

В. Смолицкий

ПОЭЗИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ДЕТСКОЙ ПЕСНИ

*Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут, — а слова
Являются на третьем годе.*

Б. Пастернак

Вряд ли можно встретить кого-нибудь, кто бы не знал, не слышал, или никогда не исполнял колыбельных песен, прибауток, приговорок, дразнилок, считалок — всего того, что в совокупности называется детским фольклором. В нем — первое соприкосновение Человека с Искусством. С колыбельными песнями и потешками к ребенку, еще не умеющему ни ходить, ни говорить, уже приходит ощущение магического воздействия мелодии и радость ритмического движения. Когда он овладеет речью, детский фольклор преподаст ему первые уроки поэзии, раскроет красоту звучащего слова, выявит способность языка выразить любую мысль.

Как все первое, детский фольклор несет в себе непреходящую ценность самых простых человеческих чувств и истин: тепло материнской ласки, естественную радость от общения с природой, искреннее веселие игры, осознание того, что сила, смелость, доброта — хорошо, а трусость, жадность, ябедничество — плохо. В его простых и незамысловатых песенках и стишках — огромный эмоциональный заряд.

Эстетическая ценность детского фольклора еще и в том, что через него взрослый человек может снова прикоснуться к детству.

Подобно большинству других видов народного творчества, почти все жанры детского фольклора имеют помимо чисто художественных целей практическое значение: колыбельная нужна для того, чтобы ребенок уснул, считалки — для определения водящего в игре, и т. д. И понятие эстетики детского фольклора можно лишь тогда, когда известны конкретные условия бытования каждого его жанра. Как и в искусстве ранних стадий развития человечества, в детском фольклоре синкретически соединены прекрасное и полезное, поэзия, музыка и движение.

Назначение колыбельной песни — успокоить дитя, заставить его заснуть. Ласковый голос матери, легкое покачивание в такт мелодии приводят к желаемому результату. Младенец еще не различает слов, на него действует сама размеренная повторяемость движений и звуков. В этот период мать, бабушка, нянька могут обходиться совсем без слов (см., например, № 81 настоящего сборника) или петь нечто с самым минимальным смыслом.

О, о, о, о, о, о, о!
О, о! Баиньки,
Баю (имя ребенка).

Еще жива почти физиологическая связь дитяти с матерью, и ее настроение неизбежно передается ему в мелодии, интонациях, наполненных ее чувством. М.Ю. Лермонтов вспоминал: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой

я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если бы услышал ее, она произвела прежнее действие. Ее певала покойная мать»¹.

Колыбельная песня — это произведение взрослого творчества. Она обращена сразу в две стороны — и к ребенку, и к матери, отражая их единство, пока ничем не омраченное.

В словах песни мать выражает себя для себя, рассказывает о своих заботах, печалях, радостях и надеждах. Так появляются подобные песни:

Сегодня денёчек среда —
Сенокосная беда,
Недосуг качать тебя...
С тобой некому водиться ...
(№ 66)

Невеселые мысли рождают и невеселые мрачные образы:

У кота, у кота была мачеха лиха,
Она била кота по головушке.
(№ 21)

Но больше от общения с ребенком все-таки радости и надежд:

А ты, моя родная,
Ты, моя хорошая,
Ты поспи подольше,
Вырастишь побольше.
(№ 9)

Качает мать свое дитя и надеется, что никогда не разорвется ее связь с ним, что ничем не омрачится в будущем их взаимная любовь, что всегда она останется ему самым близким человеком.

В лес по ягоды пойдёшь,
Ягод много наберёшь,
Всем по горсточке даёшь,
Кто качает, тому всё.
(№ 9)

Так как младенец усваивает лишь мелодию и интонацию, содержание песни может быть сложным, интересным только самой поющей. Не поэтому ли среди колыбельных часто оказывается одна из лучших песен русской народной лирики: «Мать встречает дочь в татарском плену»². Неоднократные записи ее в качестве колыбельной в самых различных местах России говорят о том, что исполнение этой песни над детской колыбелью не случайность, что она воспринималась повсеместно как песня для баюкания.

Естественно, мать много поет и про кота, волка, Сон, Дрёму, но значение этих «простейших» песен намного возрастает, когда ребенок начинает понимать слова и смысл текста. В них круг образов и ситуаций, доступных ему: обещание купить дочке калач, пряники, конфеты и другие сладости, если она не будет плакать; поехать в гости на салазках или, наоборот, надавать колотушек, тоже хорошо известных; сделать подарки всем членам семьи: «Матери — китайки, отцу — кумачу... за хорошую водню сестре башмачки куплю, коты мазаные, чулки вязаные» (№ 61); рассказ о том, как все дома трудятся: «Пошел отец за рыбою, мать пошла кошель таскать, дедушка — дрова рубить, бабуш-

¹ Лермонтов М.Ю. Соч. в 6-ти томах. — Л., 1957. Т. 6. С. 386. Мать Лермонтова умерла, когда поэту не было двух с половиной лет.

² Исторические песни XIII-XVI веков. — М.; Л., 1960. С. 64-67.

ка — печку топить да уху варить» (№ 59); описание «идеальной» жизни в понимании маленького ребенка:

Живёт мужик на краю,
Он ни беден, ни богат,
Полна горница ребят,
Все по лавочкам сидят,
Кашу масляную едят.
Каша масляная,
Ложка крашеная.

(№ 55)

Интересно, что это описание абсолютно точно совпадает с описанием рая у Бога, где также упоминаются каша и ложка (№ 53). Песни о рае иногда переплетаются с темой смерти; нередко эта тема возникает и сама по себе. Смысл таких колыбельных исследователи вот уже много лет пытаются объяснить, но ни одна версия не звучит убедительно. При каких обстоятельствах пелись (поются) подобные колыбельные, что имеет в виду мать, укачивая такой песней своего ребенка? Обращает на себя внимание тот факт, что сама по себе разработка темы смерти в колыбельной выглядит просто и обыденно. Мать менее всего пытается напугать ребенка смертью, которая описывается перечислением ряда таких обычных действий, что за ними теряется страшный смысл происходящего.

Тягучка сделает гробок
Из осиновых досок,
На погост увезёт
И земелькой затрясёт,
Затрясёт, запорошит,
Грядку луку насадит.
Будем пёрушко щипать,
Будем Ваню поминать.

(№ 65)

Последние две строчки полны такого глубокого лиризма и поэтического умиротворения, что невольно вспоминаешь шедевры русской литературы: стихотворение А.С. Пушкина «Соловейко», эпилог романа И.С. Тургенева «Отцы и дети», в которых поэтизируется память об ушедших из жизни, свидетельствующая о нерасторжимой их связи с живущими на земле.

Но гораздо чаще можно услышать песни с пожеланиями счастливого будущего ребенку:

Ой, вырастешь большой,
Будешь грамотке учить...
В чистом серебре водить.

(№ 73)

Много колыбельных про кота, котика: мать зовет его покачать люльку, обещая за это «кусочек пирога да кувшин молока», он «носит сон на лапчке», чтобы положить его «Наташеньке в голова» (№ 16). У него у самого замечательная колыбелька с мягкой периной, высоким изголовьем, теплым одеялом (№ 12). С ним случаются всякие приключения: он бегаёт по лавке (№ 15), крадет у бабушки клубок (№ 17), лезет на елку (№ 27). Много песен жалеющих котика, которого нередко бьет лихая мачеха.

