

А . Д Ы М Ш И Ц



ЛИТЕРАТУРА
И
ФОЛЬКЛОР

A large, symmetrical decorative flourish that frames the title. It features intricate scrollwork, leaves, and a central floral motif at the bottom.

С Б О Р Н И К
С Т А Т Е Й

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
« ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА »
МОСКВА 1938

ОТ АВТОРА

„Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их“, — так передает в своей записи слова Владимира Ильича Ленина о народности подлинно революционного искусства немецкая революционерка-коммунистка, покойная Клара Цеткин („О Ленине (Воспоминания и встречи)“. Изд. „Московский рабочий“, 1925).

Требования большой идейной насыщенности, правдивости, простоты и понятности, широты охвата действительности — вот требования, предъявляемые к произведению, претендующему быть произведением, доступным широким народным массам. В таком произведении должны запечатлеться с большой художественной силой передовые идеи и чаяния самих масс народа. Художник, его создающий, должен стремиться стать близким народу, быть выразителем его револю-

ционной воли, быть его учителем и другом, наставником и воспитателем.

В стремлении служить делу освобождения своего народа и своей родины, учить народ жизни и борьбе складывалась великая русская классическая литература. Классики хотели быть народными художниками, упорно и страстно искали дорогу к сознанию и сердцу своего народа. Но в условиях царской России, когда народу всеми силами и средствами преграждался доступ к культуре и знаниям, искусство классиков не могло широко овладеть умами народа. Только после Великой Октябрьской социалистической революции, открывшей массам путь к овладению культурными ценностями и создавшей все условия для художественного творчества, произведения классиков пришли к тому читателю — свободному народному читателю, для которого они писались. Перед советской литературой открылась широкая перспектива народного искусства социализма.

Именно в наше время, после Великой пролетарской революции, обеспечившей мощный культурный подъем творчества народов Советского Союза, рухнули созданные в эксплуататорском обществе искусственные перегородки между фольклором и литературой, и народные поэты — самородки и самоучки, талантливейшие мастера слова, вроде ашуга Сулеймана Стальского, которого М. Горький назвал „безграмотным, но мудрым... Гомером XX века“ акына Джамбула Джабаева и многих других, — вошли в единую семью советских писателей.

Могучее „племя“ творцов и носителей фольклора растет и ширится в нашем Союзе. Все новые и новые песни о счастливой и радостной жизни нашей, о нашей героической революционной действительности,

о великих и мудрых вождях народов — Ленине и Сталине, новые яркие рассказы о легендарных героях революции обогащают собой народное творчество наших дней. Для лучших произведений народного искусства открыт путь в печать — в газету, журнал и книгу. Лучшие советские писатели, как и великие художники прошлого, учатся у народного искусства.

Собранные в этом сборнике очерки имеют целью показать на ряде примеров те новые взаимоотношения между литературой и фольклором, которые породила и закрепила Великая Октябрьская социалистическая революция.

Книжка содержит три раздела. В первом — очерк о героической теме советского фольклора, позволяющий проследить за теми изменениями, которые пережило народное творчество за великое революционное двадцатилетие.

Во втором разделе — очерки, посвященные выяснению роли и места фольклора в эстетических воззрениях и творческой практике крупнейших советских писателей, во многом определивших стиль советской литературы. Это — очерки о Горьком и о Маяковском в их отношениях к фольклору. Замыкается раздел статьей о советской политической поэзии и фольклоре.

Наконец, последний — третий — раздел содержит два очерка историко-фольклористического характера. В них речь идет о революционном фольклоре дооктябрьской эпохи, в частности — о фольклоре фабрично-заводских рабочих. В силу причин, о которых говорится в очерке „Из истории рабочего фольклора дооктябрьской эпохи“, устная поэзия фабрично-заводских рабочих почти не изучалась. Только за последние годы ряд наших фольклористов обратился к старому рабочему фольклору, занялся его собиранием и изучением. Пуб-

икуемые в третьем разделе сборника очерки все же пока что почти единственные по своей тематике. Это обстоятельство, вероятно, определяет их возможные недостатки, но именно оно же побуждает нас ко включению их в сборник.

Ноябрь 1937 г.

ГЕРОИЧЕСКАЯ ТЕМА СОВЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Почти тридцать лет тому назад, в суровое и жестокое время реакции, Алексей Максимович Горький в исключительно глубокой и во многом пророческой статье высказал следующую замечательную мысль:

„Народ, — писал Горький, — не только — сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры. Во дни своего детства, руководимый инстинктом самосохранения, голыми руками борясь с природой, в страхе, удивлении и восторге перед нею, он творил религию, которая была его поэзией и заключала в себе всю сумму его знаний о силах природы, весь опыт, полученный им в столкновениях с враждебными энергиями вне его. Первые победы над природой вызвали в нем ощущение своей устойчивости, гордости собою, желание новых побед и побудили к созданию героического эпоса, который стал вместилищем знаний народа о себе и требований к себе самому. Затем миф и эпос сливались воедино, ибо народ, создавая эпическую личность, наделял ее всей мощью коллективной психики и ставил против богов или рядом с ними. В мифе и эпосе, как и в языке, главным деятеле эпохи, определенно сказывается коллективное творчество всего народа, а не личное мышление одного человека“¹.

¹ М. Горький — „Разрушение личности“ (1908 г.), в сборнике „М. Горький. Статьи 1905 — 1916 гг.“, изд-во „Парус“, изд. 2-е, 1917 г.

Для Горького эти слова уже тогда были программными. Для него они уже тогда заключали огромное, не только теоретическое, но и практическое значение. Выступая наперекор всей господствующей фольклористике того времени с утверждением, что героический эпос древности создан коллективными усилиями людей труда, Горький твердо верил в то, что грядущая победа демократии приведет в искусстве к „воскрешению“ великих традиций этого эпоса на новой, гораздо более высокой — социалистической основе.

Горький всегда твердо верил в творческие силы народных масс, верил в то, что народ, создавший на ранних ступенях своего исторического развития замечательные памятники эпического искусства и, будучи поработленным в условиях эксплуататорского общества, продолжавший в своем устно-поэтическом творчестве высокие традиции этого искусства, сумеет в стране освобожденного труда вызвать к жизни поэзию, превосходящую по глубине, размаху и мастерству все созданное дотоле в мировой поэзии.

С новой силой эта уверенность была вновь выражена Горьким уже в советские годы в его статьях и речах о литературе. „Нам следует твердо признать и помнить, что художественное творчество масс не исчезло, не убито веками подневольной, каторжной работы... Нам надобно признать, что способность трудовых масс к образному творчеству снова возникает и должна возникнуть, ибо революция освобождает человека не только социально, физически, но и эмоционально, интеллектуально“, — писал Алексей Максимович в 1931 году в статье „О литературе и прочем“. Глубоко заинтересованный в том, чтобы литература страны победившего социализма шла и развивалась по пути народного искусства, Горький горячо и страстно рисовал перед советскими литераторами перспективу „воскрешения“ героического эпоса. „Жизнь требует героической поэзии“, — писал он в 1931 году в статье „О библиотеке поэта“. А уже в следующем, 1932 году, он формулировал свою мысль таким образом: „Литература всех племен Союза социалистических Советов ставит перед собою крайне трудную задачу — создать приемами реализма эпическое искусство, в котором отразился бы со всей возможной силою

слова и полнотою героизм рабочего класса, строителя нового общества" (статья — „Равнодушие не должно иметь места“).

Развернуто аргументируя этот свой тезис в докладе на первом всесоюзном съезде советских писателей, Горький прямо указал на фольклор, как основу для создания героического искусства социализма. Нет никакого сомнения, что, ориентируя наших литераторов на изучение и освоение богатств фольклора, Горький делал это не только потому, что видел в историческом прошлом народного искусства произведения великолепной силы и мастерства, но и потому, что сумел раньше других наших литераторов усмотреть в советском фольклоре черты складывающегося нового героического эпоса. Он ясно видел, что в фольклоре народов СССР процесс возрождения героического эпоса опередил на много этот же процесс в литературе, творимой литераторами - профессионалами.

В центре устно-поэтического эпоса всех времен и народов всегда стоял образ героя, созданного народной фантазией, силой воображения творцов и носителей фольклора, или, — что встречалось гораздо реже, — взятого непосредственно из реальной действительности. Герои античной мифологии — древнегреческий „богатырь“ Геракл и богоборец Прометей, герой старинного нартского эпоса — Сосруко, былинные герои Киевской Руси — „мужицкие богатыри“ Микула Селянинович и Илья Муромец, сказочный „удачливый неудачник“ „Иван-дурак“, — все они, да и еще многие иные герои, сотворенные могучей волей народов к художественному творчеству, всегда являлись воплощением народных представлений о героическом, носителями народных черт характера, мощи, смелости, смекалки и бодрости, всегда отражали неиссякаемый житейский оптимизм народа-творца, его неистребимую романтическую веру в лучшее будущее человечества, в победу над всеми угнетателями и поработителями творческого труда. Герои эпического фольклора неизменно награждались любовью и уважением своих творцов, ибо они боролись, проявляли чудеса, преодолевали препятствия не ради личной доблести, а во имя высших народных идеалов. Художественное воображение народа в большинстве слу-

чаев изображало своих эпических героев победителями, одолевающими своих врагов из породы эксплуататоров и тунеядцев и приводящими в подчинение стихийные силы природы. В этом как нельзя лучше запечатлевались заветные чаяния, мечты и ожидания поработенного народа, жившего трудной, кабальной жизнью, но твердо верившего в грядущее торжество раскрепощающего свободного труда.

Монументальные эпические образы героев фольклора обладают, помимо своего художественного очарования, созданного сверкающими красками, яркой образностью, исключительной словесной точностью народной поэзии, еще и большой историко-познавательной силой. В них сконцентрировались типические свойства народного сознания на том или ином этапе его развития, в них откристаллизовались положительные идеалы, передовые устремления демократических масс, в них густо сита народная мудрость. Сквозь эти аллегорические образы угадывается, распознается, „вычитывается“ богатейшая история народов, их создавших.

Народ, творивший „по своему образу и подобию“ своих поэтических героев и стремившийся в их образах представить будущее своей героической борьбы за освобождение, был единственным и талантливейшим создателем всех жизненных ценностей, но не был хозяином жизни. В нашей стране двадцать лет назад осуществились многовековые мечты и чаяния народа. Народ сам стал хозяином своей жизни и своей судьбы. Нашему народу, в героической борьбе завоевавшему себе освобождение, в поистине богатырском бою отстоявшему свою родину от вооруженного натиска империалистических хищников, построившему свое социалистическое отечество, уже не нужно более выдумывать себе воображаемых героев. Двадцать лет нашей революции и предшествующее двадцатилетие революционной борьбы пролетариата дали миру столько изумительных примеров народного героизма, выдвинули столько небывалых еще по уму, таланту и смелости героев, что творцам советского фольклора — песенникам и сказителям, ашугам, акынам, жирши, бахши и др. народным певцам, создателям нового героического эпоса, — уже не нужно было уходить мыслью от действительности в область чаемого и воображаемого.

