиной, — Л. Е.) задание», служит «предметом непосредственного интереса» (не правда ли, все это всегда утверждалось относительно исторической песни?) и тем не менее отражается она в былине лишь со стороны «главной психологической ситуации». Почему? А. П. Скафтымов этого не объясняет. Более того, едва ли здесь возможно вообще какое-либо серьезное обоснование. Каким-то этапом в развитии сознания это не может быть объяснено, так как если отдельное событие стало «предметом непосредственного интереса» да еще представилось сознанию как прямое оформляемое задание, то уже нельзя привести решительно никаких причин в пользу отражения только «общей канвы» и «главной психологической ситуации». Этого нельзя объяснить ни гносеологически, ни исторически. Это именно противоречие. Чтобы его преодолеть, необходимо форму отражения действительности в былине, ее поэтику привести в соответствие с предметом отражения, в форме былины увидеть естественное бытие соответствующего содержания. Иными словами, надо или признать конкретно-историческую форму отражения, «примилив», таким образом, реальное событие и отражение конкретных черт его в былине, или, признав обобщенную форму былины исконной, отказаться от ориентации на отдельное реальное событие. Именно по этому второму пути пошла советская наука после того, как исторической школе был нанесен сильный удар в книге А. П. Скафтымова.

Правда, концепция исторической школы временами еще заявляет о себе, что проявляется, в частности, в сближении былины и исторической песни на единой исторической основе, но все это существует уже на правах традиции. Никакого принципиально нового материала не привлекается, новых доказательств не приводится. Может быть, это объясняется тем, что изучение исторической песни и былины в это время не имеет специального характера. Определения даются беглые, приблизительные, не отражающие всей сложности вопроса и даже не учитывающие того, что уже было достигнуто в предшествующий период. Можно указать на книгу П. Н. Сакулина,⁴⁸ которая бегло излагает уже известные мысли о специфике исторической песни, никак их не развивая.

«Былины и исторические песни представляют... один и тот же жанр, но на разных ступенях его развития».⁴⁹

«Являясь более поздней стадией былевого эпоса, историческая песня стоит ближе к событиям, содержит более исторической правды и обнаруживает большую степень исторического понимания события».⁵⁰

Первые шаги в новом направлении представляют лишь то значение (правда, это уже много), что за былиной признается право отражать не отдельные события, а наблюдения народа над широким кругом событий.

⁴⁸ П. Н. Сакулин. Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей, ч. 1. Сб. «Литературная старина», М., 1928.

⁴⁹ Там же, стр. 46.

⁵⁰ Там же, стр. 51.

Это, хотя в самой общей форме, но все же признавало в былине художественное выражение действительности и, освобождая былинку от «гнета» ее конкретно-фактического субстрата — реального события, расширяло возможности объяснения как обобщенной формы былины, так и той устойчивости сюжетов, которая заставила А. П. Скафтымова искать в основе былины факт. Перед наукой этим ставилась задача: выяснить, каким образом отражается историческая действительность в былине. Решение этой задачи означало бы большой прогресс и в понимании исторической песни. Однако этого сделано не было. Время первых шагов затянулось. Былинку, так же как и историческую песню, описывали, а не определяли. Историческая действительность фактически угасла в былинах, так как относительно отражения ее не говорилось буквально ничего, кроме того, что оно обобщенное и что в былинах отразились лучшие идеалы народа.