Часто в колыбельных фигурирует собачка, которую просят не лаять, чтобы ребенок уснул. Среди диких животных главный — волк (волчок): он может схватить за бочок и унести в лесок; из птиц наиболее часто встречающиеся пер-

сонажи — голуби (гули, гуленьки), они прилетают, садятся на люльку и навевают сон:

Стали гули гулевать,
Стал мой Саша засыпать.

(№ 32)

Особо следует сказать о таких образах детской мифологии, как Сон, Дрёма, Угомон: это персонифицированные действия, которые заложены в самих названиях. Были они когда-нибудь «настоящими» мифологическими существами или всегда населяли только колыбельные — трудно сказать. Во всяком случае сейчас в них больше игрового начала, чем верования, даже для трехлетнего ребенка. Сложнее с образом Бабая, Буки: это существо, имеющее свой особый облик, вроде бы недоброе — оно может испугать дитя, но в то же время о Буке заботятся, волнуются, что его дедушка «уколит» (№ 38). Каким-то образом он связан с домашней скотиной, недаром его отсылают задать коням корм (см. № 105). Не является ли Бука одной из ипостасей домового, анчутки — существа, в конечном счете безобидного и уютного?

Разбирая тексты колыбельных песен, мы прежде всего обращаем внимание на то, что в них ребенку представляется мир далеко не идиллический. Конечно, в нем много добра и радости, но вместе с тем в нем часто мачеха избивает котика, волчок хочет унести ребенка в лес, наконец, может получить колотушек и сам ребенок. Если в сегодняшнем нашем «взрослом» языке слово «убаюкать» означает «увести от действительности», то народная «байка» рисовала мир во всей полноте, доступной маленькому человеку, побуждая его радоваться и печалиться, любить и сострадать. Страшное в ней — это самое первое прикосновение к эстетическому переживанию, если хотите, первая встреча с катарсисом.

Уже в колыбельных возникает игровое начало, которое потом пройдет через весь детский фольклор. Ребенок и верит и не верит, что к нему прилетали голуби, приходил котик покачать его колыбель. А когда мать ласковым голосом поет о волчке (то есть всегда о маленьком волке), который схватит за бочок, это страшно и не страшно, если она рядом. Разговаривающий кот ведет себя как человек, персонифицированные Сон и Дрёма — все это придает колыбельным сказочно-игровой характер. От связи с игрой в этих песнях много действия: волчок хватает за бочок, гули и кот качают люльку.

Однако в центре всегда сам ребенок, который, наоборот, должен засыпать, спать — в этом его роль как главного героя жанра.

Обилие действия отражается на грамматической структуре текста колыбельных, в котором преобладают глаголы. А одним из излюбленных художественных средств является глагольное единоначатие:

Прилетели гуленьки...
Сели возле люленьки,
Стали люленьку качать,
Стали Веру усыплять... и. т. д.

(№ 32)

Композиция колыбельной — типовая, простейшая. Песня обычно начинается строчкой, задающей размер и мелодию: «Баю-баюшки, баю», «Ай, баю, баю, баю» и т. д. Подобные вступления утвердили в народе за колыбельными название «байки», а сам процесс пения песен у колыбели стал называться «байканьем». Другое начало — «Люли, люли» («люлькать» в северных говорах означает укачивать, напевая колыбельную песню). В областях, близких Белоруссии, вступлением служит несколько раз повторенные слова «коты» и «котик» (отсюда белорусское название жанра: «коты»). Возможны и другие вступления, как правило несколько раз повторяющие какое-нибудь звукоочетание или слова, почти потерявшие смысловое значение.

За вступительной строкой следует повествовательная часть самого различного содержания, но с почти обязательным указанием, что кто-то должен качать колыбель (мать, бабушка, голубок, кот и т. д.) и обращением к ребенку, чтобы он скорее засыпал. Это обращение может находиться в начале, середине или конце песни; какая-нибудь особая заключительная часть отсутствует, что делает композицию открытой и позволяет, окончив один сюжет, легко переходить к другому, а там и к третьему (см. № 3, 9, 10, 38). Но чаще песни коротки и односюжетны.

Функция жанра — успокоить ребенка — диктует характер мелодии и особенности звуковой организации текста. Ударные гласные в большинстве случаев не йотированы и следуют после твердых согласных, поэтому в них отсутствуют дополнительные оттенки — призвуки, что дает особую полноту и чистоту звучания. Часто встречаются ассонансы — концентрированные повторения гласных звуков:

Бай, бай, бай, бай,
Поги, Бука, на сарай.

(№ 49)

В слове «поги» гласный «о» при пении звучит как долгое «а»: «пади». В устном произнесении звучит буквально так:

А, каты, каты, каты,
Дайт'я Тан'и и др'ематы.

(№ 28)

Очень выразительны аллитерации — повторения согласных:

Люли, люли, люлюшки, (да)
Прилетели гулюшки.
Стали гули гулевать...

(№ 40)

Глубокий лиризм и высокая поэтичность русской колыбельной неоднократно обращали на себя внимание музыкантов и поэтов, они оказали творческое влияние, например, на М.Ю. Лермонтова, создателя «Казачьей колыбельной песни», на А.Н. Майкова, написавшего «Колыбельную песню» и на многих других.

Элементы игрового начала в колыбельной налицо, однако самый смысл песни таков, что сопереживание ребенка матери проходит в полудреме, полусне, и чем быстрее ребенок утомится, уснет, тем скорее песня достигнет своей цели.

Пестушки и потешки рассчитаны, наоборот, на возбуждение детской активности. Даже самые простые пестушки, в которых мать не добивается от ребенка какого-либо действия, но лишь ласкает его, нацеливают на то, чтобы ребенок откликнулся на ее слова, улыбался, тянулся к ней.

Ой, ты мой сыночек,
Пшеничный колосочек,
Лазоревый цветочек,
Сиреневый листочек.

(№ 123)

С пестушками мать кормит ребенка (№ 113, 114, 165, 166), купает его (№ 100–103), утешает, чтобы не плакал (№ 104–106), успокаивает боль (№ 107–109), порою превращая необходимые действия в игру. Пестушки напоминают заговорные формулы: «С гуся вода, с Ванюшки вся худоба» (№ 100). «У волка боли, у зайца боли, у медведя боли, у Ванюшки заживи» (№ 104). Исследователи часто выводят их из заклинаний и заговоров, указывают на

древность этих произведений фольклора, но они не устарели и в наше время. Сегодняшние педагогика и медицина утверждают, что все действия, производимые с ребенком, вроде обливания и кормления, должны проходить весело, забавно, в виде игры. Это положительно влияет на его будущий характер, на его нервную систему, на эффективность самих этих действий.

Пестушки — веками отработанный игровой материал, помогающий нянчиться с ребенком и содержащий в себе не только элементы народной педагогики и медицины, но и музыкально-поэтические. Лапидарность текста, его звуковая организация, четкое синтаксическое построение, образность — таковы их характерные особенности.

С гуся вода,
С лебедя вода,
С моего дитя
Вся худоба.
На пустой лес,
На большую воду,
Под гнилую колоду.

(№ 101)

Обилие гласных «о» и «у», согласных «л» и «д», отсутствие труднопроизносимых скоплений согласных создает звуковой образ текущей, свободно струящейся и переливающейся воды.