Реальная героика нашей действительности и ее реальные герои — вот излюбленные объекты героической поэзии многоязычных и многонациональных народов нашей страны. Как и в старом героическом эпосе народа, в народном эпосе Советской страны центральное место занимают образы наших героев. Но эти образы и по своему реальному содержанию и по тем поэтическим чертам, которые придает им народное искусство, во многом отличны от прежних героев народной эпической поэзии. Если раньше сквозь причудливый, фантастический образ героя, творимого народным поэтическим воображением, мы угадывали черты характера и социальный облик самого народа, его создавшего, то образ нового героя дается в эпосе с гораздо большей отчетливостью, наделенным конкретно-реалистическими чертами, дается в непосредственной и живой связи с самою жизненной действительностью. Образ нового героя, героя советской действительности и советского фольклора, неотделим от самой героической действительности, в каких бы причудливых метафорических формах она ни изображалась народными песнотворцами. Сквозь образ нового героя явственно проступает новый облик народа, героический облик коммунистической партии, новый облик страны, сделавшейся неотъемлемым достоянием самого народа.

Если герои старого народного эпоса были зачастую обездоленными смельчаками, дерзновенными „безумцами“, призванными „навеять человечеству сон золотой“, то новый герой — это человек государственного ума, хозяин страны, беззаветно преданный народу, партии, родине, это — народный герой — вождь.

И именно потому, что советский народный эпос закономерно избрал своими героями реальных людей, которые вели и ведут народные массы в славные бои за народное освобождение и за победу социализма, именно поэтому в героическом эпосе современности первое место принадлежит величайшим героям человеческой истории, водителям народных судеб, любимым и мудрым вождям трудового человечества — *Ленину и Сталину*. Никому советский народ не посвятил столько песен, легенд, сказаний, ни о ком не поет он с таким художническим вдохновением, с такой глубиной чувства, с такой проникновенностью

поэтических переживаний, как именно о Ленине и Сталине.

Величайшие народные герои-вожди — Ленин и Сталин — неотделимы в сознании народа-поэта от страны, от масс, от партии, от революции. Петь о них — это значит петь о родине; славить их — это значит славить величие нашего отечества.

Когда на родину смотрю я,
мой чистый взор наполнен счастьем;
Смотрю, не в силах насмотреться,
величием жизни потрясен.
И нет предела изобилию,
и мало слов, чтоб вылить радость.
Тогда произношу я — Сталин,
и в этом выражаю все! —

так поется в прекрасной, высокопоэтической „Узбекской песне о Сталине“¹.

И разве не о том же поют армянские народные певцы в своей „Песне о Сталине“:

Вождь наш родимый, с тобой нас связали
Узы любви беспредельной, Сталин.
С волей, отлитой из кованой стали,
Партии мозг ты и сердце, Сталин... — и т. д.².

И разве не те же мысли и чувства одухотворили ашуга Усеина Бозалгонлы из Тауза, в тюркских строках своей „Песни о Сталине“ сказавшего о вожде:

Вся страна превратилась в сад,
Расцветает в ней стар и млад.
Кто растил этот дивный сад?
Садовод — большевик

Сталин.

Слышишь сердца большого стук?
То бурильщик, рыбак, пастух,
То боец на своем посту
Славят гордое имя —

Сталин.

Видишь лес миллионов рук?
Это летчик, шахтер, ашуг
В неприступный сплелись круг,
Охраняя тебя —

Сталин!

Единство героя и родины, образ родины, „просве-

¹ „Стихи и песни о Сталине“. Изд. Жургазобъединения, 1937 г., стр. 85.

² Газ. „Заря Востока“, 24 мая 1935 г., Тбилиси.

чивающий" сквозь образ героя, характеризуют и богатейший ленинский эпос.

Посмотрите: веселые люди,
Ясли, трактор, колхозный гурт...
Это значит, что он не умер,
Это значит, что жив Ильич.
Ведь колхозная жизнь без горя,
Светлый дом, побежденный бай, —
Это дело его и заветы,
Это ленинские мечты, —

так поют о великом Ленине в колхозе им. Маркса в Онгудайском аймаке, Бурят-Монгольской республики¹. И такой же образ Ленина дает нам даргинская песня, записанная в ауле Урахи, Левашинского района, Дагестанской АССР:

Кто сказал, что умер Ленин?
Он живет!
В каждом новом поколении
Живет.
В нашей юности цветении
Живет.
В пролетарском единении
Живет.
В Конституции победной
Живет.
В революции всесветной
Живет.
В нашей правде беззаветной
Живет.
В клятве Сталина бессмертной
Живет.
В наших буднях и парадах
Живет.
На испанских баррикадах
Живет.
В Красной Армии отрядах
Живет
В мудрых сталинских докладах
Живет... — и т. д. ².

Это стремление раскрыть в величавых образах героев революционной эпохи содержание их времени, характер созданной ими страны социализма типично именно для народного творчества и, в частности, для народного эпоса о Ленине и Сталине. Так героическая поэзия советского народа становится поэзией советского патриотизма. И совершенно не случайно, что лучшие

¹ „Правда“, 21 января 1936 г.

² „Правда“, 22 апреля 1937 г.

произведения советских поэтов о Ленине и Сталине, отмеченные тем же стремлением воспеть в вождере героя гений Советской страны, характеризуются несомненной близостью к фольклору — близостью, понимаемой не в смысле подражательности, а в смысле кровного и органического идейного и художественного родства с поэзией народа. Это прежде всего такие произведения, как „Владимир Ильич Ленин“ В. Маяковского и другие, близкие к фольклору своей образностью и родственные ему своим социалистическим патриотизмом, своим реалистическим народным подходом к трактовке образов вождей.

Мы знаем множество народных песен, легенд и сказаний о героях и вождях народных. Мы знаем песни о С. М. Кирове, М. И. Калинин¹, К. Е. Ворошилове², Л. М. Кагановиче, Г. К. Орджоникидзе, Н. И. Ежове, В. И. Чапаеве³, С. М. Буденном, Щорсе и многих других. И во всех этих песнях образ героя имеет для нас огромное историко-познавательное значение, ибо он реалистичен в самом высшем значении этого слова, ибо он раскрывает перед нами широкие просторы нашей родины, творческую мощь ее народа, великую славу партии, воспитавшей и закалившей для борьбы и подвигов целую плеяду народных героев. Показывая героев нашей современности, они в высокохудожественной форме рассказывают нам героическую историю нашей страны. И прав поэтому т. С. М. Буденный, сказавший, что „собранные в разных местах нашей родины многообразные по форме и содержанию народные произведения могут явиться замечательным памятником гражданской войне (речь идет о песнях, посвященных теме гражданской войны, — А. Д.), воздвигнутым самим народом“⁴.

Что значит для народного певца создать песню о Л. М. Кагановиче? Это значит: воспевая его самого, художественно воспроизводя образ железного наркома, воспеть и прославить успехи советского транспорта, показать, как новые железнодорожные пути прокла-

¹ „Песня о Сталине“; ССП Казахстана, Алма-Ата—Москва, 1936 г., стр. 22.—Песня Джамбула — „Аксакалу Калинин“.

² То же, стр. 25: Песня Джамбула — „Клим-батыр“.

³ См., например, былинку о Чапаеве в журн. „Знамя“, № 5 за 1937 г.

⁴ „Комсомольская правда“, 24 апреля 1935 г

дывают дорогу расцвету нашей родины. Именно поэтому в песне акына Кенена, из Кастенского района Казахстана, рядом с героическим образом железного наркома перед нами встает образ возрожденного Казахстана с его новыми „железными путями“:

Тебе, Каганович, под домбру пою,
Лучшую песню тебе отдаю
За то, что прорезал железным путем
Ты Сара-Арка мою...

Мы были просторов степных рабы,
Как дети, боялись шайтан-арбы,
По выжженным солнцем солончакам
Верблюды качали горбы.

Вставала и меркла звезда шолпан,
Бубенчики плакали, шел караван,
И нужно было двенадцать лун,
Чтоб весь пройти Казахстан.

Но ты нас, железный нарком, посетил,
Помог проложить стальные пути
И кара-айгара по этим путям
Через пустыни пустил.

Пошли поезда с твоей волей в ладу
Из Кокчетава на Караганду,
На бирюзовый, как небо, Балхаш,
И мы забыли беду.

Кара-айгара взнуздal казах,
Шпалы Турксиба клал казах,
Кадры твои, Каганович, растут
Быстро у всех на глазах.

Я повернусь лицом на юг,
Слышу гудение, звоны и стук —
Это новые рельсы кладут
Тысячи смуглых рук.

Гляжу я на запад и на восток,
Где степь широка, где Алтай высок.
Везде, Каганович, поступь твоя,
Рельсы твоих дорог...¹.

Что значит для безымянных песенников из чеченского аула Гехе петь покойного Серго, Г. К. Орджоникидзе? Образ Серго ассоциируется у них прежде всего с героическими годами гражданской войны, когда верный соратник великого Сталина был известен всем и каждому на Кавказе, как мужественный и стойкий вождь бедноты, образцовый большевик и герой Крас-

¹ „Гудок“, 20 мая 1936 г.

ной армии. Именно таким они и поют, именно таким и славят они Серго:

Как гордый лев собирает своих детенышей,
Когда на вершинах горных поднимается буря,
Так и ты пришел к нам на помощь,
Орджоникидзе,
Когда по нашей земле
Разлился огонь войны.

Как бесстрашный орел,
Парящий над перевалами,
Ищет врага, —
Так и ты,
Золотокрылый наш Орджоникидзе,
Охранял чеченские села
От лютых бед
Могучими взмахами крыльев...—и т. д.¹.

А для казахского акына Тайжана т. Орджоникидзе раньше всего командарм тяжелой промышленности, обеспечивший индустриальный расцвет его родной стране. И поэтому в его песне „Любимому Серго“² перед нами предстает Серго вместе с совершенно иной действительностью — с прекрасной действительностью обновленного Казахстана.

Волк ходил по степям моим,
Волчья стая ходила за ним...
Карагайник рос на моих полях,
Бесплодна была земля...—

так изображает Тайжан прошлое своей страны.

Но вот пришла революция, изменившая облик степи:

Я вижу: Тайжана встречает весна,
И яркое солнце Тайжану горит,
И степь по-другому с певцом говорит,
И с неба Тулпар (легендарный конь, — А. Д.) к Тайжану летит.
И чудо-машины к Тайжану пришли,
Комбайны — могучие корабли —
Гордо плывут в степном океане...
Кто позаботился так о Тайжане?
Кто же сказал, чтоб ему Сар-Дала (желтая пустыня, — А. Д.)
Сокровища недр своих отдала?
Кто же сказал, чтобы Эмба открылась,
Нефть драгоценную щедро разлила?
Кто же сказал, чтобы тайны Алтая
Тайжану открыла гора золотая?
Кто же сказал, чтобы радость кипела?
Кто же сказал, чтобы степь молодела?

¹ „Известия ЦИК и ВЦИК“, 20 февраля 1937 г.

² „Вечерняя Москва“, 20 февраля 1937 г.

Кто же сказал, чтоб в края Джез-Казгана
Пришли инженерами внуки Тайжана?
Кто же сказал, чтоб в балхашские воды,
Как лебеди счастья, пришли пароходы?
Знает Тайжан человека того,
Зовут человека — любимый Серго...

Таким представляется Серго казаху. А для кабардино-балкарских народных певцов — Мамиш Казиева, Кильчуко Сижажева и Асход Шогенова, авторов песни „Львиное сердце“ — Серго опять несколько иной. Для них, как и для знаменитого Сулеймана из аула Сталь, автора „Поэмы о Серго Орджоникидзе“, Серго предстает и как освободитель Кавказа от врагов народа и как народный комиссар тяжелой промышленности, и биография героя оказывается в их песне крепко слитой с биографией страны.