В 30-е годы в связи с общим усилением интереса к народному творчеству постановка вопросов героического эпоса приобретает на время сравнительную отчетливость и остроту. Определение исторической песни и былины продолжает, правда, оставаться по-прежнему описательным, но рядом с этим проявляется настойчивое стремление определить движущие силы в развитии исторического фольклора. В науке прочно закрепляется мысль о соответствии былины и исторической песни различным формам общественного сознания. В обосновании ее замечен определенный прогресс в сравнении с концепцией М. Н. Сперанского. Делается попытка связать возникновение исторической песни с развитием классовых противоречий в обществе.⁵¹

И хотя эта точка зрения отражает излишнюю социологизацию эволюции художественных форм и в целом не может быть принята наукой, она все же имеет перед концепцией М. Н. Сперанского то неоспоримое преимущество, что в основе ее лежит стремление использовать общие теоретические установки исторического материализма. В дальнейшем наука отошла от этой точки зрения, сохранив, однако, стремление связать возникновение исторической песни с закономерностями общественного развития. В работах Б. Н. Путилова, В. К. Соколовой, Л. С. Шептаева, В. И. Чичерова проводится мысль о возникновении исторической песни в связи с централизацией Русского государства. Не являясь новой по существу (как было отмечено, она высказывалась еще М. Н. Сперанским), она принципиально отличается по характеру самого понимания исторического процесса.

Однако необходимо отметить, что система аргументации, приводимая указанными исследователями в пользу этой мысли, была крайне слабой. В сущности, аргументации как таковой не было. Просто высказывалось убеждение, что в связи с новыми историческими задачами произошли изменения в национальном сознании и это привело к созданию нового жанра народной поэзии исторической песни. В чем состояло это новое качество национального сознания, почему оно требовало отхода от норм былинного отражения действительности, оставалось непонятным. По-видимому, именно это послужило причиной того, что связь факта возникновения исторической песни с историческими условиями XIV—XVI веков стала постепенно оспариваться.

⁵¹ А. М. Астахова. Исторические песни. Русский фольклор. Эпическая поэзия. Библиотека поэта, малая серия, «Советский писатель», М., 1935, стр. 247; П. И. Календик. Исторические песни. Диссертация. 1940 (Фундаментальная библиотека Лен. гос. пед. инст. им. А. И. Герцена), стр. 16.

Не так давно Д. С. Лихачевым была высказана интересная мысль о возможной генетической связи между исторической песней в ее сложившемся понимании и так называемыми песнями славы, слагавшимися в X—XI веках дружинными певцами в честь военачальников-князей. Это отождествление дружинного эпоса с собственно народным, как известно, было принято еще в дооктябрьской науке. Можно сослаться на известные высказывания Ф. И. Буслаева⁵² и И. Н. Жданова.⁵³ Однако невозможно не заметить, что мысль эта у Д. С. Лихачева и у названных исследователей является выражением диаметрально противоположных взглядов на сущность народной поэзии.

Если Ф. И. Буслаев отождествлял песни «княжьих певцов» с собственно народной поэзией на том основании, что эти певцы были «представителями эпической деятельности целого народа», если И. Н. Жданов исходил в своих выводах из теории так называемого аристократического происхождения героического эпоса, то Д. С. Лихачев находит для отождествления дружинной поэзии с поэзией общенародной другое основание — именно то, что в X—XI веках дружина еще не оторвалась от народа. В этом существенное отличие понимания Д. С. Лихачевым дружинной поэзии, в частности песен славы.

Второе не менее важное отличие состоит в том, что если, например, для И. Н. Жданова не существует никакой разницы между былиной и исторической песней, то Д. С. Лихачев эту разницу признает, и это придает его концепции особенно сложный характер. Дело в том, что, отождествляя дружинную поэзию с поэзией общенародной, Д. С. Лихачев тем самым признает, что возможности отражения отдельных исторических фактов, которые (возможности) содержатся в песнях славы, не зависят от узкой специфики развития дружинной поэзии, но присущи вообще народно-поэтическому сознанию той эпохи (X—XI века). В соответствии с этим дружинная песнь славы и былина выглядят лишь различными модификациями одного и того же художественного сознания, способного к отражению отдельных исторических фактов. В то же время объективно существующая разница между былиной и песней с конкретно-историческим отражением заставляет предполагать какой-то особый характер обращения былины с конкретными явлениями исторической действительности. Д. С. Лихачев находит объяснение в так называемом «эпическом времени»,⁵⁴ по законам которого отражаются в былинах конкретные явления истории.