В потешках нет такой ясно выраженной функциональной задачи (обливание, кормление), как в пестушках. В них впервые ребенок полностью отдается стихии игры как таковой, учась координировать свои движения, двигаться в такт произносимого или спетого слова. Теперь он не только слушатель, но и активный участник игрового действия, предложенного ему матерью. Она (бабушка или нянька) пока необходима, чтобы разводить ручки («Тяги-тяги, потягушеньки» — № 98; «Тяни, тяни на покроичку» — № 124), поднимать его руки вверх («Шишь, полетели, на головку сели» — № 141). Она учит его приплясывать («Дудик, дудик, дудадок» — № 115), передвигать ножки («А лады, лады, лады...» — № 120).

Потешки должны иметь определенный сюжет, доступный пониманию ребенка (поехали за орехами и упали в яму — № 161; петушок плетет лапти — № 150; идет коза рогатая — № 146 и т. д.), поэтому они не слишком разнообразны по содержанию. Многочисленные тексты варьируют сравнительно небольшое количество постоянных сюжетов. Однако каждый из них имеет свою особенность, благодаря которой становится необходимым в физическом и интеллектуальном развитии ребенка.

Вероятно, нет ни одного русского ребенка, который бы не прошел через знаменитые «Ладушки», «Сороку-ворону» и не познакомился благодаря им с зачатками драматического действия, с его диалогической формой и четко обозначенным конфликтом («Этому не дали!»).

Отработанная временем поэтика потешек не могла не учитывать связи текста с движением. Отсюда — отточенный ритм, особенно в первой строчке, многократные словесные повторы, которые становятся излюбленным приемом всех жанров детского фольклора благодаря своей повышенной эмоциональности и способности утвердить нужный ритмический рисунок.

Поэтика потешек складывалась с учетом того, что этот жанр является самым первым материалом для заучивания. Отсюда — прозрачная ясность и простота звучания, построения фразы, композиции, передачи динамики действия.

Уже здесь мы находим характерные черты, присущие всему детскому фольклору: любовь к звукописи и, в частности, к звукоподражанию, предпоч-

тение стремительно развивающегося действия описаниям, в связи с этим обилие глагольных форм и ограниченное количество прилагательных.

Подрастая, ребенок начинает понимать более сложные произведения — стихотворные прибаутки и прозаические сказки. Они не связаны с игрой. В них творческая активность ребенка проявляется в том, что он должен уметь слушать, отдаваться сказочной фантастике, понять иносказательный язык, запомнить текст, а затем его самостоятельно спеть или пересказать.

Термином «*прибаутки*» принято объединять материал различного содержания. Это могут быть стишки — своеобразные картинки: о Ване с богатым выездом — дорогим конем и позолоченной дугой (№ 272); вороне, играющем на трубе (№ 236), курочке в красных сапожках, которая «цыпляточек водит: хо-хол подымает, бояр потешает. Бояре смеются, бороды трясутся». Но чаще это не картинки, а рассказ о событии, имеющий завязку и развязку: загорелся кошкин дом, а мышка потушила пожар (№ 274), сокол пролетел через Машин двор, уронил сапожок и просит Машу подать его, но ей некогда: «Я коро-вушку дою, я теленочка пою» (№ 252).

Прибаутки могут быть короткими, всего 4–6 строк, а могут быть длинны-ми, как о козле, пошедшем в лес (№ 264, 265), о синице, созывавшей гостей (№ 263), о сове, которую сватал за себя ворон (№ 261). Их художественные средства во многом схожи с художественными средствами пестушек и потешек: тот же динамизм повествования, особое внимание в звуковой организации тек-ста, частое использование диалога, тяга к юмору.

Характерной чертой большинства прибауток является фантастичность со-держания: свиньи городят огород, овечки молотят жито, курочки метут пол (№ 228), мышки играют в мячик (№ 244). Часто одно произведение представля-ет цепь фантазмагорических образов, сменяющих друг друга без всякой при-чинно-следственной связи. Образ сменяет образ, цепляясь за слово, рифму, раз-мер. Так, текст прибаутки № 198 начинается рассказом о «поповых ребятах», которые молотили горох, поломали цепи — «поп забралился, с кровати свалил-ся, а попадья с печки, побила все плечки». Затем без всякого перехода, но в том же ритме: «курочка на ямке побила стеклянки. Петух на печи продаёт ка-лачи». Вслед за курочкой и петухом возникает медведь, ревущий в дуду, затем синица предлагает голубю жениться и т. д.

Этот алогизм композиционного построения — не случайность, а сознатель-ный прием. В нем лукавый юмор прибауток, одно из проявлений того, что К.И. Чуковский назвал «лепыми нелепицами»³, доказав их огромное значение в детском воспитании. Эти «небывальщины» как бы являются негативом при-бауток с диаметрально противоположной композицией. Мы говорим о кумуля-тивных сказках, в которых развитие сюжета представляется как длинная при-чино-следственная цепочка: Титу нужна смола, чтобы смолить лодку, необхо-димую для ловли рыбы, которой надо накормить коваля, чтобы он сделал топор и т. д. (№ 197). Цепочка иногда усложняется тем, что очередной предмет отка-зывается совершить положенное ему дело: молотый горох не хочет лезть в ме-шок, мужик насыпает на него мышей; те отказываются есть горох, он насыпает на них kota, на kota — прут, на прут — козу, на козу — волка, на волка — охотника. И тогда:

Идёт охотник волка стрелять,
Идёт волк козу пугать,
Идёт коза прут глодать,
Идёт прут kota бить,
Идёт кот мышей ловить,
Идут мыши горох есть,
Идёт горох в мешок лезть!

(№ 267)

³ Чуковский К.И. От двух до пяти. — М., 1966. С. 241–288.

Таким образом устанавливается цепочка причин и следствий, соединяющая охотника на волка и молотый горох.

Отдельные слова и понятия, встречающиеся в прибаутках, указывают на глубокую древность произведений этого жанра. Так, в настоящем сборнике мы находим «перуновых детей» — № 195 (Перун — языческое божество восточных славян), «боярский двор» — № 198, «гостя» — № 198 (в значении «купец») и т. д.

Многие из приведенных здесь текстов, вероятно, в прошлом входили в репертуар скоморохов, относились к «взрослому» фольклору и только со временем перешли в фольклор детский.

То же самое произошло со сказками. Собиратели фольклора неоднократно отмечали, что многие сказочники четко делят свой репертуар на сказки для взрослых и сказки для детей, относя к последним сказки о животных⁴. Но в последнее время граница передвинулась, и в разряд детских стали переходить многие фантастические сказки, которые раньше рассказывались для взрослых⁵.

Установка настоящего сборника на музыкальный фольклор исключает из этого издания прозаические жанры. Здесь приведены только сказки, имеющие стихотворно-музыкальные вставки.

Происхождение таких вставок уходит в глубокую древность. Возможно, сказки о медведе (в частности о медведе на липовой ноге) генетически связаны с языческим культом медведя и медвежьим праздником, сохранявшимся у многих народов до XIX–XX веков. В составе детского фольклора они утратили свою культовую сущность.

Прозаический текст намного труднее для заучивания, чем стихотворный. Ритм, размер, рифма помогают процессу запоминания. Поэтому сказки, имеющие стихотворно-музыкальные вставки, легче усваиваются детьми, и в большинстве первых детских сказок чередуются проза и поэзия.

В композиционном отношении эти вставки являются своеобразными узлами, связывающими отдельные эпизоды воедино. Именно они осуществляют известный эпический закон троичности: трижды крадет лиса петуха, и каждый раз он одной и той же песенкой зовет друзей на помощь, трижды исполняет свою песню колобок и т. д. Они не движут действия сказки, а замедляют его, если не останавливают. Значение вставок — в том эмоциональном напряжении, которое они создают. Стихотворно-музыкальные вставки заставляют сильнее переживать чувство страха от шагающего на липовой ноге медведя, пожалуй утонувшую Аленушку.