Свет наш, Серго!
Освободитель любимый
Родного Кавказа!
Поднял ты здесь,
На Кавказе,
Красное знамя,
И оно неизменно
Реет над нами
Сегодня и завтра,
Будет реять всегда!
Ленинским словом живым,
Сталинской речью живою
Был на Кавказе Серго...

.
А теперь — кто нам в темные ночи
Посылает серебряный свет?
Кто нам строит и множит заводы?
Силу-мощь нашей родины
Кто растит и крепит
На страх злым врагам
И друзьям нашим верным на радость?
Это — Серго! Ему — хох!
Много хохов — приветствий!.. — и т. д.¹

Почти все песни, легенды, сказы о героях гражданской войны неизменно вырастают в своеобразные эпопеи о тех или иных событиях военных лет.

Так, например, белорусская песня об С. М. Буденном „Как коршуны злые терзают добычу...“² дает нам

¹ „Правда“, 21 февраля 1937 г.

² „Комсомольская правда“, 2 февраля 1935 г.

не только образ храброго красного маршала, но и рассказывает о легендарных подвигах его дивизии:

Могучий орел свои крылья расправил —
Буденный — степной богатырь,
И клич его ветер разнес по отчизне,
По родине всей вдоль и вширь.
Из каждой станицы, из каждой деревни,
Как вешние воды текли,
Стекались к Семену, стекались к герою
Все честные люди земли...

.....
Товарищ Буденный — орел легкокрылый, —
Он первым летел на врага:
И в правой руке — его гибкая сабля.
А в левой держал он наган.
Пример его был самым лучшим приказом.
Кто же мог от Семена отстать?
Бесстрашно буденновцы с иком врезались
В громадную вражью рать... — и т. д.

Точно так же и в сказах о Буденном¹, в волжских легендах о Чапаеве², в кабардинских рассказах о героях гражданской войны — партизане Фицеве и командире Мурзабекове³ — мы узнаем одновременно с рассказом о самом герое и множество данных о гражданской войне и о Красной армии, мы видим наряду с яркими примерами личного героизма великолепный героизм народных масс. Образ героя в фольклоре великого двадцатилетия полон реалистической мощи, большой познавательной значимости, огромной силы примера.

Образ революционного героя вошел в фольклор еще задолго до победы нашей революции, появился вместе с началом русского народно-освободительного движения. Но с подлинной силой героический эпос народа возродился именно после Великой Октябрьской социалистической революции.

Уже в годы гражданской войны начали возникать в Красной армии и в деревнях песни о революционных героях. Сначала это были песни, механически воспринимающие традиции старого песенного народ-

¹ В статье В. Сидельникова — „Красноармейский фольклор“, — „Литературный критик“, № 2 за 1937 г., стр. 236—237.

² В. Сидельников и В. Крупянская — „Чапаев в устном поэтическом творчестве“, — „Литературный критик“, № 12 за 1936 г.

³ „Кабардинский фольклор“. Изд. „Academia“, 1936 г., стр. 543 и 547.

ного творчества — старые песни о народных героях, в которые вносились новые имена, окруженные славой и любовью масс. Так, например, на Украине в годы гражданской войны пользовалась популярностью песня о М. В. Фрунзе, которая на самом деле была старинной гайдамацкой песней, переделанной красными бойцами, выбросившими из нее имя атамана Гонты и заменившими его на любимое имя вождя Красной армии :

Ой, наварили пани пива
Та й нікому пити,
Взяли собі Україну
Та й іде прожити.

Ой, наварили вони пива
Та й не шумували,
Взяли собі Україну
Та й не панували.

Ой, ви, пани недовірки,
Годі ж панувати!
Фрунзе іде недалечко,
Дасться він вам знати.

Аналогичное явление мы наблюдаем и в одной из песен о Буденном, в основе которой осталась почти неизменной старая песня „Шумел, горел пожар московский“:

Шумел, гремел да бой с кадетом,
И дым стелился по реке,
А за кадетскими войсками
Следил Буденный на коне.
Он притаил свое дыханье,
На битву взор свой устремил... — и т. д.¹

Но такие песни, всецело подражательные, возникали и могли возникать только в самом начале нашей революции. Очень скоро перед народными певцами встала задача — создать художественно самостоятельные, новые произведения о героях, — произведения, выношенные в недрах новой, социалистической действительности. Эти новые эпические произведения стали появляться очень скоро, и большинство их естественно было связано с именем Ленина.

Однако не следует думать, что эти новые песни оказались лишенными черт народно-поэтической тра-

¹ В. Сидельников — „Красноармейский фольклор“, — „Литературный критик“, № 2 за 1937 г., стр. 226—227.

диции. Наоборот: стилевые традиции устно-поэтического творчества народа выступили в этих произведениях с новым блеском и с новой силой. Система постоянных эпитетов и устойчивых сравнений, столь характерная для фольклора вообще, в полной мере сохраняет свою силу и в советском устном героическом эпосе, приобретая новое качество и новое содержание.

Если взять, например, фольклорные произведения ленинско-сталинского цикла, то мы увидим, что поэтическое сознание народов в самых различных концах нашей страны выработало для любимых своих вождей, для мудрейших учителей и вожатых трудящегося человечества, единую систему художественных образов-сравнений. Ясный и светлый как солнце, чистый и сверкающий как огонь, смелый и благородный как орел—такими рисуются поэтическому сознанию народов величайшие народные вожди-герои.

Уходит луна, о себе оставляя
Имя одно. Ты же — солнечный луч.
Малые звезды только мигают.
Ленин — звезда из звезд: он могуч!—

так поет об Ильиче Умар, сын Керима¹.

В апреле родился Ленин,
В январе умер Ленин...
В апреле с нами радостно будет петь солнце,
А в январе с нами заплачет холодный ветер,—

такие строки были записаны в Калабадаме вскоре после смерти Владимира Ильича².

Краснеет по вершинам скал
Это жаркое желтое солнце.
На общее старается
Любимый Ленин-Ульянов.

Краснеет по хребта вершинам
Прохладное желтое солнце.
Для селения старается
Мудрый Ленин-Ульянов,—

таковы частушки, записанные Н. Н. Поппе в бурят-монгольских колхозах³.

¹ „Ленин в поэзии народов Востока“, изд. Жургазобъединения, М., 1934 г., стр. 7.

² То же, стр. 11.

³ „Советский фольклор“, вып. 1, 1934 г., стр. 91.

Когда орел парит над солнцем,
Он так высоко, что его не видят даже глаза киргиза.
Ленин летал мыслями выше орла.
И оттого его мысли были близко к солнцу.
Они были горячи и светлы как солнце,—

так поют киргизские народные певцы.

А грузинская песня „Два солнца“ вся построена на этом высокопоэтическом сравнении — Ленин и солнце:

Солнце, солнце, довольно слез!
Пусть над горем сияет день.
Другом был для тебя Ильич,—
Ты в алмазы его одень...

.....
Как я смею тебе сказать,
Что не равен ваш свет и пыл?
Ты лишь днем освещаешь нас,
Он — и в ночь нашим солнцем был¹.

Народная поэзия, исключительно скупая на эпитеты и сравнения, дарит те или иные образы только одному определенному герою, закрепляя их за ним. И только великому Сталину поэтическое сознание народа присвоило то же прекрасное сравнение с солнцем, что и Ленину. Величественный народный герой-„солнценосец“ — таким предстает перед нами Сталин в эпической поэзии народов. Вот как поют о нем саамы (лопари), кочующие на далеком севере:

Ночь ушла со льдами в море,
Ураган развеял горе.
Как закат печален ни был,
Как ни выл над чумом ветер,
Солнце вновь вернулось в тундру,
Осветило жизнь саамов,
Осушило ветром слезы.
В ледяную тундру солнце
К нам привез в шинели серой
Сын того, кто солнце первым
Возвратил лапландским тундрам,
Кто такой же, как и Ленин,
По уму, могучей силе.
Он на айсберге по морю
К нам приехал, как на лодке.

.....
Он сошел на берег Кольский,
Положил на землю солнце,
Подтолкнул его и громко
Приказал: „Ходи над тундрой,

¹ „Правда“, 22 апреля 1937 г.

Делай жизнь красивей в тундре,
Делай счастье людям тундры".

.....
Он ушел в Москву по тундре.
Где ступил,— там след остался:
Что ни след, то новый город,
Мост, железная дорога¹.

И таким же солнечным и ясным предстает любимый Сталин и в песне мордовских колхозниц Куйбышевской области, и в песне кабардинских народных поэтов, и в шорских народных песнях, и в песне узбеков.

Когда над миром всходит солнце,
Мои глаза обнять не в силах
Всей прелести его блистанья,
Его величия всего...

.....
Ты — цвет весны моей. Ты — солнце,
Что отражается в миллионах
Людских сердец...—

так обращаются к товарищу Сталину узбеки².

Сталин — какое светлое имя,—
Любит его народ.
Сталин — какое чудесное слово,—
К жизни счастливой оно ведет,—

так поет вождя шорский колхозник³.

Ой, как много, много света разлилось вокруг!
Ой, как белыми цветами расцветает луг!
Или впрямь не меркнет солнце в темноте ночной?
Или впрямь не стынет солнце белою зимой?
Это светит наше солнце— Сталин наш родной,—

так начинается, полная страстного лиризма, мордовская колхозная песня.

„Сталин — солнце золотое наше“⁴, — так поют колхозники счастливой Кабардино-Балкарии, для которых это сравнение оказывается настолько постоянным, что оно повторяется и в других песнях (например, в уже цитированной песне „Львиное сердце“ об Орджоникидзе говорится:

¹ „Правда“, 27 августа 1936 г.

² „Стихи и песни о Сталине“, изд. Жургазобъединения, 1937 г., стр. 84—85.

³ „Сибирские огни“, № 1 за 1937 г.

⁴ „Стихи и песни о Сталине“, изд. Жургазобъединения, 1937 г., стр. 37, и „Кабардинский фольклор“, изд. „Academia“, стр. 555.

Ты — товарища Сталина
Верный друг и соратник.
Сталин — солнце для нас золотое —
Он любит тебя!).

Только Ленину и Сталину дарит народная поэзия и другое постоянное сравнение — с пламенем. „Огненный Ленин“ — так называется одна из песен, записанных в кишлаке Дангара, Ферганской области. И о *пламенном* Сталине поют таджики из кишлака в Оби-Гарма:

Бедняк он родом, как мы с вами,
И вырос между бедняками;
Он с малых лет в себе нес пламя —
Наш Сталин,
Наш великий вождь...
И вместе с Лениным, как пламя,
Октябрьское зажег он знамя
Над городами, кишлаками,
Наш Сталин,
Наш великий вождь...¹.

Героический эпос современности чрезвычайно разнообразен по жанрам. Он включает в свой состав такие жанры фольклора, которые еще совсем недавно некоторыми чрезмерно „учеными“ фольклористами, явно находившимися под влиянием реакционных буржуазных „теорий“ в фольклористике, объявлялись „закономерно вымирающими“. Такие горе-теоретики никак не могли себе представить, как образ нового героя „уживается“ с такими, на их взгляд, „реликтами живой старины“, как сказка, былина, плач. А между тем все эти якобы вымирающие жанры переживают в условиях советской действительности как бы второе рождение, оживают и видоизменяются под воздействием новой героической тематики. Мы знаем, например, что образ Ленина вошел в художественную ткань народной сказки и, как указывает М. К. Азадовский, изменил традиционный сказочный зачин следующим образом: „В восемнадцатом году начал белый войну на матушку на Москву. Ленин думать да гадать, Красну армию набирать, усеx белых потоптать“². Мы знаем, что былина — этот древнейший жанр народного героического эпоса — дожила до наших дней и сейчас „пита-

¹ „За коммунистическое просвещение“, 12 ноября 1936 г.