Как видим, положение о генетической связи исторических песен с песнями славы опирается на сложную и последовательную концепцию развития исторического и художественного сознания народа.

Мы не можем входить здесь в сколько-нибудь подробное рассмотрение этой концепции — это обширный и сложный вопрос. Концепция эта, в сущности, ставит совершенно по-новому все основные теоретические проблемы фольклористики, и уже это исключает возможность беглых заключений в пределах столь небольшой статьи. Поэтому мы ограничимся лишь указанием на те вопросы, которые, по нашему мнению, неизбежно встают в связи с положениями Д. С. Лихачева.

⁵² Ф. И. Буслаев, ук. соч., стр. 391.

⁵³ И. Жданов. Русская народная поэзия в домонгольскую эпоху. Оттиск из «Университетских известий» за 1879 год, стр. 14—17.

⁵⁴ Д. С. Лихачев. Эпическое время русских былин. Сб. «К 70-летию акад. Б. Д. Грекова», М., 1952, стр. 55—63.

Первое, что предстоит решить, это вопрос о том, насколько правомерно отождествление поэзии дружинной с общенародной поэзией.⁵⁵ Надо выяснить, достаточно ли для такого отождествления относительной социальной однородности дружины и народа. Если достаточно, то мысль Д. С. Лихачева о генетической связи дружинных слав с историческими песнями получает известные основания. Если же недостаточно, если окажется, что формирование общенародного сознания связано с более широким кругом факторов, чем формирование сознания дружины, то рассматривать явления дружинной поэзии без учета специфики сознания, выражением которого они являются, не представится возможным. В этом последнем случае встает основная и очень сложная проблема — зависимости художественных форм от характера воплощенного в них сознания. Конкретизацией этой проблемы будут вопросы об исторической обусловленности былины и исторической песни. Таким образом, мы подходим к тем же самым вопросам, которые как будто снимаются отождествлением дружинной поэзии с поэзией общенародной, и, следовательно, необходимо дать такое решение этих вопросов, которое, во-первых, не игнорировало бы историческую обусловленность различных фольклорных форм, а во-вторых, не основывалось бы на отождествлении поэзии народа с поэзией его отдельного слоя.

Направление, которое приняло изучение исторической песни в последнее время, свидетельствует о том, что положения, высказанные Д. С. Лихачевым, до сих пор не учтены в науке должным образом. Одни исследователи стремятся остаться на старых позициях, продолжая считать, что историческая песня возникает где-то около XVI века в ответ на изменения в национальном сознании, существо которых по-прежнему остается невыясненным. Другие, понимая неопределенность и, так сказать, беспредметность такой точки зрения, становятся на точку зрения Д. С. Лихачева, нередко не сознавая обилия и сложности вопросов, которые она предполагает. В поисках исторических песен, более древних, чем песни, известные науке, иногда привлекаются источники, которые создают дополнительные трудности в изучении исторической песни. Примером могут служить попытки реставрировать на материале литературных памятников XIII века исторические песни того времени.⁵⁶ Слабость этой методики заключается в том, что основной тезис исследователя может быть доказан только при наличии известных допущений, для которых не имеется решительно никаких оснований. Ко всякого рода методологическим затруднениям в этом случае прибавляются трудности методического порядка.

В недавно опубликованной статье Б. Н. Путилова предпринимается попытка теоретически обосновать закономерность такой методики: «Нам нужна теория жанра исторической песни. Но теория фольклорного жанра в наши дни невозможна без его истории».⁵⁷ Это справедливое в общем утверждение, как только дело доходит до его конкретизации, нуждается в существенном дополнении. Дело в том, что теория жанра

⁵⁵ Подробнее об этом см. в нашей статье «Некоторые вопросы генезиса исторической песни» (Историко-литературный сборник, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957).