Сказками мы заканчиваем разговор о детском фольклоре, существующем во взрослой традиции, где основными исполнителями являются «большие»; дети поют колыбельные или рассказывают сказки, перенимая тексты от родителей, няни и других представителей старшего поколения.

Теперь остановимся на произведениях, бытующих в детской традиции и передающихся непосредственно от ребенка к ребенку. Как и многие исследователи, мы считаем, что большинство их пришло из «взрослой» поэзии, фольклорной и литературной, причем пути этого движения различны. Иногда «молодеет» сам жанр, как это было с народным календарным обрядом. Бывает, в детский фольклор попадают фрагменты, отдельные строчки произведений, небольшие песенки, частушки, романсы целиком или почти целиком, элементы тайного языка, иностранные слова, подобранные в определенном порядке для облегчения их заучивания гимназистами и семинаристами. Выявить источник заимствования бывает очень заманчиво, и многое в этом направлении уже сделано. Однако на этом нельзя останавливаться. В детском коллективе «взрослые» произведения перерабатываются кардинальным образом в соответствии с детской эстетикой. Вот ее-то и следует изучать, рассмат-

⁴ Померанцева Э.В. Русская устная проза. — М., 1985. С. 58.

⁵ Померанцева Э.В. К вопросу о современных судьбах русской традиционной сказки // Русский фольклор. — М.; Л., 1961. Т. VI. С. 120.

ривая заклички, приговорки, дразнилки, считалки, то есть все бытующее в детской традиции, передаваемое от ребенка к ребенку как творчество детей, независимо от источника того или иного текста. Все попадающие в детский фольклор тексты подвергаются обработке и шлифовке коллектива, в данном случае детского.

Первое, что оказывается в поле нашего зрения, это детский календарь. Он еще в значительной мере зависит от взрослых, указывающих время исполнения тех или иных произведений и участвующих в сопровождающих его обрядах (например, в печении «жаворонков», одаривании колядовщиков). Но входя в единый коллектив со своими сверстниками, отрываясь от матери, бабушки, няни, ребенок впервые выступает здесь самостоятельно. И обучается колядкам, виноградьям, масленичным и жнивным песням он тут же, на улице, в процессе их пения, становясь звеном общей детской традиции.

Многие календарные обряды являют собой примеры продуцирующей магии: изображение изобилия должно вызвать хороший урожай, приплод скота, счастливый брак, богатство. Достаток и счастливая жизнь отличаются более обильной и вкусной, чем в будни, едой, причем в понимании народа «хорошая» жизнь связана не только с сытостью и обилием хранимого в сундуках и клетях, но и с всевозможными проявлениями щедрости. Веселие и радость праздника создаются песнями, плясками, красотой костюмов и многочисленными подарками.

Одним из наиболее разработанных народом календарных праздников был новогодний комплекс с Рождеством, Святками, Васильевым днем (встречей Нового года). В обряд входили специальные песни: «Коляда», «Овсень», «Виноградье», с которыми молодежь ходила от двора ко двору и «славила» («величала») хозяев с пожеланиями счастья и благополучия. Как показали последние исследования, наиболее древним является пение «Коляды». Композиция песни состояла из трех частей: вступления, где рассказывалось, как Коляда ищет двор хозяина (того, кому поется песня), главной части с традиционным описанием богатого жилища и его обитателей, в котором они сравнивались с солнцем, луной, звездами, и заключительной части — просьбой одарить колядовщиков.

В отдаленном прошлом колядовала, как правило, незамужняя и неженатая молодежь: вместе с «большими» ходили и дети. Но со временем этот обряд очень «помолодел» по составу своих участников и превратился в чисто детское занятие. Главной темой песен стало выпрашивание подарка с пожеланием тому, кто хорошо одарит: «мир... дому, здоровья хозяевам!» (№ 360). А если подарка не будет, если не дадут пирога:

Я корову за рога,
Боровка за бока,
Телку за холку,
Бычка за хвост
Загоню под погост.

(№ 361б)

Тема выпрашивания подарка проходит и через песни встречи весны («Дедушка, бабушка! Подайте жавороночка» — № 370), песни, приуроченные к Великому посту, когда пекут особое печенье «кресты» («Седни бабушки-старушки крестики пекут, нам по кресту дадут» — № 385), песни пасхальных обходов дворов («Ты, хозяйюшка... прикажи дарить!.. Да каждому певцу — по красному яйцу» — № 396).

Вероятно, перейдя в детский коллектив, жанр коляды пополнился новыми произведениями; в них главным героем перестал быть хозяин, которого «славил» и «величали». С тех пор, как колядование превратилось в «собрание

детьми дарового угощения»⁶, появились произведения, где центральным персонажем стал сам колядовщик — веселый маленький мальчик, который «сел на диванчик, а с диванчика вприсядку. Дай, пожалуйста, десятку!» (№ 420). «Десятка», «диванчик», который переходит из одного текста в другой, свидетельствуют, что все это творчество довольно позднего времени.

Другая часть детских календарных песен обращена к временам года, праздникам, явлениям природы с приглашением скорее приходиться и принести с собой связанные с ними радость и веселье: «Овсень, овсень, ходи ко всем» (№ 363), «Масляница-Просковья, приходи к нам поскорее!» (№ 431), «Жавороночки, прилетите к нам, красно леточко принесите нам» (№ 378), «Мороз-трескун! Подавай кресты» (№ 387), «Соха-борова, ступай на поля!» (№ 464). Персонификация отвлеченных понятий, неодушевленных предметов, явлений, птиц и животных — главная художественная особенность песен этого жанра — достигается обращением к ним как к сознательным существам, упрашиванием их, наделением эпитетами, создающими их «осязаемый», «живой» образ, наконец описанием действий, которые они якобы совершают: приходят, приносят, прогоняют и т. д. Так Коляда выступает как антропоморфный образ с седой бородой, «нос рожком, голова котелком» (№ 411); или, наоборот, в своей женской ипостаси: «Коляда, Коляда, барыня молодая» (№ 410). Она ходит, ищет, одаривает.

В некоторых случаях это, вероятно, пережитки древнейших верований, но в других — уже иносказание, художественный образ: «Говиньё ломится, за реку просится» (№ 386), «Петровская сила по зорям ходила» (№ 468). Вряд ли говеньё и Петровки (Петров день) когда-нибудь мифологизировались, как Весна-красна, Коляда и Мороз.

Большинство календарных песен исполнялось хором. Однако есть и такие, которые произносились каждым ребенком в отдельности. Так, прежде чем съесть полученный от матери «жаворонок», ребенок играл с ним, припевая: «Жавороночек на проталинке, на завалинке. Зиму провожаем, лето дожидаем» (№ 377). Или, играя, с выпеченным крестом: «Кресты белоноги бежали по дороге. Сели да упали, всё нам рассказали» (№ 391). Начиналась игра, теперь уже без взрослых.

Детский календарный фольклор содержит много песен-обращений, например, к корове (№ 462), телке (№ 463), «Матушке-ржи» (№ 466), колосу (№ 465), ниве (№ 471) и т. д. Эти песни по своей модели очень близки к закличкам и приговоркам, их отличие лишь в том, что пелись они в определенных календарные сроки — день первого выгона скота, в Вознесенье, на осенние праздники, тогда как заклички и приговорки таких конкретных приурочений не имеют.