² „Советский фольклор“, вып. 1, стр. 4. Запись Н. П. Гринковой.

ется" новым материалом революционной современности. Вот, например, по складу своему явно „былинная“ „Песня о Ленине“, записанная в колхозе „Красная звездочка“, Шурминского района, от Т. А. Долгушовой:

Если б стала я да ясным соколом,
Превратилась бы да в сиза голубя,
Али в ласточку во быструю,
Полетела б я быстрехонько,
Полетела б я прямехонько
До Кремля-стены, до каменной,
К мавзолею опустилася,
Ко Владимиру, ко Ленину... — и т. д.¹

Но ведь и кроме таких былинных вариаций наши фольклористы знают самые „чистокровные“ былины о Чапаеве, о Буденном и др.

Менее всего, казалось некоторым фольклористам, имеют право на существование в нашей стране жанры фольклора, некогда связанные генетически с обрядами. Но и этот „теоретический прогноз“ оказался битым наголову самой практикой. Утратив свою обрядовую основу, такие жанры, как „застольная песня“, „плач-причитание“ и др., великолепно выражают по-новому в новых условиях народные чувства радости и печали, вызываемые теми или иными событиями нашей жизни. В частности, народные плачи прозвучали особенно волнующе в дни глубокого траура по злодейски убитому подлинному народному герою, одному из лучших сталинских соратников — Сергею Мироновичу Кирову. В эти тягостные дни всенародного горя народные плачи выглядели во стократ искреннее некоторых писаний профессиональных литераторов, ибо в них с необычайной сдержанной страстностью вылились чувства народного горя по убитому вождю и народной ненависти к трижды презренным и проклятым убийцам из змеиного троцкистско-бухаринского гнезда шпионов и вредителей. Сколько подлинного, неприкрашенного горя вылилось, например, в нецком „Плаче о Кирове“:

В ночь великого молчанья
В тундре глухо и темно.
В ночь великого молчанья
Слышно радио одно.

¹ „Кировская правда“, 1 мая 1937 г.

И бегут по тундре тени.
Кроме снега — ничего.
Стынут быстрые олени
Возле чума моего.

Всех оленей тундры белой
Я б погнал через снега,
Чтоб схватить рукою смелой
Руку подлого врага...

В ночь великого молчанья
Много горя, мало слов.
В ночь великого молчанья
Ненцы плачут у костров¹.

Сколько истинной лиричности в причитаниях мордовской сказительницы Кривошеевой — в ее „Плаче о Кирове“, выдержанном всецело в традициях старинных воплей-причитаний по умершему родному и близкому человеку:

Если б крылья легкие мне дали,
Я б к тебе, Мироныч, полетела,
Проплыла б через большую воду,
Пробежала б огненную гору.

Опалила б волосы седые,
Хоть в гробу тебя я увидала бы,
Над твоим я гробом зарыдала бы,
С головы б до ног тебя оплакала.

Но я вижу на бумаге только образ твой,
По бумаге провожу я рученькой,
И стекают, льются слезы горькие
По лицу горячими ручьями.

Подперла я щеку левой рученькой,
На груди у сердца лежит правая,
Я глаза открою — не видать тебя,
Протяну я руки — не пожмешь ты их,
Голосок подам — ты не откликнешься.

Ты, Сергей Мироныч, тверже камня был,
Был ты с нами мягче пуха голубиноного,
Быстролетнее ты был крыла орлиного.

Ох, Сергей Мироныч, гордый сокол наш!
Когда вдоль скамьи передней вытянусь,
Когда глазенки мои закроются,
Когда руки сложат на груди мне,
Лишь тогда забуду я Мироныча,
Отделю от сердца бездыханного...².

¹ „Известия ЦИК и ВЦИК“, 1 декабря 1936 г.

² „Известия ЦИК и ВЦИК“, 1 декабря 1936 г. См. также сборник „Русские плачи“, изд. „Советский писатель“, 1937 г.

И какой священной ненавистью к фашистским выродкам и наймитам прогремели слова народных плачей, когда в них речь зашла об убийцах любимого вождя!

Ленинград украшен мрамором,
Слова и речи Сергея — там жемчуга и самоцветы.
Проклятье роду изменников — убили главу ленинградских большевиков,

И сердце Страны Советов полно печали.
Товарищ Сергей, будь покоен!
Не отомщенной твоя смерть не останется.
И тот, кто с тобой это сделал, пусть знает, что он в живых не останется!—

так клялся над гробом вождя курдский поэт-импровизатор Ахмед Мирази¹.

Ни одной норы не оставим,
Ни одной тропы не оставим,
Ни одной змеи не оставим,—
Нашей яростью палимы,
Обратятся гадюки в пепел!—

так поклялись в вечной, карающей ненависти к подлым врагам народа колхозники-удмурты².

Новый героический материал нашей эпохи, великие образы наших героев оказались тем материалом, которого веками ждала эпическая поэзия народов. Этот материал воскресил, возродил к жизни угасавшие жанры, но возродил их на новой основе, переосмыслив их традиции, насытив их новым, революционным содержанием.

Многим фольклористам казалось, что сохранение старых жанров фольклора при новом его тематическом содержании приводит к „снижению“ этого содержания, ибо форма, как они полагали, подчиняет его себе. Многие из них, касаясь, например, вопроса о восточных легендах о Ленине, с ужасом констатировали родство этих легенд со старой восточной легендой, крепко связанной с мифологическими представлениями и ими отмеченной. При этом они неоднократно приходили к совершенно ложному выводу, будто ленинский эпос Востока выступает в своеобразной „рамке“ мифологических традиций.

На самом же деле все обстоит как раз наоборот. Ничто не способствовало так сильно разрушению ми-

¹ „Советский фольклор“, вып. 4—5, стр. 87. Изд. Академии наук, Л., 1937 г.

² „Известия ЦИК и ВЦИК“, 1 декабря 1936 г.

фологической основы восточных легенд, преданий и сказаний, как именно вторжение в них образа революционного героя. Обратимся к примерам.

Многие наши фольклористы либо становились в тупик перед некоторыми записями легенд и песен о Ленине, сделанными в 1925—1928 гг., либо приходили по поводу них к неверным выводам, полагая, что в них „мы находим много, если не реакционного, то по крайней мере консервативного“¹. В чем же усматривался этот „консерватизм“ восточного эпоса о Ленине? А вот в чем: „Ленин действует индивидуально. Он — герой, он одарен божественной силой и т. д. Правда, Ленин борется за счастье трудящихся, за победу бедноты над эксплуататорами. Однако он эту борьбу ведет индивидуально, самостоятельно“². Кроме того, в этом эпосе ясно дают себя знать отголоски религиозно-мифологических представлений.

Но такое наблюдение нельзя не охарактеризовать, как крайне поверхностное.

Аршаруни и Вельтман говорят о самом главном, — о том, что ленинская тема восточного эпоса всегда развивается, как тема классовой борьбы, — как о чем-то побочном, и подчеркивают, как якобы важнейшие, те черты восточного эпического цикла о Ленине, которые в нем как раз наименее устойчивы и выветриваются в дальнейшем его развитии.

Представление о Ленине в народном эпосе всегда может быть выражено словами: народный герой, борец за дело бедноты. Вначале это представление художественно реализуется на фоне традиционно-легендарного сюжета с примесью мифологических черт, но в дальнейшем мы видим, что сюжет легенд о Ленине обрастает реалистическими мотивами, а религиозные примеси отсеиваются. Происходит, следовательно, не растворение ленинской темы в традициях мифологической легенды, а реалистическое перерождение жанра, с устранением из него его прежней основы. Впрочем, мы уже раз обещали обратиться к примерам.

Существует легенда, согласно которой Ленин сделался вождем и другом угнетенных по избранию Алла-

¹ А. Аршаруни и С. Вельтман — „Эпос Советского Востока“, стр. 95. Изд. „Academia“, М., 1930 г.

² То же, стр. 95.

ха. Чтобы пробудить в кротком сердце Ленина ненависть к богатеям, Аллах обрек на гибель Искандера (Александра Ильича Ульянова), объявившего газават (священную войну) царям и павшего от руки угнетателей. Тогда, говорит легенда, Ленин встал мстителем за старшего брата:

И ярость забушевала в сердце Ленина,
Как ветер ночью в глухой степи,
И заковал он сердце, выбросив из него жалость,
В железную броню бесстрастия.
В его жилах загорелся небесный огонь,
И гнев охватил его великий ум.
И страшен был гнев земного освободителя.

В этой легенде есть все, что так отпугивало от восточных легенд о Ленине некоторых наших исследователей. Есть тут и индивидуальный, символический образ Ленина, есть здесь и „налет“ мифологических представлений. Но в то же время уже здесь наличествует то, чему в дальнейшем развитии легендарного эпоса о Ленине принадлежит главное будущее: есть осознание Ленина как народного героя и вождя.

Это осознание крепнет, чем дальше, тем все более. Его черты явственно дают себя знать и в другой легенде — „Ленин и Кучук-адам“, где главный сюжетный стержень складывается вокруг темы о борьбе Ленина с богачами. Очень близкой к этой легенде является и другая — о Ленине и Эшмедее, созданная горскими евреями¹. Как и в легенде „Ленин и Кучук-адам“, здесь главная тема — это тема гражданской войны угнетенных с угнетателями, из которой гений Ленина выводит победителями первых.

Сюжет этой легенды прост. Эшмедей — Асмодей, дьявол, сатана — угнетает бедноту, возглавляя шайку богатых тунеядцев.

Но вот против него восстает сама природа.

„И солнце и звезды, видя народное горе, откололи частицы от своих пылающих огненных тел и создали огненного могучего мстителя. Чтобы охладить его огонь, темной ночью они опустили его в далекую северную страну, где круглый год лежат снега, как на горе Эльбрус. А имя дали ему Ленин и дали ему наказ, чтобы каждая капля крови бедняка была им отомщена.

¹ „Советский фольклор“, вып. 2—3, стр. 101—103. Изд. Академии наук, 1936 г.

Вздохнула земля, заплясали от радости деревья. Птицы передавали друг другу радостную весть о том, что появился могучий человек, который отомстит за каждую каплю крови бедняка. Эшмедей услышал об этом и тотчас же донес богачам. Собрались они на совет и поручили Эшмедею убить Ленина...

Прибыл Эшмедей в тот город, где жил Ленин, и увидел его, говорящего беднякам о свободе. И такой свет исходил от слов Ленина, что ужас объял Эшмедея, и он улетел ни с чем назад...

Тогда Эшмедей затеял гражданскую войну.

„Но горные орлы полетели в далекую северную страну и дали знать Ленину о зверствах богачей. И сел на орла Ленин и прилетел в Дагестан. Он оделся бедняком и поднял на богачей всех обиженных и несчастных. И, оторвав от себя часть своего огненного тела, он зажег пламя войны против богачей. А потом улетел обратно в холодные края писать народу книги правды. И добыли ученики Ленина свободу многим странам. Увидел Эшмедей, что не справиться ему с Лениным, и ушел в те страны, куда еще не летал Ленин. Но недалек тот день, когда Ленин окончательно победит злого Эшмедея“.