⁵⁶ М. О. Скрипиль. Народное поэтическое творчество периода феодальной раздробленности и создания централизованного Русского государства (XIII—XV вв.). В кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 286; Б. Н. Путилов. Песни о Евпатии Коловрате. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 118—139.

⁵⁷ Б. Н. Путилов. О некоторых проблемах изучения исторической песни. Сб. «Русский фольклор. Материалы и исследования», т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 65.

столь же невозможна без его истории, сколь и история без теории, если под историей подразумевать не простую констатацию фактов. В этом как нельзя лучше убеждает опыт самого же Б. Н. Путилова, реставрировавшего «песню» о Евпатии Коловрате отнюдь не без помощи теории, потому что уже сама возможность рассмотрения книжного рассказа в качестве отголоска исторической песни может быть обоснована только теоретически. И раз уж нам все равно нельзя избавиться от теории, то не лучше ли обсуждать теоретические вопросы открыто и в полный голос, чем решать их мимоходом, в виде торопливых допущений, противопоставляя при этом теории историю? В свое время В. Ф. Миллер тоже предпочитал изучение «положительной истории» «гадательным» теоретическим гипотезам. Но кому не ясно, что строгий эмпиризм исторической школы на практике сплошь и рядом являлся выражением самого крайнего теоретического субъективизма! Вспомнить хотя бы миллеровский анализ летописного сказания о поединке русского юноши-кожемяки с печенежским богатырем и выводы В. Ф. Миллера о существовании «старины» о кожемяке. И если учесть, что метод, примененный в данном случае В. Ф. Миллером, абсолютно ничем не отличается от того, на котором основаны нынешние опыты реставрации исторических песен XIII века, то едва ли можно серьезно относиться к стремлению отграничить историю от теории. Получается так, что, полагаясь только на данные летописей и литературных памятников и только в зависимости от них высказывая те или иные теоретические соображения, мы не достигаем фактического обоснования выдвинутых положений, так как материалы эти обретают фактичность лишь при наличии известных допущений, и в то же время сознательно сужаем область теоретического доказательства, так как руководствуемся не тем, о чем говорит вся совокупность факторов возникновения исторической песни, а тем, что мы сами выдвинули в качестве заданной темы.

Таким образом, отношение, установленное Б. Н. Путиловым для истории и теории, должно быть определено точнее. Соответственным образом должны расшириться и поставленные им задачи изучения вопросов генезиса исторической песни. Не отрывать историю от теории, а совмещать их, дополняя и проверяя одну при помощи другой, — только такой подход может обеспечить наиболее полный учет всех факторов возникновения и развития исторической песни.

В той же статье Б. Н. Путилова поставлен также ряд вопросов, касающихся принципов отражения действительности исторической песней. Делается попытка отойти от распространенного в свое время понимания исторической песни как песни об определенных исторических фактах. Подчеркивается, что «историческая песня — это прежде всего произведение искусства, а не документ, получивший песенную форму»,⁵⁸ что «не в эмпирически точном, а именно в художественно вымышленном воспроизведении событий заключается сила и правда исторической песни».⁵⁹ В соответствии с этим центр тяжести исследования переносится на изучение сюжета как такового, на сопоставление его «не с одним фактом, а с жизнью».⁶⁰ «Народное творчество нашло в песенных сюжетах великолепную форму для раскрытия и показа существенных конфликтов истории, ожесточенных политических схваток, непримиримых противоречий».⁶¹

⁵⁸ Там же, стр. 69.

⁵⁹ Там же, стр. 70.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же.