Закличками принято называть обращения-просьбы к солнцу, дождю, радуге, ко льду во время ледохода. Они исполняются чаще хором, но иногда и в одиночку, о чем свидетельствуют сами тексты («Солнышко, пеки к нам в окно» — № 501; «Дождик, лей на меня и на людей» — № 475).

Приговорки произносятся чаще в одиночку и обращены к насекомым, птицам, зверям, а также к растениям, лесу, эху. Для ребенка все одухотворено, все живет.

В закличках и приговорках — первые наблюдения ребенка над окружающим миром. Его все привлекает: рога улитки, полет божьей коровки, разногласица птичьего щелбета. Он сам стремится подражать пению птиц, схватывая особенности голоса каждого вида. В их языке ему слышится близкое и понятное: перепел зовет девок полоть лен («Не шить, а полоть, не шить, а полоть» — № 636; смородинка приказывает: «Сей, сей в землю, сей, сей пшеницу!» — № 637; «Куй, куй лемеш!» — № 641).

⁶ Розов А.Н. К сравнительному изучению поэтики календарных песен // Русский фольклор. — Л., 1981. Т. XXI. С. 49.

Звукопись во многих текстах достигает удивительной выразительности:

Дождик, дождик, дождик, лей,
Землю-матушку полей.
Дождик, дождик, поливай,
Дай мне хлеба каравай.
Дождик, дождик, пуще —
Дам тебе гущи.

(№ 477)

Многожды повторенное слово «дождик», аллитерация шипящих и «л» создают почти физически ощутимый образ монотонно шумящего по листве и потоками пролившегося по земле весеннего дождя.

Композиции закличек и приговорок отличает несомненное сходство: это обращение, вопрос, чаще просьба: «дождь, лей»; «солнце, выгляни»; «божья коровка, полети»; «улитка, высунь рога» и т. д. За просьбой следует или ее мотивация («там твои детки»), или обещание награды («дам пирога»).

Может встретиться диалог — своеобразная зародышевая форма драмы, уже известная ребенку по прибауткам.

— Галки, вороны,
Где ваши хоромы?
— В лесу на соломе.

(№ 569)

Большинство закличек и приговорок посвящено родственным отношениям. Дети есть и у божьей коровки, и у жука, и у улитки, все они плачут и требуют того же, что и любой ребенок: хлеба, меда, плюшек и т. д.

Есть дети и у Солнца. Многие исследователи видят в их упоминании отголосок времен «Слова по полку Игореве», в котором упоминаются «Дажьбожи внуки» (Дажьбог — языческий бог солнца у славян). Может быть, это и так. Но сегодняшний ребенок, поющий широко бытующие заклички, не знает и не задумывается об этом. Для него дети солнца — как он у отца с матерью: у каждого существа должна быть своя семья, о которой он заботится.

Солнушко маленько,
Закатися раненько.
Твои дети плачут...

(№ 503)

Ребенок уже понимает пользу и вред проливного дождя, жаркого лета. Он просит дождик пролиться «на дедову пшеницу, на ячмень» (№ 473), полить «землю-матушку». Но на «хороших» людей пусть льет поменьше: «по ложке», «по крошке», чтобы они не промокли. В Мезени нами записана закличка (к сожалению, без нот): «Только, дождик, не лей на моих родителей», зато «на Бабу-Ягу лей по целому ведру» (№ 521).

Дети с природой накоротке. Они беседуют с солнцем, дождем, птицами, насекомыми, играют с ними, спрашивают их (а те им отвечают), какова будет погода, будут ли сегодня блины печь. Со всем окружающим они на «ты» в буквальном смысле: так они обращаются к стихиям, животному миру, растениям. Обращаются в ласковой уменьшительной форме: дождик, солнышко, ледок, мышка.

Мечта взрослого человека — гармоничное слияние с природой — для ребенка реальность, естественное состояние.

В наиболее «чистом» виде детское творчество, почти без вмешательства взрослых, проявляется в дразнилках. В этом жанре полнее, чем в каком-либо другом, выражены и детская психология, и детская этика, и детская поэтика.

Дразнилки — это сатира маленького человека. В них подвергаются на смешкам собственные имена, отдельные особенности внешности, а также (и это главное) те черты характера, которые не соответствуют ребячьему кодексу морали и противоречат детскому понятию о чести и достоинстве: ябедничество, несоблюдение правил игры («неотвожа»), трусость, плаксивость и т. д.

Большинство дразнилок имеет однотипную композицию. Первое двусишие — собственно дразнилка.

Мишка-плишка, коротышка,
На носу большая шишка.

(№ 773)

Начальная строка как правило состоит из собственного имени (Борис, Коля и т. д.) или названия недостатка (рыжий, плакса) и рифмующегося с ним слова. Вторая строка почти обязательно рифмуется с первой; получается двусишие с внутренней рифмой:

Степан-таракан
Повалился в стакан.

(№ 765)

В большинстве случаев, как и в приведенных примерах, между первой и второй строкой нет формальной логической связи причины и следствия. Здесь господствует не логика, а рифма, которая сама по себе часто никакого обидного смысла не несет и приобретает оскорбительный характер только благодаря интонации, с которой произносится весь стих. Эта интонация как бы является знаком дразнилки.

Вовка-морковка,
Спереди винтовка.

(№ 783)

Правда, бывает обидной и сама рифма: «Васька, Васенок — худой поросенок», «Иван — болван», «Неотвожа — красна рожа». Но и в этих случаях рифма не вытекает естественно из какой-либо черты облика или характера дразнимого и обязана своим существованием только созвучию.

Иногда имя рифмуется с «заумными» словами, не имеющими смысла: Коля — моля, Федя — реда. В некоторых дразнилках организация строки основана на звукозаписи, иногда виртуозной: «Филя-киля великан», «Васька, Васька-басалай». Словесное наполнение дразнилки может быть продиктовано метрикой: «Коля-моля красный нос»; «Жадина-говядина, турецкий барабан»; «Жадина-говядина, зелёный огурец».

Среди дразнилок есть и такие, в которые можно подставлять разные собственные имена, лишь бы не был нарушен стихотворный размер.

Филя денег накопил,
Себе голубя купил.

(№ 720)

Здесь вместо Филя возможны Витя, Боря, Леня, то есть любое двусложное имя с ударением на первом слоге. Для таких имен, как Илья, Егор, Антон, надо подбирать другую дразнилку, например:

Фома-требуха
Съел корову и быка.

(№ 721)

Во многих случаях дело ограничивается двусишием. Но возможно и развитие темы. Второе двусишие (повествовательная часть дразнилки) разверты-

вает небольшой сюжет, обидный и неприличный с точки зрения ребенка: что сделал «герой» дразнилки или что сделалось с ним. Весь центр внимания — на действии.