Как видим, главная тема этой легенды уже иная: не Ленин — „избранник Аллаха“, а Ленин — гениальный вождь народов — предстает перед читателем и слушателем этой легенды. Религиозно-мифологические черты уже отступают здесь на второй план, но их наличие все же заставляет признать эту легенду (так же, как и родственную ей по содержанию „Ленин и Кучукадам“) легендой переходного типа.

Однако дальнейшее развитие народной легенды о Ленине все более и более ведет к усилению ее реалистических свойств (образ народного героя обогащается, расширяется, появляются „типические обстоятельства“ — эпизоды, отдаленно напоминающие подлинные исторические события) и к полному устранению мифологических „реликтов“. Как на пример, можно сослаться на армянскую легенду „Ленин-паша“, дающую в символических образах мощную картину революции и гражданской войны с поставленной в центре ее величавой фигурой Ленина. Все лучшие черты старого богатырского эпоса сохраняют здесь свою силу, воскрешенные новой героической тематикой и очищенные от социальных предрассудков прошлого.

В этой замечательной легенде, как и в многих других легендах, действие начинается с того, что Ленин объявляет священную войну султану и богачам, но затем развитие его принимает подлинно эпический размах, отражающий в символических формах историю нашей революции в годы гражданской войны:

Все беки и все аги сели на коней.
Пошли-поскакали на Ленина-пашу.
Бедняков своих созвал Ленин-паша.
Рабочих своих созвал Ленин-паша.
Хлебоборов своих созвал Ленин-паша.
Пришли: кто взял кирку, кто — молот, кто — серп.
Сам Ленин-паша сел на коня, поскакал.
Шаумян-паша сел на коня, поскакал.
Микоян-паша сел на коня, поскакал.
Сам Сталин-паша сел на коня, поскакал.
Смотри: за ними пошла беднота.

Далее идет рассказ о боях и победе народа, строго выдержанный в традициях легендарной героической песни¹.

Легенда „Ленин-паша“ служит яркой иллюстрацией того, насколько мощной, животворящей силой для старинного легендарного эпоса, оживляющей его и возвращающей ему его эпическую основу, является новая героическая тематика современности. Стирая религиозно-мифологические черты легендарного эпоса, ленинская героическая тема подымает на новую высоту его первозданные реалистические черты — черты фольклорного реализма.

Так современная героическая тема, возвращая фольклору его исконную эпическую основу, придает ей новый, гораздо больший реалистический размах.

Этот процесс можно наблюдать не только на произведениях фольклора, посвященных героям-вождям, но и в народном творчестве, воспевающим героические дела рядовых людей социалистической страны. Обратимся за примерами к интересному сборнику — „Творчество народов Туркменистана“². В этом сборнике есть поэтичнейшие народные песни, созданные в колхозах Туркменистана, — песни, в которых, так же как и в эпических произведениях о вождях народа, рассказ

¹ См. один из вариантов этой легенды в „Советском фольклоре“, вып. 4—5, стр. 70, изд. Академии наук, 1937 г.

² Гослитиздат, М., 1936 г.

о героях, порою безымянных, неизменно перерастает в эпопею героической и счастливой жизни освобожденных народов Востока. Вот, например, песня о бедняке, прошедшем победителем-героем сквозь бури гражданской войны. В этой песне, как и во всех произведениях такого рода, перед нами раскрывается счастливая действительность, созданная героическими усилиями освобожденного народа:

... Вошел рабочий в твой аул,
Дайханам руку протянул,
И вышел ты из темноты.

И партизаны поднялись,
На ханов кони понеслись.
На помощь ханам шел инглиз (то есть англичанин,— А. Д.),
Но всех прогнал, свободный, ты.

И зацвели поля пустынь,
И нет рабов, и нет рабынь!
Глазами земли ты окинь —
Поля водою залиты.

Ишанов нет, и ханов нет,
И злобных баев; светит свет;
Встает в душе твоей рассвет,
Твой сад цветущим видишь ты.

Точно так же построена и песня, воспевающая бедняка — героя Ага-Юсуфа, через героика гражданской войны пришедшего к счастливой колхозной жизни¹.

На протяжении ряда десятилетий фольклористы-историки констатировали все развивающийся и нарастающий процесс сужения эпико-реалистической основы народного творчества. Наблюдения устанавливали все усиливающуюся дифференциацию эпических и лирических жанров, „очищение“ эпических жанров от лирических элементов и, наоборот, утрату народной лирикой ее эпико-реалистических черт. Староскладная песня, говорили фольклористы, „линяет“ на наших глазах. Она мельчает, дробится, распадается на короткие лирические четверостишия, на „трясогузки“ или частушки, характеризующиеся максимально-укороченным и суженным жизненным кругозором. Все эти процессы частичной стилевой и жанровой „деградации“ фольклора действительно имели место в условиях царской России. Они всецело обуславливались тем бесконечно мучительным и тягостным положением, в кото-

¹ „Два Юсуфа“, в названном сборнике, стр. 76—78.

рое были поставлены рабским строем двойной, а то и тройной эксплуатации русская дореволюционная деревня и многочисленные национальности бывшей Российской империи, именовавшиеся „инородцами“ и с преступной сознательностью обрекавшие на вымирание. Тот великолепный сплав эпического и лирики, который наличествовал в фольклоре на ранних стадиях его развития, беспощадно разрушался в народном творчестве ряда предшествовавших Великому Октябрю десятилетий.

И только героическая тематика нашей современности сумела вернуть народному искусству это утрачивавшееся им с годами и изначально присущее ему стилевое единство.

Уже цитированная выше армянская народная легенда о Ленине — „Ленин-паша“ — тем и близка классическому фольклору, что в ней наряду с широкой эпической картиной боев и подвигов слышится полный страстного лиризма голос народного певца, вкладывающего всю нежность своего любящего сердца в слова величаний, обращенных к вождю:

Мир и хвала тебе — кого чтит бедняк!
Мир и хвала тебе — кого чтит народ!
Мир и хвала тебе — кого чтит весь мир!
Мир тебе, хвала тебе, Ленин-паша,—

таким лирическим зачином начинается эта эпическая легенда.

И в лирической песне и частушке, даже тогда, когда они посвящаются любовной тематике (которая в песнях и частушках дореволюционной деревни получала в основном подчеркнуто-интимное, „камерное“ воплощение), мы можем констатировать процесс закрепления единства эпических и лирических тенденций устно-поэтического творчества. Отношения между людьми героической жизни, весь строй чувств людей новых, социалистических качеств уже не могут быть выключенными из окружающей их действительности, и именно потому лирическая частушка или песня, посвященные раскрытию любовной темы, несут в себе яркие реалистические сгустки действительности.

Жизнь и образ героя новой народной поэзии, даже взятые в разрезе личных отношений и семейного быта, не могут быть оторваны от жизни и образа страны. Именно поэтому девушка-таджичка, поющая

песнь своему возлюбленному-трактористу, выражает одновременно чувства гордости и своим любимым, и своим колхозом:

Тихо, тихо ты уснул,
В красных розах утонул.
Мирно спи, мой удалец,
Спит веселый твой аул.

Мы работали с утра,
Все гудели трактора.
Солнце встало высоко,
Отдохнуть пришла пора.

Я, лелея твой покой,
Солнце заслону рукой.
Отдохни, мой тракторист,
Друг любимый, дорогой.

И те же черты отмечают русскую частушку:

На горе стоит скамейка,
Под горой — скамеечка,
Мой милой — красноармеец,
Я — красноармеечка.

Или:

Хорошо тебе, калина,
На тебе широкий лист.
Хорошо тебе, подруга,
Тебя любит планерист.

Или:

Не держи ты, милый мой,
Нос особо круто.
Вот посмотришь, завтра я
Прыгну с парашюта¹.

Примеры новой лирики, отражающей героическую жизнь и героических людей современности, можно было бы легко увеличить в несколько сот раз, но уже и из приведенных с совершенной ясностью видно, что в народной лирике, переживавшей в условиях эксплуататорского общества мучительный процесс „свертывания“ ее реалистических возможностей, тема героической действительности, принесенная революцией, открыла окно в мир, проложила пути к обогащению временно утраченными эпическими чертами.

Из всего этого ясно видно, насколько нелепы и реакционны утверждения некоторых, „по старинке“ живущих и „старьем“ питающихся фольклористов

¹ „Волжский фольклор“. Сост. В. Сидельников и В. Крупянская, стр. 148—149. Изд. „Советский писатель“, 1937 г.

о „застойности“, „косности“, „традиционализме“ жанров и форм народного искусства. Как видим, действительное положение вещей свидетельствует об обратном: об исключительной художественной гибкости и изменяемости фольклора на крутом подъеме к созданию небывалого и грандиозного всенародного коммунистического эпоса.

В связи с этим следует отвергнуть и другую вредную „легенду“, пущенную в ход на основе утверждения о „заскорузлости“ фольклора, — „легенду“ о значительном и якобы закономерном отставании фольклора от жизни.

Для того, чтобы полностью отвергнуть и опровергнуть эту вздорную и нелепую легенду, достаточно сослаться на такой факт, как на возникновение непосредственно за опубликованием проекта новой Конституции СССР и в дни VIII Чрезвычайного Съезда Советов целого потока народных песен о великой Сталинской Конституции. Все эти песни тесно примыкают по своему характеру к героическому эпосу современности, ибо в них с большой лирической страстностью запечатлелись социалистическая сознательность и героический патриотизм народных масс, выносивших и сложивших эти песни, ибо в них с эпической монументальностью отразилась наша счастливая и радостная действительность, отразился во всем его величии могучий образ народного героя, вождя, учителя, отца и друга трудящегося человечества — великого Сталина.

Эти песни разнообразны по своим формам. Среди них есть вещи, выдержанные в декламационно-монологической манере, как, например, песня Джамбула „Великий сталинский закон“:

Песнь моя, ты лети по аулам.
Слушайте, степи, акына Джамбула!

.....
Слушайте, Кастек, Каскелен, Каракон,
Я славлю великий советский закон:
Закон, по которому радость приходит,
Закон, по которому степь плодородит,
Закон, по которому сердце поет,
Закон, по которому юность цветет,
Закон, по которому служит природа
Во славу и честь трудового народа.
Закон, по которому вольным джигитам
К подвигам смелым дорога открыта.

.....
Закон, по которому все мы равны
В созвездии братских республик страны.

Пойте, акыны, пусть песни польются,
Пойте о Сталинской Конституции.
С песней, акыны, идите на сходы,
С песней о братстве великих народов,
С песней о родине нашей цветущей,
С песней, к труду и победам зовущей.
Заботой согрел миллионы сердец —
Сталин — мудрейший любимый отец!¹

Они могут звучать как ода, сложенная самим народом:

Насилья нет и не будет вовек,
Неприкосновенным стал человек,
День ото дня растет наша мощь.
Да заравствует мудрый, великий вождь!
Велик свободный закон страны,
Провозглашенный вождя устами.
Привет тебе, мудрый кормчий труда,
Солнце нашего счастья, — Сталин!

(Из песни, записанной в сентябре 1936 года в селе Хиве, Хорезмского округа, от народного певца Сафо Мугами)².

Они могут выливаться в строки, изложенные старинным „былинным складом“, как в песне рабочих пензенского завода им. Фрунзе:

Заиграйте, гусли звонкие,
Гусли звонкие, речистые!
Разлетайтесь, песни-лебеди,
По родной земле-стороншке!
.....

Как слетались ясны соколы
От тайги до юга знойного,
Чтоб послушать слово мудрое
Своего родного Сталина.
.....