Прежде всего необходимо отметить, что взгляд на историческую песню как на своего рода политический документ критикуется нашей наукой уже почти 20 лет. Достаточно указать на диссертацию П. И. Калецкого,⁶² в которой критика эта дается с тех же или почти с тех же позиций, что и в разбираемой нами статье Б. Н. Путилова. И надо сказать, что только в рамках задач этой критики мысль, высказанная Б. Н. Путиловым (как и П. И. Калецким), может быть признана справедливой. Действительно, в противоположность утверждению, что историческая песня — это песня о таком-то и таком-то факте или лице, всегда полезно подчеркнуть именно ту сторону исторической песни, которая свидетельствует о большой свободе песни в обращении с историческими фактами, о большой доле творческого вымысла в ней, что делает ее одним из проявлений художественного творчества в широком смысле. Но это лишь первая часть задачи. Вторая и едва ли не главная часть состоит в том, чтобы показать особый характер конкретности отражения действительности в песне, особый в той степени, в какой мы выделяем историческую песню из ряда песен, несущих на себе исторические черты и тем не менее не причисляемых нами к историческим. Иными словами, необходимо определить, в какой мере допустим подход к исторической песне как к художественному произведению так называемого исторического жанра. Причем сложность этой задачи увеличивается еще от того, что понятие собственно исторического жанра в искусстве, сложное само по себе, обретает множество дополнительных аспектов в применении к фольклору. Ни П. И. Калецкий, ни Н. Б. Путилов этого не делают.

Правда, на первый взгляд, некоторую наметку в этом отношении представляют рассуждения Б. Н. Путилова о взаимосвязи жанра и отдельного произведения в смысле полноты отражения в них исторического процесса. По мнению Б. Н. Путилова, основной ошибкой существующего подхода к исторической песне является «установка на определение целого жанра через характеристику отдельной песни».⁶³ Возражая против такого взгляда, исследователь справедливо отмечает, что «отношение жанра к истории не повторяет отношения к ней отдельной песни»,⁶⁴ что «если каждая отдельная песня чаще всего... отражает какой-то момент в исторической жизни, то жанр в целом отражает историю в движении как процесс, по-своему понятый народом».⁶⁵ Эта мысль, правильная сама по себе, ничего, однако, не дает для определения исторической песни. Именно потому, что «жанр не есть простая сумма большего или меньшего числа произведений»,⁶⁶ нельзя определять не только сумму через отдельное, но также и отдельное через сумму. Стремление же Б. Н. Путилова определить жанр исторической песни через то, чем отличается совокупность от отдельного произведения, основано как раз на понимании жанра как суммы. Иначе для того, чтобы опровергнуть «установку на определение целого жанра через характеристику отдельной песни», Б. Н. Путилову не нужно было бы указывать на то, чем отличается совокупность от отдельного, т. е. впадать в противоположную крайность. Нужно было бы просто сказать, что принципы отражения действительности, заключенные в одной отдельно взятой песне, не исчерпывают всего многообразия эстетических принципов исторической песни. Понятие жанра исторической песни характеризуется

⁶² П. И. Калецкий, *ук. соч.*, стр. 17—18.

⁶³ Б. Н. Путилов. О некоторых проблемах изучения исторической песни, стр. 68.

⁶⁴ Там же, стр. 68.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же.

не тем, насколько полно или не полно, в движении или не в движении отражается в нем исторический процесс, а самим принципом отображения действительности, который лежит в основе этого жанра. Следовательно, не полноты отражения истории в жанре не учитывали те, кто пытался определить жанр через характеристику отдельной песни, а, во-первых, своеобразия отражения истории как жанром вообще, так и каждой песней в отдельности, и, во-вторых, особенностей существования исторического жанра в системе фольклора. Поэтому, хотя отдельная песня не может характеризовать жанра в целом, она все же не может быть и противопоставлена ему, так как если род не включает в себе всех признаков входящих в него видов, то виды родовыми признаками обладают обязательно. Это предостерегает против определения жанра через отдельную песню, но не освобождает от необходимости в каждой песне отметить признаки жанра. До сих пор наука так или иначе это и делала, и если сейчас все же приходится напоминать об этом, то такая необходимость вызвана только что разбиравшейся нами постановкой вопроса.

Мы рассмотрели, хотя и бегло, основные этапы изучения исторической песни. Попытаемся сделать некоторые выводы, касающиеся задач дальнейшего изучения. Задачи эти, по нашему мнению, таковы.