Федя-медя
Съел медведя,
Упал в яму,
Крикнул: «Ма-ма!».
(№ 706)

Или:

Федот-криворот
Пошел в огород,
Нарвал петрушки,
Наварил юшки,
Позвал гостей
Слепых чертей.
(№ 713)

«Съел — упал — крикнул», «пошел — нарвал — наварил — позвал». Такое глагольное единичатие очень характерно для дразнилки. Оно отражает стремительность действия и точно передает эмоциональный характер создателей и исполнителей этого жанра фольклора. Прилагательные слишком длинны, а говорящему некогда, надо успеть сказать всю дразнилку, пока тот, к кому она относится, не ответил, не убежал или не полез в драку. Поэтому, даже в тех сравнительно редких случаях, когда даются описания, прилагательным предпочитают существительные:

Ермак-Ермачок,
Голова с кулачок,
Шапка колышком,
Ножки брёвнышком.
(№ 727)

Или:

Анна-банна,
Нога деревянна,
На макушке
Три лягушки.
(№ 744)

Предметный мир дразнилок очень прост: это все вещи и существа, встречающиеся в повседневности постоянно (таракан, лягушка, блин, яма и т. д.). Но все эти предметы вступают между собой в самые неожиданные взаимоотношения, в центре которых тот, кого дразнят. И это очень обидно, если именно у тебя на носу горячий блин или ты съел медведя.

Особо следует сказать о небольшой группе дразнилок, где высмеиваются не отдельные недостатки, а делаются первые попытки создать цельный сатирический образ. Повествование в них зависит не от рифмы, а от логики содержания.

Командир полка —
Нос до потолка,
Уши до дверей,
А сам как муравей.
(№ 782)

Использованная здесь антитеза (нос и уши гиперболически большие — сам маленький, как козявка) разоблачает того, кто желает верховодить над своими товарищами. Дразнилка служит парафразой известному выражению «задирать нос».

Рёва сравнивается с коровой. Вполне логично дальнейшее развитие темы в том, что молоко такой коровы очень плохое («стоит два пятака»).

В дразнилках о жадине всегда подчеркивается, что с ней никто не будет дружить («водиться»). Сравнение ее с соленым огурцом, посыпанным сахаром или валяющимся на полу и поэтому никому не нужным («никто его не ест»), является первым опытом образного иносказания.

В дразнилках мы видим переход от неосознанной веселой словесной игры звуком, рифмой, размером, ритмом к сознательному творчеству, когда в основе произведения лежит определенная идея.

В заключение представим (вспомним!) дразнилки в их живом бытовании. Предположим, Леня не дал игрушку Лене, за что сразу и получил: «Жадиноговядина, турецкий барабан!» Он не остался в долгу: «Лена-пена, дай полено». И вот уже провозглашается, что они «враги на все века». Но не проходит и часу, как «враги», сцепившись мизинцами, совершают ритуал примирения и вместе скандируют:

Миришь, миришь,
Никогда не дерись,
Если будешь драться,
То я буду кусаться.

Этим стихком мы и закончим разговор о дразнилках.

Игровое начало характерно для всего детского фольклора, всех его жанров. Рассмотрим поэтический элемент в самих играх.

«Детскими игровыми прелюдиями» назвал Г.С. Виноградов считалки⁷.

Как и большинство других жанров детского фольклора, считалка преследует конкретную утилитарную цель. Ею пользуются в начале игры, чтобы определить водящего. Поэтому простейшая считалка представляет собой обыкновенный счет, чаще всего от одного до пяти или десяти. В Архангельской области (Конецдворье) нам встретила считалка со счетом до 31. Тот, на кого выпала последняя цифра, становился водящим.

Счет может сочетаться с одной смысловой фразой, рифмующейся с какой-нибудь цифрой: «Раз, два, три — царь велел тебе идти» (Долгощелье Архангельской обл.), «Раз-два... восемь — мы тебя повадить просим» (Саратов), «Раз... пять — тебе в космос улетать» (Александров Владимирской обл.). Иногда сам счет уже элемент игры, в которой разным цифрам подбираются рифмы.

Раз, два — голова,
Три, четыре — прицепили,
Пять и шесть — сено везть,
Семь, восемь — сено косим,
Девять, десять — сено весить,
Одиннадцать, двенадцать —
На улице бранятся.

(№ 791)

Более распространенными являются считалочные стихи, в которых счет идет только в первой вступительной строчке: далее следует развернутая повест-

⁷ Виноградов 7*.

повательная часть из одного или (реже) нескольких четверостиший, соединяющаяся с первой «цифровой» строчкой при помощи рифмы:

Раз... пять,
Вышел месяц погулять.
А за месяцем луна,
Оставайся ты одна!

(№ 884)

Или:

Раз... четыре —
Жили мышки на квартире,
Чай пили, чашки мыли,
По три денежки платили.
Кто не хочет платить,
Тому и водить.

(№ 877)

Бывают и более сложные случаи, когда «цифровая» строка находится не в начале, а в середине или конце строфы, перед тем как определить водящего.

Три быка в хлеву стояли,
Сено сладкое жевали
И сказали: «Раз, два, три —
В этот счёт выходишь ты!»

(№ 873)

Однако в большинстве случаев счет вообще отсутствует, его функцию заменяют ритм и размер. Водящим становится тот, на кого выпадает последняя ритмическая единица с ударным слогом. Поэтому текст считалки обязательно должен скандироваться.

Считалки имеют своих «мастеров», которые знают много занимательных текстов, ясно произносят слова, чеканят ритм и размер, не допуская личного произвола в определении водящего.

«Классическая» считалка включает зачин, ход и выход.

Зачином бывает строчка счета или строчка другого текста, задающего нужный ритм и размер. Смысловое содержание вступления не имеет большого значения; очень часто в нем используется «заумный» язык: «Кан, кан, капитан» (№ 795), «Шишел-мышел» (№ 803), «Шатор-батор, губернатор» (889); часто скандируют «губинатор», так как для современного ребенка смысл этого слова утрачен.

Ход — повествовательная часть, наименее важная в утилитарном плане (и поэтому нередко отсутствующая — см. выше приведенные примеры со счетом). Цель хода — удлинить текст и тем самым затруднить возможность заранее подгадать водящего. Вместе с тем ход — самая интересная часть считалки, так как ребята любят новые тексты.

Подобно сказке, считалка уводит в мир необычного, сочетая материал повседневности с волшебным и фантастическим. Царь, королевич, гномы — частые персонажи считалочных текстов. Они соседствуют с самым обыденным и общеизвестным, образуя какой-то особый мир.

Под горою у реки
Жили гномы-старики,
Под землёй дрова рубили,
По-турецки говорили:
«Эники-беники, пшик!».

(№ 887)

Или:

Ехал царь на бочке,
Продавал цветочки.

(№ 851)

Даже обычные предметы вступают между собой в необычные взаимоотношения.

Шёл козёл по лавочке,
Раздавал булабочки.

(№ 808)

Ёжик печку топил.

(№ 819)

Ниточка, иголочка,
Синяя приколочка,
Рыбка карась...

(№ 807)

Из тяги к необычному появляется интерес к заумной речи:

Эката-пеката, чукота мэ,
Абуль, фабуль, дэминэ.
Экс, пэкс, тилипут, наур!

(№ 900)

Иногда заумь сочетается с «нормальными» словами, создавая пеструю экцентрическую амальгаму:

Эль, дель, ду,
Поп на льду.
Бабка Эльки
На дуэльки,
Поп на льду.

(№ 894)

Необычность содержания и языка является одним из главных художественных средств считалки. Она создает особую праздничную, несколько приподнятую игровую обстановку.

Сюжеты считалки — самые разнообразные, но в центре внимания — почти всегда действие. Отсюда их экспрессивность.

Царь велел меня повесить.
Я висел, висел, висел.
Дунул ветер — я слетел.

(№ 881)

На три строчки — семь глаголов, два существительных и три местоимения.

Ходил зайка по болоту,
Он искал себе работу,
Он искал и не нашёл,
Сам заплакал и пошёл.