Расцветай, страна советская,
Ярче солнышка весеннего,
Крепче дуба многолетнего,
Крепче стали закаленная.

Разыграйтесь, гусли звонкие,
Разносите, песни-лебеди,
О родном, любимом Сталине
Нашу славу всенародную³.

Они могут обернуться „венком частушек“, как в песне казаков-колхозников из-под Ростова-на-Дону:

¹ „Правда“, 15 июня 1936 г.

² „Труд“, 24 ноября 1936 г.

³ „Волжская коммуна“ (Куйбышев), 2 февраля 1937 г.

Мы не даром отстаивали
Силы революции.
Все победы записали
В новой Конституции.

Всем народом обсуждаем
Конституцию свою.
Исправляем, добавляем
В ней мы каждую статью.

.....
По завету Ленина,
По совету Сталина
Мы построили колхозы —
Верный путь крестьянина.

.....
Из колодца вода льется,
Вода — чистый леденец;
Если с нами враг столкнется,
То ему придет конец.
Пока сердце в груди бьется,
Не заставишь нас тужить;
В большевистских во колхозах
Стало весело нам жить.

.....
Я сорву цветочек алый,
Приколю себе на грудь;
Дорогой товарищ Сталин
Вывел нас на светлый путь¹.

Но все они как одна едины в своем содержании, в своем реалистическом размахе, в характерном сочетании эпического диапазона и лирической страстности.

Другим примером, также разбивающим гнилые теории об отставании народного творчества от народной жизни, может служить недавно опубликованное „Сказание про полюс“, записанное от северной сказительницы М. С. Крюковой². Это поистине разительный пример исключительной отзывчивости народного искусства к героическим делам нашего времени. Еще не успели профессиональные наши литераторы откликнуться художественными произведениями на героическую эпопею завоевания Северного полюса, как в поэтическом сознании народа возникло сказание огромной поэтической силы и большой жизненной правдивости — „Сказание“, былинные сравнения которого не только не мешают восприятию реального содержания экспедиции на Северный полюс, а, наоборот, подчеркивают грандиозность ее дел и величие ее героев. В том,

¹ „Смена“, 29 июня 1936 г.

² „Комсомольская правда“, 24 июня 1937 г.

что Отто Юльевич Шмидт превратился в этом „Сказании“ в „славного ледового героя Поколен-Бороду“, а герои-летчики именуются „богатырями“, нет ничего затушевывающего их подлинные образы, ибо существо и цель их доблестного подвига раскрыты с исключительной реалистической точностью, а образы героев совершенно правильно поданы, как образы завоевателей и победителей природы:

Герои живут на льдиночке да дело делают,
Дело делают, все просматривают да проглядывают:
Как только ветры буйные зачинаются,
Изо льдов они делают стеночки защитные,
Штоб не дули ветры буйные на наши поля прожиточные,
Штоб древа в садах да не шатались,
Штоб корабли советские во спокое плавали.
Когда туча собирается — ее придерживают,
Попридерживают в руках да поощупывают,
Отпускают тогда тучу в ту стороночку,
Где нужны земле дожди очень срочные.
Лединочка с героями по окияну носится,
По окияну носится, неизвестно в каку стороночку,
На ней горят нонь огни всяки-разные,
На ней цветут нонь цветы лазуревые.
Да это не чуда да не диковина:
Ноньче погодушку для своей для родины
Делают советские богатыри своею мудростью,
Своею мудростью, науками превеликими!

Советский фольклор не только не отстает от жизни, но сам уже давно приобщился к числу самых передовых явлений жизни нашей страны. Ведущая тема советского фольклора — его героическая тема — насытила его социалистическим содержанием и именно поэтому сделала его поистине всенародным устно-поэтическим творчеством нашей страны. Уже в пределах этой статьи мы не раз могли убеждаться в единстве идей и образов фольклора революционного двадцатилетия, созданного различными народами Советского Союза. Объяснять это симптоматичнейшее единство, как единство „устоявшихся в фольклорной традиции поэтических форм и формул“, могут лишь безнадежные формалисты. Объяснение здесь может быть найдено только в единстве социалистического содержания советского фольклора, стимулирующего возникновение новых и переосмысление старых жанров и форм устно-поэтического творчества. Это единое социалистическое содержание народного творчества в нашей стране не стирает, а развивает национальные формы фольклора

народов СССР. Не снимая национального своеобразия устной поэзии трудящихся нашей страны, не нарушая мощной полифонии языков, говором, культурных навыков и художественных традиций различных национальностей нашего Союза, оно в то же время дает разноречивому народному искусству тот общий язык идей и методов, который придает им широкую всенародность.

В советском фольклоре ярко сказывается национальная форма и национальный колорит этих произведений, созданных певцами разных народов. Но для всех поэтов трудового народа, к каким бы национальностям они ни принадлежали, для всех подлинно советских народных поэтов образы величайших вождей-героев — Ленина и Сталина — будут всегда едины в художественной передаче их всемирно-исторического значения. Эту характернейшую черту нового героического эпоса, создаваемого с подлинным блеском нашим революционным двадцатилетием, — его всенародность, — прекрасно почувствовал и передал в своей песне, обращенной к Гасему Лахути, старейший казахский акын Джамбул. Строками этой песни мы и закончим наш очерк:

Одно у нас пламя бушует в груди,
Одно у нас знамя, акын Лахути!
В казахском жире, в фарсидской газелле
Одни у нас мысли и чувства созрели,
Один в наших песнях батыр и герой,
Кого не сравнишь ни с звездой, ни с зарей,
Чьим именем названа наша эпоха,
О ком будем петь до последнего вздоха.
Клокочет созревшая песня в груди,
Ударим по струнам, акын Лахути,
И грянем о Сталине непобедимом,
О самом великом, родном и любимом,
Да так, чтобы песня звенела в веках
На всех человеческих языках! —

ибо в этих прекрасных строчках неграмотного, но гениального народного поэта одновременно намечен путь дальнейшего развития героического эпоса социализма и записаны его победы за годы великого двадцатилетия.

Август 1937 г.

М. ГОРЬКИЙ О НАРОДНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ

«... рабочий класс должен создать
из плоти своей мастеров культуры».

М. Горький, 1929 г.

В большой книге, которую будущие историки искусства напишут об эстетике социалистического реализма, на первой же странице будет стоять имя Максима Горького.

Крупнейший и бесспорный авторитет в деле создания пролетарского искусства, Горький всем своим творчеством являл яркий пример борьбы за большое социалистическое искусство. Он первым пришел на стройку монументального здания литературы социалистического реализма и своими бессмертными произведениями художника и публициста первым заложил фундамент этого величественного здания.

Сам Алексей Максимович Горький был в полном смысле этого слова глубоко народным писателем. С первых же своих литературных шагов он выступил как художник революционного народа, выдвинутый самым передовым слоем демократических масс — рабочим классом. Всю свою жизнь Горький творил для народа. Полный веры в революционные силы народных масс и в историческую миссию социалистического пролетариата, он безгранично верил и в художественно-творческую мощь народа. Еще в дореволюционные годы, во времена глухой николаевской реакции, как к учителю шли к Горькому все те художественно одаренные люди из рабочего класса, которые дали ленинской партии первый отряд ее литераторов. Еще до революции Горький вырастил и воспитал много талантливых литераторов, вышедших из самой толщи

народных масс. Он продолжал уже в значительно больших масштабах свою работу литературного наставника и воспитателя и после Великой пролетарской революции, когда вслед за социальным переворотом в нашей стране последовала массовая культурная революция.

Горький был главой и основоположником народной литературы в нашем Союзе, той литературы, которая уже давно сделалась центром притяжения всех революционных сил в демократическом искусстве зарубежного мира.

Тема о Горьком и народности литературы — огромная тема. Она включает в себя и вопрос о народности самого горьковского творчества, и вопрос о теоретической разработке Горьким проблемы народности литературы, и много других вопросов большой важности.

Мы остановимся лишь на важнейших, узловых и первоочередных моментах, связанных с горьковским пониманием народности литературы, на тех вопросах, которые и для самого Горького являлись наиболее актуальными, возникали в качестве „сквозных“ тем во всех почти его статьях и высказываниях о литературе.

Как мы уже отмечали, Горький безгранично верил в творческие силы народных масс. „Народ не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры“, — писал он в статье „Разрушение личности“¹, написанной в 1908-м и напечатанной в 1909 году. И ровно через 20 лет, в 1928 году, в статье „О маленьких людях и о великой их работе“ Горький повторил ту же мысль о народе, как художнике и творце культуры. „Человек по натуре своей — художник, — писал он. — Он всюду так или иначе стремится вносить в свою жизнь красоту... Он уже создал вокруг себя вторую природу, ту, которая зовется культурой“².

¹ Цитирую по книге: „М. Горький. Статьи 1905—1916 гг.“, 2-е изд., стр. 8. Изд-во „Парус“, Птг., 1917 г.

² М. Горький — „О литературе“. Гослитиздат, М., 1935 г.

Горький отлично понимал, что решающей предпосылкой к развитию литературы по широкому пути народности могла быть только социалистическая революция, освобождающая народ от гнета капиталистических отношений. Только революция, осуществленная пролетариатом под руководством большевистской партии, могла обеспечить великий культурный подъем народных масс, могла открыть людям труда дорогу свободного овладения всеми достижениями науки и искусства и радостную перспективу собственного созидательно-творческого роста.

И когда великая Октябрьская победа пролетариата расчистила пути для культурной революции, Горький естественно стал во главе советского литературного движения. Горький был тем человеком, который проявил максимум внимания к народному творчеству в нашей стране и максимум заботы о литераторах из народа.

Горьковские взгляды на народность литературы сложились на основе тех воззрений, которые Ленин и коммунистическая партия развили в области культуры и литературы. Вместе с тем в фундамент горьковской концепции народности литературы вошли в переработанном виде и те взгляды, которые высказывались в отношении искусства великими революционерами-просветителями прошлого века — Белинским, Чернышевским, Добролюбовым. Именно Горький, выступавший во всеоружии ленинских взглядов на культуру и литературу, мог сполна овладеть наследием великих крестьянских демократов по вопросу о народности литературы и последовательно развить и переработать все положительные стороны этого наследия в соответствии с задачами социалистической эстетики.

От Белинского и от великих просветителей-шестидесятников зачинается линия революционно-демократического отношения к проблеме народности искусства. Именно им принадлежит заслуга разрушения в жестоком бою против „национального романтизма“ славянофилов реакционной эстетики, сводившей проблему народности к проблеме узко националистической — к проблеме национальной тематики и культа литературной старины. Еще Белинский противопоставил этой многообразной по формам проявления,

но единой в своем крепостническом содержании эстетике прообраз новой — демократической эстетики, содержащей новую трактовку проблемы народности. Белинский первым показал, что народно не то искусство, которое разрабатывает национальную тематику и „инкрустировано“ обломками „живой старины“, а то искусство, которое жизненно, правдиво и точно отражает жизнь народа, выражает его стремления. И такое искусство, отмеченное глубоким национальным своеобразием, Белинский считал стоящим выше национальной ограниченности, видел в нем ярко выраженные общечеловеческие черты.