Прежде всего необходимо вновь и вновь твердо условиться, что историческая песня это не просто один из многих жанров народной поэзии, а известный симптом, показатель того, что народное сознание достигло определенной стадии своего развития. Это особенно важно подчеркнуть потому, что некоторые исследователи, справедливо стремясь показать, что историческая песня, как и всякая художественная форма, складывалась постепенно, принимают отдельные ее элементы за собственно историческую песню и, отсюда, начинают ее историю со времени возникновения этих самых первичных (зачастую даже чисто внешних) элементов. При этом упускается из виду, что эти первичные элементы недостаточны для того, чтобы художественная форма, содержащая их, могла называться исторической песней, недостаточны, между прочим, потому, что в момент их возникновения в действительности еще нет предпосылок для рождения той формы общественного сознания, выражением которого является историческая песня.

Фактических данных, подтверждающих мысль о возникновении исторической песни раньше того времени, о котором свидетельствуют известные материалы, нет. Попытки представить в качестве прямых свидетельств песни славы и данные летописей основаны либо на одностороннем толковании народности поэзии, либо на заведомых допущениях. Одной же убежденности в том, что историческая песня возникала постепенно, несомненно мало для того, чтобы относить ее возникновение ко времени, в которое она не могла возникнуть по многим причинам.

Итак, мысль о том, что за исторической песней стоит определенная форма общественного сознания, должна быть исходной в изучении генезиса исторической песни. Это не исключает того, что историческая песня складывалась постепенно, но это справедливое утверждение не должно превращаться в релятивистскую установку, которая за процессом не позволяет видеть состояний, слагающих процесс, за количеством — качества, за эволюцией элементов — качественно определенного комплекса.

Если все время помнить об исторической обусловленности фольклорных форм, то возникновение исторической песни невозможно отнести ко времени, более раннему, чем начало XIV века или в крайнем случае

самый конец XIII века, потому что только с этого времени можно говорить о соответствующих предпосылках в русском историческом сознании. Это находится в согласии и с фактическими данными (песня «Щелкан Дуденьевич»), подлинность и, так сказать, первичность которых пока еще никому не удалось серьезно оспорить. Доказать органическую связь такого признака исторической песни, как конкретность отражения действительности, со строго определенными историческими условиями — эта задача и сейчас остается главной в изучении генезиса исторической песни.

Не менее важны и актуальны задачи науки в области изучения эстетических принципов исторической песни, особенностей отражения ею действительности. Здесь основным и главным остается вопрос об отношении исторической песни к собственно историческому жанру в искусстве. Пока не будет выяснено, что представляет собою эта область искусства, все суждения об исторической песне неизбежно будут располагаться на двух крайних полюсах: или это будет теория художественного вымысла, в которой учет специфики собственно исторического жанра выражается в виде оговорки, или известное утверждение, что историческая песня — это песня о таком-то и таком-то факте. Между тем, по нашему мнению, правильнее было бы некое среднее решение, вытекающее из учета того, что понятие «историческая песня» не покрывается ни понятием собственно исторического жанра в искусстве, ни понятием реалистического творчества в широком смысле. В исторической песне объяснению подлежит и то, что художественное обобщение осуществляется в конкретно-исторических чертах, и то, что черты эти нередко не имеют вначале самостоятельного значения, и то, что в дальнейшем песня подвергается, так сказать, вторичной историзации как в смысле выделения имеющихся конкретно-исторических черт в качестве самостоятельных, так и в смысле привлечения новых, а иногда и приурочения всего сюжета к новым событиям. Весь этот процесс, разумеется, интересен не с точки зрения «обрастания» песни новыми реалиями, а с точки зрения отношения народного творческого сознания к предмету творчества, заключенному в песне. Все это можно выяснить только в том случае, если, повторяем, будет решен вопрос о сущности исторического жанра и характере взаимоотношений с ним исторической песни.