(№ 820)

Здесь на четыре строчки шесть глаголов.

Но экспрессия может передаваться не только обилием глаголов. Другим распространенным художественным приемом считалок является перечисление предметов.

В этой маленькой корзинке
Есть помада и духи,
Ленты, кружево, ботинки...

(№ 834)

Считалки могут быть короткими и одновременно очень выразительными.

Из-под печки
Две дощечки —
Швырк!

(№ 799)

Наряду с повествовательной формой, в считалках используется диалог, не менее экспрессивный, чем считалочный монологический рассказ.

Ходит бусел по болоту,
Ищет жабу на работу,
Жаба кажет: «Не пойду!»
Бусел кажет: «Поведу!»
Жаба кажет: «В суд подам!»
Бусел кажет: «В морду дам!»

(№ 821)

В большинстве случаев считалка заключает в себе один сюжет, но бывают и многосюжетные считалки. Тогда смена картин молниеносная.

Белка прыгала-скакала
И на ветку не попала,
А попала в царский дом,
Где сидели за столом
Царь, царевич,
Король, королевич,
Сапожник, портной...

(№ 841)

Иногда связующее звено между двумя сюжетами очень слабое:

Катилось яблоко
Вокруг огорода.
Кто его поднял,
Тот воевода.
Воеводина жена
Троих родила:
Попа, дьяка,
Ивана-дурака.

(№ 796)

Связь между сюжетами вообще может отсутствовать:

Через сад-виноград
Тётка Арина
По воду ходила.
Вышел зайчик, щипнул травку,
Положил на лавку.
Кто взял? — Варивон!
Туда-сюда, поди вон!

(№ 858)

Выход считалки должен указать на водящего и тем самым отделить его от остального коллектива. Поэтому здесь почти обязательными бывают слова «вышел вон», «выходи», «тебе водить» и подобные или, наоборот, «оставайся». Для усиления эмоционального напряжения используется повелительное наклонение. Нередко ход с выходом соединяются только рифмой, без какой-либо логической связи.

Бежит зайка по дороге,
Да устали сильно ноги,
Захотелось зайке спать,
Выходи, тебе искать!

(№ 815)

Однако бывают случаи, когда заключительные, выходные слова являются логическим завершением сюжета. Тогда остается, выходит вон, убегает или даже падает в реку герой считалки.

Шла коза по мостику
И виляла хвостиком,
Зацепила за перила,
Прямо в речку угодила —
Бух!

(№ 809)

Иногда для соединения хода и выхода используется введение будущего водящего в число героев повествования:

Шёл баран
По крутым горам.
Вырвал травку,
Сел на лавку,
Кто возьмет [травку. — В. С.],
Вон пойдёт!

(№ 810)

Последний выходит вон, как будто он и взял травку.

Особый вид — считалки-задачки, употребляемые для того, чтобы еще труднее было подгадать водящего. Сначала говорится текст с вопросом на конце, на него должен ответить тот, к которому вопрос обращен. Ответ является новым продолжением считалки.

Ехала телега, сломалось колесо,
Сколько гвоздей на починку пошло?
Говори поскорей, не задерживай добрых и честных людей.
Люди ждут тебя.

(№ 843)

Последние две строчки произносятся скороговоркой, так как отвечать должен тот, на кого выпало слово «пошло». Предположим, он ответил: «восемь». Начинается счет до восьми, восьмой — водит.

К таким же считалкам-задачкам относится и другой известный вариант:

На златом крыльце сидели
Царь, царевич,
Король, королевич,
Сапожник, портной.
Кто ты такой?

(№ 840)

После ответа считалка произносится снова, но уже только до названного слова. Последний водит.

Особо следует отметить «заумные» считалки. Многие из них, вероятно, восходят к словам из иностранных языков, заучиваемым гимназистами и семинаристами. Некоторые формы напоминают латинские слова (бене, кунтер и т. д.). Но в настоящее время произносящий заумную считалку не задумывается о содержании. Его захватывает чистая стихия звонкого звучания и четкого размера.

Равномерное чередование гласных и согласных облегчает скандированное произнесение таких считалок. Внутренние рифмы помогают их запоминанию. В общем, несмотря на заумь, мы видим очень ясную звуковую организацию текста.

От зауми необходимо отличать звукоподражательные образы, которыми создатели считалок пользуются довольно широко. Мы слышим, как кукует кукушка — «ку-ку-мак» (№ 824), кудахчет курица — «кох-кох-кох» (№ 827), квакает лягушка — «ква-ква-ква» (№ 868), как хлюпает в грязи свинья — «чок-чок-чок» (№ 830), цокают подковы коня (№ 865).

Встречаются и более сложные звукоподражательные образы. В одной очень популярной считалке воспроизводится размеренный шаг солдатской маршировки:

Аты-баты — шли солдаты,
Аты-баты — на базар... и т. д.

К сожалению, этот текст не попал в настоящее собрание, где главным критерием отбора служила музыкальная сторона произведения. Поэтому, вместо распространенного «Аты-баты» в сборнике представлен редкий вариант «Тэни-бэни» (№ 862). Не попал в сборник и следующий текст:

Цынцы-брынцы, два кольца,
Подстригали молодца,

где слышится как бы звук стригущих ножниц.

В считалках широко используются повторы: «Думал, думал, куда деть» (№ 814); «Вымыл, вымыл да упал» (№ 816); «Инти-инти-интерес» (№ 826); «Ваня шел, шел, шел» (№ 834); «Катя, Катя, Катерина» (№ 834). Встречаются единоначатия: «Уродился он неплох [горох. — В. С.], уродился он густой» (№ 853); попадают внутренние рифмы:

Шисел-мышел,
Взял и вышел.
(№ 804)

Особое значение в этом жанре имеют ритм и размер. Именно они выполняют главную функцию считалки в определении водящего. Поэтому можно сказать, что их роль более важна, чем роль сюжета.

Как уже обратил внимание Г.С. Виноградов⁸, у большинства считалок трех- или четырехстопный хорейский размер.

Шла лисичка по тропинке
И несла грибы в корзинке.
(№ 812)

При скандировании хорей первый слог произносится ударным даже в тех случаях, когда этого не требуется (см., например, первую строчку вышеприведенного примера № 887, где произносится: «Под горою у реки»).

⁸ Виноградов 7*. С. 98.

Иногда для сохранения хорея ударение в слове перемещается:

Пошёл зайка из больницы,
Нашёл новы рукавицы.

(№ 814)

Раз, два, три, четыре,
Меня грамоте учили.

(№ 876)

Пять, шесть —
Хочу есть.

(№ 886)

Нередко в хореической строке присутствует первый безударный слог, создавая тем самым сочетание амфибрахия с хореем:

Летела птичка через сад...

(№ 828)

Гораздо реже, чем хорей, встречается ямб:

Горшенка,
Ерошенка...

(№ 896)

Сидел петух на палочке...

(№ 870)

Существует группа считалок, составленная свободным тоническим стихом, в котором тактовая единица — слово. При скандировании такого текста счет идет не на слоги и стопы, а на слова. Чаще всего такой стих встречается в считалках-задачах.

Ехал товарник по железной дороге...

(№ 845)

В заключительной части, когда жеребьевка подходит к концу и азарт требует более медленного и четкого произнесения текста, размер нередко изменяется или силлабо-тонический стих превращается в тонический, как бы отражая этой заменой «накал страстей» игроков, ожидающих решения «неотвратимой судьбы».