Горький глубоко и внимательно изучал литературное наследство великих критиков-революционеров и многое заимствовал из арсенала их эстетических суждений. Разве не близок он в своих взглядах на народность литературы в статье о Хаиме-Нахмане Бялике к основным положениям Белинского о народном искусстве? „Для меня, — писал Горький, — Бялик — великий поэт, редкое и совершенное воплощение духа своего народа... Сквозь сердце Бялика прошли все муки его народа, и сердце поэта глубоко и звучно, как большой колокол“¹. Бялик для Горького — поэт угнетенного народа, с большой силой реализма, с большой лирической страстностью выразивший „святой“ гнев своего народа, народный протест. И Горький пишет о нем, что „так может говорить только человек исключительной духовной силы, человек святого гнева, и да возбудит этот гнев гордость народа пламенным сердцем поэта“. Гнев Бялика — „это гнев любящего, великий гнев народного сердца, ибо — поэт сердце народа“. Но если поэт стал сердцем народа, если голос его звучит в унисон с голосом демократических масс его народа, то поэзия такого творца перерастает национальные рамки (не теряя, конечно, своей национально-самобытной формы), приобретает „общечеловеческий“ характер, становится достоянием демократии всего мира. И поэтому, „как все крупнейшие поэты, Бялик общечеловечен, и когда

¹ Статья М. Горького „О Х.-Н. Бялике“ была напечатана в журнале „Еврейская жизнь“, № 14—15 за 1916 г., перепечатана в сборнике — „М. Горький. Материалы и исследования“, т. 1, стр. 92—94, изд. Академии наук, Л., 1934 г.

читаешь некоторые его стихотворения, до отчаяния жалко становится уже не еврея, а весь свой народ и себя самого". Как близок здесь Горький в своих суждениях о народности литературы к точке зрения Белинского! И в то же время не потребует особого труда доказательство того, что идеи Белинского и революционных демократов XIX века вошли в концепцию Горького в значительно переработанном и развитом в духе пролетарской эстетики виде. То, что у Белинского выражало еще революционно-демократическое преодоление Шеллинговой эстетики, то у Горького росло прежде всего из его революционного интернационализма пролетарского писателя.

От классиков революционного просветительства идет у Горького и отношение к проблеме народности искусства, как к проблеме прежде всего творческой. Для Белинского, для Чернышевского и Добролюбова вопрос о народности литературы — это ранее всего вопрос о реализме. Борьба за народность для них — это борьба за реализм. Для Горького, крупнейшего художника социалистического пролетариата, вопрос о народности искусства неразрывно связан с вопросом о социалистическом реализме. Борьба за народность литературы — это для Горького прежде всего борьба за социалистический реализм.

И именно поэтому так ясно и четко сумел Горький очертить перед литераторами Советской страны и перед всеми революционными писателями мира круг задач, без осуществления которых они не имели бы права быть „инженерами человеческих душ“. Своим собственным примером Горький создал образ народного писателя-художника, последовательно и неуклонно идущего дорогой социалистического реализма. Борьба за метод социалистического реализма сделалась для него первым и основным требованием, которое он предъявлял к литераторам нашей страны. Горький требовал от писателя сочетания глубокой правдивости в изображении действительности с высокой идейной насыщенностью произведения. Писатель, говорил он, должен выступать во всеоружии передовых социалистических идей, помноженных на всестороннее и точное знание действительности, которую он пишет. И только тогда его произведение, воплощающее идеи и жизнь народа, сумеет найти ключ к соз-

нению и чувству народного читателя. Горький никогда не устал повторять литераторам о необходимости широкого знакомства с нашей действительностью, без которого не может быть создано подлинно художественное произведение. Писатель должен знать социалистическую родину — ее людей и их дела, и должен быть ее горячим, пламенным патриотом. Писатель должен быть плотью от плоти своего народа, он должен жить тою жизнью, которой живет его родина.

Вот, — писал Горький, — „Л. Леонов написал книгу „Соть“, взяв для нее материалом... текущую действительность. И — представьте — получилось именно „подлинное творчество“, замечательная вещь, написанная вкуснейшим, крепким, ясным русским языком, именно — ясным: слова у Леонова светятся. А действительность он знает, как будто сам ее делал. Он, Леонов, очень талантлив, талантлив на всю жизнь и — для больших дел. И он хорошо понимает, что действительность надо знать именно так, как будто сам ее делал“¹. Но знать нашу действительность нужно не только для того, чтобы писать на современные темы. Художник должен быть советским патриотом и тогда, когда он пишет на темы „вчерашнего“ или „завтрашнего“ дня. В статье Горького „О социалистическом реализме“ об этом сказано совершенно ясно и недвусмысленно: „Для того, чтобы ядовитая, каторжная мерзость прошлого была хорошо освещена и понята, необходимо развить в себе умение смотреть на него с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего. Эта высокая точка зрения должна и будет возбуждать тот гордый, радостный пафос, который придаст нашей литературе новый тон, поможет ей создать новые формы, создать необходимое нам новое направление — социалистический реализм, который — само собой разумеется — может быть создан только на фактах социалистического опыта“². Знания действительности, умения широко, „проблемно“ ставить вопросы и смотреть вперед Горький требовал от всякого литератора, в частности и от критика. Он не мыслил себе

¹ М. Горький — „О литературе“, стр. 55.

² То же, стр. 330.

реалистической критики без умения брать явления литературы в их всеобщей связи, был противником рассмотрения их по „рецензионному методу“.

Горький многократно подчеркивал, что простота, доступность массовому читателю, безыскусственность художественного произведения (и критики) являются одним из неотъемлемых элементов и признаков подлинно народной литературы. Но вместе с тем Горький постоянно указывал на принципиальную противоположность простоты народного искусства популяризаторской и вульгаризаторской псевдопростоте всяческих подделок и стилизаций „под народность“. „Между опрощением и простотой есть существенная разница, ее можно выразить так: опрощение — это искусственность и, значит, фальшь, а простота — подлинное искусство. Правда будущего — проста и ясна. Литератор-пролетарий должен ставить целью своей именно простоту, ясность, четкость. Он работает на завтрашний день, и его книги скоро начнут читать пионеры, октябрюта — хозяева завтрашнего дня. Следует помнить, что литератор ответственен перед поколением, которое идет на смену ему“¹.

Огромное значение в создании новой народной литературы Горький придавал правильному решению проблемы литературного наследства. И в этом вопросе Горький всегда придерживался точки зрения Ленина. Без „литературной учебы“, без критического освоения всех богатств мировой культуры, созданных в процессе восхождения и расцвета предшествующих классов, не может жить и развиваться молодая советская литература, — эта мысль неоднократно подчеркивается Горьким. Подобно В. И. Ленину, он гордился классическим наследством русской литературы. В этом как нельзя лучше сказалась национальная гордость великого русского писателя, который любит прошлое своей литературы и гордится им, ибо видит в нем отражение прошлой жизни и борьбы своего народа, понимает, как лучшие умы его родины стремились стать на путь народности, найти доступ к народным мыслям и чувствам и творчески воплотить их.

Горький прекрасно чувствовал в произведениях классиков критического реализма их честное стремле-

¹ М. Горький — „О литературе“, стр. 106—107.

ние стать ближе к народу, быть выше своекорыстных целей своих классов и социальных групп. Он хорошо знал, что искусство только теперь сделалось достоянием народа, что только теперь искусство классиков впервые начинает жить подлинной живой жизнью. „Наша литература, — писал Горький еще в 1908 году, — наша гордость, лучшее, что создано нами как нацией. В ней — вся наша философия, в ней запечатлены великие порывы духа; в этом дивном, сказочно быстро построенном храме по сей день ярко горят умы великой красоты и силы, сердца святой чистоты — умы и сердца истинных художников. И все они правдиво и честно, освещая понятное, пережитое ими, говорят: храм русского искусства строен нами при молчаливой помощи народа, народ вдохновлял нас, любите его... Для старых писателей типичны широкие концепции, стройные мировоззрения, интенсивность ощущения жизни, в поле их зрения лежал весь необъятный мир... Что говорил, чему учил старый писатель? „Верь в свой народ, создавший могучий русский язык, в его творческие силы. Помогай ему подняться с колен, иди к нему, иди с ним...“¹. И Горький всегда, до последних дней своей жизни, в статьях, речах, письмах, советах и указаниях начинающим литераторам звал учиться у писателей-классиков, учиться великолепному идейному размаху их искусства, силе их реалистических обобщений, поэзии больших идей и ярких страстей, филигранной точности и четкости их образов и языка. Пламенный поклонник и последовательный продолжатель лучших традиций русского и мирового классического реализма, сумевший творчески и теоретически создать ярчайшие примеры включения критического реализма прошлого в фундамент социалистического реализма, Горький страстно ненавидел и презирал проповедников „культурного“ нигилизма, богдановцев-пролеткультовцев и лефовцев с их проповедью борьбы против классического искусства. Горький сразу распознал за лево-радикалистской фразой этих „теоретиков“ ее мелкобуржуазно-анархистское и ликвидаторское, меньшевистское содержание.

Особое, если не наиболее важное значение в борьбе

¹ „М. Горький. Статьи 1905—1916 гг.“, стр. 46—49.

за народность литературы придавал М. Горький фольклору. Горький сам был блестящим знатоком и отчасти собирателем фольклора. Его произведения, как это показано в специальных работах Н. К. Пиксанова (книга „Горький и фольклор“, статьи в „Советской этнографии“, № 5—6 за 1932 г. и „Советском фольклоре“, № 2—3 за 1935 г.), пестрят и фольклорными мотивами. Весьма характерно, что Горький не только в литературно-критических своих выступлениях, но и творчески, в художественных своих произведениях, боролся против псевдонародных, „ряженных“ под народность, стилизованных под фольклор произведений. В его произведениях нет „реминисценций-инкрустаций“, нет и намека на стилизацию под „внешность“ фольклора. Но есть в них зато ярко выраженное стремление передать „душу“ и дух народного искусства, подчинив его поэтическую стихию своим идейно-творческим задачам. Уже первые его произведения, — такие, как „Песня о Соколе“ с ее прямой ссылкой на фольклорность сюжета, „Валашская легенда“, „Хан и его сын“, чудесные легенды из „Старухи Изергиль“ и др., — непосредственно связаны с фольклором не только по линии сюжетной или жанровой, не только по признаку близости их романтических аллегорий и романтических гипербол легендарно-сказочному фольклору, но и по тому романтическому оптимизму, который сам Горький считал характернейшей чертой народного творчества. А разве не близки к фольклорным многие мотивы и образы более поздних горьковских вещей — его „Сказок об Италии“ или его „Русских сказок“, в которых традиции фольклорной сатиры синтезировались с традициями щедринских политических „Сказок“?

Горький чрезвычайно много сделал в деле изучения старого классического фольклора и в деле собирания современного устного народного творчества. Он настойчиво указывал советским литераторам на фольклор, как на важнейший источник подлинно народного искусства. Его известные слова, обращенные ко всем литераторам Советского Союза с трибуны первого всесоюзного съезда советских писателей: „Повторяю: начало искусства слова — в фольклоре. Собирайте ваш фольклор, учитесь на нем, обрабатывайте его. Он очень много дает материала и вам, и нам,

поэтам и прозаикам Союза“, — эти слова содержат не только призыв обогащаться фольклором в борьбе за создание народного искусства, но и концентрируют в себе целую программу использования фольклора советскими писателями, которую с чрезвычайной последовательностью излагал в своих теоретических и литературно-критических выступлениях Горький.

В чем же видел Горький значение фольклора для развития литературы по пути народности? Чему призывал он учиться у фольклора?