И, как «удар рока», последняя строчка, которая падает на водящего, иногда состоит из односложного слога (бывает и «заумного»): «клоц», «пук» и т. д.

Лучшие детские поэты переняли у детского фольклора прежде всего его ритмическую структуру.

Вспомним:

Муха-Муха цокотуха,
Позолоченное брюхо,
Муха по полю пошла
И копеечку нашла.

Или:

Кто стучится в дверь ко мне
С толстой сумкой на ремне...
Это он, это он —
Ленинградский почтальон.

Сами детские игры сопровождаются всевозможным словесным материалом, имеющим различное назначение. Некоторые стишки и песенки по своей функции напоминают считалки. Они используются для отсчета времени. Их проговаривают или поют с целью определить начало игрового действия или какого-нибудь его момента. Окончание текста служит сигналом начала вожьбы («Иду искать»), соревнования в беге (в «Горелках» или «Салках»), молчанки, ныряния под воду и т. д. В некоторых случаях стихотворный размер задает ритм для верчения веревки, помогает запоминать различные «фигуры» игры в мяч. Если в него играют поочередно, текстовое сопровождение отмеряет время владения мячом одним игроком: когда он заканчивает стишок или песенку, мяч должен быть передан другому.

Однако в отличие от считалок, где метрика бывает важнее сюжета, словесное оформление и игры часто входит в ее содержание и потому не носит подчиненного характера, выражает игровую суть.

У медведя на бору
Грибы, ягоды беру,
А медведь постыл,
На печи застыл.

(№ 981)

Во время исполнения этой песенки играющие изображают то, о чем поют: делают вид, что собирают грибы и ягоды, «медведь» притворяется спящим. Окончание песенки — сигнал для того, чтобы «медведь» начал ловить играющих, но в то же время сама песенка составляет смысл игры. То же самое можно было бы сказать, рассмотрев такие игры, как «Баба-Яга» (№ 966), «Коршун» (№ 977) и некоторые другие.

То, что многие по своей сути спортивные игры обставляются стихотворными и музыкальными добавлениями, показывает синкретическую связь таких игр с драматическим действием в детском фольклоре. Это особенно становится ясно, когда текстовая часть игры носит диалогический характер. Так, игра в жмурки предваряется разговором водящего с остальными, которые спрашивают его: «На чем стоишь?» — «На мосту!» — «Что пьешь?» — «Квас!» — «Лови мышек, а не нас!» Играющие разбегаются, а Жмурка ловит их (№ 908).

Если в «Жмурках» диалог — начало игры, то во многих других случаях он составляет основу ее содержания. Таковы «Краски» (№ 964), «Садовник» (№ 865), «Калим-Баба» (№ 972), «Бояре» (№ 994), «Гуси и волк» (№ 978). В них драматическое начало превращается в суть игры.

Несколько иначе драматизация игры происходит в «Зайнке» (№ 984), «Шел король по лесу» (№ 986), знаменитом «Караване» и ряде других. Здесь песня сопровождается мимическим действием: играющие изображают то, о чем в это время поется. Есть игры, в которых центральным элементом становится пантомима. Например, в «Мазане» (№ 971) участники изображают рубку дров, косьбу сена, сбор ягод и грибов, а водящий — дедушка Мазай — должен отгадать, что они ему показали. Есть и другие варианты вхождения «драмы» в детский игровой фольклор.

По своим художественным средствам игровые стишки и песенки во многом продолжают традиции других жанров детского фольклора, наибольшим приобретением здесь является использование метафорического языка. То, что до сих пор в фольклоре детей представлялось нам случайностью, становится осознанным художественным приемом. Если водящий в прятках не отходит в поисках играющих далеко от того места, до которого надо будет бежать, то ему кричат: «Дома кашу не вари, а по городу ходи». В песенном тексте, предваряющем игру в молчанку, предлагается: «Чок, чок, чок, зубы на крючок» (№ 916). Эти и некоторые другие примеры показывают, как в игре ребята начинают овладевать (только начинают!) искусством иносказания.

Многие игры, как и произведения некоторых других жанров детского фольклора, прежде, чем стать детскими, прошли значительный путь, будучи «взрослым» развлечением или, точнее, развлечением молодежи. Игра в «Кострому» уже в XX веке неоднократно записывалась как обрядовая, а не детская. Недетский характер носили игры «Бояре», «Маки». Последняя описана в «Собрании народных русских песен», вышедшем в 1806 году. Мы находим эту игру в разделе «Песни святошные» под названием «Маки, маки, маковицы»: «Лица, желающие препроводить сею игрою свободное время, составляют собой круг, внутри коего один из сих особ садится, занимая имя Ермака; окружающие Ермака начинают петь:

Маки, маки, маковицы,
Золотые головыцы!
Станемте мы так,
Спросимте про мак!»

[Этот куплет поют несколько раз и каждый раз спрашивают: «Ермак, Ермак! Пospel ли мак?» Он отвечает сначала: «Только посеял», а потом: «Восходит», «Цветет», «Зреет» и, наконец, «Пospel». — В. С.]

«Тут начинают Ермака щипать, но... чтобы не больно было»⁹. Об игре в горелки писал А.С. Пушкин в своей повести «Барышня-крестьянка». В начале XX века игрой «Море волнуется» увлекались старшие гимназисты и студенты, о чем свидетельствует стихотворение Б.Л. Пастернака: «Значит — «в море волнуется?»... Значит, в повесть о том, как нечаян конец?...»¹⁰. То же самое можно сказать об игре в «Садовники», в которую еще недавно играли юноши и девушки 18–20 лет.

Мы рассмотрели разные проявления песенного детского фольклора. В отличие от многих жанров «взрослого» народного творчества, вытесняемых книгой, радио, кино, телевидением, детский фольклор вечен: ничто не может заменить непосредственного общения матери с ребенком и детей друг с другом. Материнской ласковой песне, ребячьим играм со считалками и приговорками нет альтернативы. Но это не означает, что он неизменен. Ребячье воображение живо откликается на разнообразные явления повседневной жизни, дети используют в своих песенках и стихах недавно возникшие понятия и слова.

Не все жанры одинаково быстро реагируют на новое. Так, например, колыбельные, потешки, календарные песни более статичны. В них господствуют формулы, обработанные веками. И язык их, как правило, — из запаса основного словарного фонда.

Наиболее восприимчивы к неологизмам считалки, дразнилки, игровые припевы. «Ниточка, иголочка — вышла комсомолочка...», «Оля, Коля, Ленинград...», «Кошка села на такси», «Тебе в космос улетать», «Воображала первый сорт поехала на курорт» — этих слов не могло быть в детских считалках и играх восемьдесят лет назад, так как их не существовало в самом языке.

Новые слова не вытесняют старые, многие из которых переходят в разряд непонятных, сохраняясь в качестве звонкой зауми (перуновы детки, тиун, губернатор и т. д.) и нередко так искажаясь, что их трудно опознать.

Современная действительность неслыханно усилила миграцию текстов: в настоящее время невозможно говорить об особом региональном репертуаре, подавляющее большинство сюжетов известно во всех концах страны. Несомненную роль в этом процессе играют печатные сборники.

В детском фольклоре, как в генах, запрограммированы основные свойства народного творчества в целом: связь с действительностью, искренность, непосредственность чувства, огромная жизнеутверждающая сила.

⁹ Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач. — М., 1955. С. 289.

¹⁰ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. — М.; Л., 1965. С. 71.