В литературных кругах еще очень часто думают, что насыщение литературного произведения элементами фольклора может обеспечить за этим произведением значение народного произведения. Такое отношение к фольклору мало чем отличается от буржуазного подхода к устному творчеству, как к своеобразной эстетической „экзотике“, как к „одежде“, в которую можно вырядиться, не „выворачиваясь нутром“. Этот псевдодемократизм, глубоко враждебный подлинным задачам народного искусства, Горький остро ненавидел. Говоря о фольклоре, Горький видел задачу писателя в органическом вхождении его, писателя, в круг идей и образов устного народного творчества, в живой связи между писателем и фольклором, такой связи, при которой писатель, обогащаясь произведениями устно-поэтического творчества народа, сам в свою очередь обогащает его своими подлинно народными произведениями.

Между фольклором — устной поэзией народа — и „письменной“ литературой в нашей стране не может, не должно быть никакого разрыва. Это две стороны одного и того же гигантского процесса роста и развития литературы социалистического народа. И советский фольклор и советская литература должны быть преемственны по отношению к классическому фольклору. В этом особенно велика роль литературы, которая, питаясь соками народного творчества, старого и нового, должна обогатить и оплодотворить современный фольклор передовыми социалистическими идеями. Фольклор — колыбель искусства слова: он создан народом и он глубоко реалистичен. Реалистическую, социально и историко-познавательную сущность фольклора Горький подчеркивал многократно. Вот, например, характерное замечание из его „До-

клада на съезде советских писателей": „Подлинную историю трудового народа нельзя знать, не зная устного народного творчества, которое непрерывно и определенно влияло на создание таких крупнейших произведений книжной литературы, как, например, „Фауст“, „Приключения барона Мюнхгаузена“, „Пантагрюэль“ и „Гаргантюа“, „Тилль Уленшпигель“ де-Костера, „Освобожденный Прометей“ Шелли и многие другие. От глубокой древности фольклор неотступно и своеобразно сопутствует истории“¹.

В борьбе за народное искусство, за искусство глубоко реалистическое, за искусство больших социальных обобщений и большой жизненной правды и проникновенности задачей первостепенной важности является преодоление литературщины, формалистически-бездушного ремесленничества и слепого, бескрылого, эмпирического натурализма. И здесь, как на это неоднократно указывал Горький, мощным „противоядием“ против поверхностного или нарочито по-формалистски обуженного отношения к действительности является именно фольклорное классическое наследство. Будучи еще начинающим литератором, активным сотрудником газет, Горький в 1896 году дважды писал об одной из знаменитейших носительниц фольклора, авторе причитаний, записанных Барсовым и использованных Некрасовым, — об Ирине Федосовой, которую он слышал на Нижегородской выставке². Молодой Горький уже тогда счел нужным подчеркнуть принципиальную противоположность фольклорного реализма формалистскому ремесленничеству поэтов-декадентов. „Федосова, — с жаром отмечал Горький, — вдохновляется, увлекается своей песнью, ибо поглощена ею, вздрагивает, подчеркивает слова жестами, мимикой. Публика молчит, все более поддаваясь оригинальности этих за душу берущих воплей, охваченная заунывными, полными горьких слез мелодиями. А вопли — вопли русской женщины, плачущей о своей тяжелой доле, — все рвутся из сухих уст поэтессы, рвутся и возбуждают в душе такую острую боль, такую тоску, так близка сердцу каждая

¹ М. Горький — „О литературе“, стр. 375.

² Статьи Горького об И. Федосовой: „На выставке“, — „Нижегородский листок“, № 159, от 11 июня 1896 г., стр. 2—3, и „Вопленица“, — „Одесские новости“, № 3660, от 14 июня 1896 г., стр. 2.

нота этих мотивов, истинно русских, не богатых рисунком, не отличающихся разнообразием вариаций, — да, но полных чувства, искренности, силы и всего того, чего не встретишь в поэзии ремесленников искусства и теоретиков его, чего не даст Фигнер и Мережковский, ни Фофанов, ни Михайлов, никто из людей, дающих звуки без содержания“.

Подлинно художественный фольклор отмечен колоссальной силой социальных обобщений, выпуклостью типизации, исключительной остротой зрения, пронизательностью домысла. Он захватывает действительность вширь и вглубь, берет ее во всех измерениях, и поэтому он чужд и враждебен плоскому фотографизму натуралистов и кротовому эмпиризму и нищенству их изобразительных средств. Об этом Горький совершенно ясно и недвусмысленно писал в 1932 году в предисловии к изданию арабских сказок. „Я убежден, — писал он, — что знакомство со сказками и вообще с неисчерпаемыми сокровищами устного народного творчества крайне полезно для молодых, начинающих писателей. Не одним только мною замечено, что они в большинстве своем, покорно и безусловно подчиняясь действительности, фотографируя ее стихами и прозой, делают это крайне сухо, малокровно, холодненькими словами, а время требует пафоса, огня, иронии. Разумеется, сказки не могут дать человеку того, что органически чуждо ему. Думаю, что учитель арифметики может быть только очень плохим поэтом. Но сказки помогли бы сильно развить фантазию писателя, заставить его оценить значение выдумки для искусства, а главное — обогатить его скудный язык, его бедный лексикон“.

То сочетание реализма с революционной романтикой, которое является неотъемлемой и обязательной чертой социалистического реализма, уже дано, как это подметил Горький, в своих зародышевых, зачаточных формах в фольклоре. „Очень важно отметить, — говорил Горький в своем докладе на первом всесоюзном съезде советских писателей, — что фольклору совершенно чужд пессимизм, невзирая на тот факт, что творцы фольклора жили тяжело и мучительно — рабский труд их был обесмыслен эксплуататорами, а личная жизнь — бесправна и беззащитна. Но при всем этом коллективу как бы свойственны

сознание его бессмертия и уверенность в его победе над всеми враждебными ему силами. Герой фольклора — „дурак“, презираемый даже отцом и братьями, — всегда оказывается умнее и всегда победитель всех житейских невзгод, так же как преодолевает их и Василиса Премудрая¹. В этом стихийном романтическом оптимизме, красной нитью проходящем через поэзию народа, безусловно заключен исток того сознательного, смелого и всепроникающего революционного романтизма, которым должен овладеть художник наших дней, того романтизма, который, исходя из научно-реалистического анализа прошлого и настоящего, открывал бы людям дорогу „в завтра“ и которым ни один художник не владел лучше самого А. М. Горького.

Народная литература всегда должна дышать романтическим оптимизмом. „Лично мне кажется, — писал Горький в очерке „О том, как я учился писать“, — что „реализм“ справился бы со своей нелегкой задачей, если бы он, рассматривая личность в процессе „становления“ по пути от древнего, мещанского и животного индивидуализма к социализму, изображал бы человека не только таким, каков он есть сегодня, но и таким, каким он должен быть и будет завтра“. Во времена, когда трудовой народ жил под властью „древнего, мещанского и животного индивидуализма“, его революционные потенции воплощались в творчестве, в романтическом оптимизме, окрашенном в фантастические тона, проникнутом мечтой о „золотом веке“ человечества и сознательно гиперболизировавшем типические образы людей труда в противовес жалким пигмеям наживы. Этот романтический оптимизм старого фольклора был одет в пышные цвета фантастики, иногда полуутопичен, но всегда в основе своей революционен. Когда же трудовой народ пришел от фантастической мечтательности, отражающей стихийность его первоначального революционного протеста, к осознанию своей исторической миссии и своей политической роли и создал свою научную теорию и свою боевую партию, — его романтический оптимизм вырос в боевую, основанную на базе реалистического мироотношения, бодрую и смелую революционную романтику. Если в старом фольклоре револю-

¹ М. Горький — „О литературе“, стр. 371.

ционный оптимизм служил поддержкой трудовому люду в его борьбе с угнетателями и стремился отыскать и представить перспективу счастливого и радостного будущего, то в наши дни революционный романтизм советского народного искусства выполняет функцию воспитателя и организатора идей и чувств нового, социалистического человека, перед которым он раскрывает уже не выдуманную, а вполне реальную, все более и более становящуюся „явью“ прекрасную перспективу коммунизма.

Фольклор — колыбель всякого народного искусства. „Миф, — сказал Горький на съезде советских писателей, — это вымысел. Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, — так мы получили реализм. Но если к смыслу извлечений из реально данного добавить — домыслить, по логике гипотезы — желаемое, возможно и этим еще дополнить образ, — получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, отношения практически изменяющегося мира“¹.

Социалистический реализм, — говорил в том же докладе Горький, — не может ограничиваться наследством критического реализма. Ведь несмотря на то, что в советской литературе много места должно быть уделено критической теме, теме распада и гибели капитализма, основной ее темой все же должна быть тема героическая, тема утверждающегося коммунизма. „Жизнь требует героической поэзии“, — заметил Горький еще ранее в статье „О библиотеке поэта“². Издесь, в разработке героической темы, темы свободного и радостного коллективного труда, особо важно обогащение писателей живым фольклором и его традициями.

Искусство наше в лучших своих произведениях, включающих вещи, столь разные в стилевом отношении, как „Чапаев“ Д. Фурманова и „Всадники“ Ю. Яновского, как стихи В. Маяковского, как „Арсенал“ и „Аэроград“ А. Довженко и „Юность Максима“ и „Возвращение Максима“ Г. Козинцева и Л. Трауберга, уже идет дорогой реалистического эпоса, идет той

¹ М. Горький — „О литературе“, стр. 376.

² То же, стр. 95.

дорогой народности, которая предуказана ему М. Горьким. Все эти писатели в той или другой мере близки стихии фольклора. Да иначе это и не могло быть.

В сознании Горького фольклор является также замечательным источником „технологической“ учебы. Сам Горький много и упорно, с блестящим эффектом учился на фольклоре точности языка. Этой языковой четкости требовал он и от других литераторов. Горький неоднократно нападал на формалистов, уродующих язык, „опустошающих“ логическую основу слова. С большой страстностью выступал он в 1932—1935 годах против натуралистических тенденций в языке ряда советских писателей. И он звал писателей учиться языку у классиков, ибо „неоспоримая ценность дореволюционной литературы в том, что, начиная с Пушкина, наши классики отобрали из речевого хаоса наиболее точные, яркие, веские слова и создали тот „великий прекрасный язык“, служить дальнейшему развитию которого Тургенев умолял Льва Толстого“ („О языке“)¹. И другим богатейшим источником Горький считал фольклор — устную поэзию трудового народа той поры, когда поэт и рабочий совмещались в одном лице, — эту бессмертную поэзию, родоначальницу книжной литературы, которая помогла ему самому „ознакомиться с обаятельной красотой и богатством нашего языка“ („О сказках“)².

Горький оставил нам богатейшую программу „строительства“ народной литературы. Он заложил фундамент этой литературы и начертал в своих статьях и письмах замечательный „план великих работ“ на дальнейшее. Некоторые важнейшие мысли Горького о народности литературы мы попытались здесь собрать и систематизировать. Но это, разумеется, еще только начало работы, которая ждет своего продолжения.

Сам Горький первым и тверже всех в советской литературе стал на дорогу народного искусства. Изучение взглядов Горького на народность литературы должно поэтому сомкнуться с изучением народности его творчества. Но это уже тема другой, более широкой работы.

Июль 1936 г.

¹ М. Горький — „О литературе“, стр. 141

² То же, стр. 168.

МАЯКОВСКИЙ И НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Для людей, придерживающихся старых представлений о Маяковском, как о „поэте-урбанисте“, чуждом поэтической стихии народного творчества, и о фольклоре, как о крестьянской по преимуществу устной поэзии, — попытка говорить об отношении поэта к фольклору, о месте фольклора в его поэзии и, наконец, о роли поэта в развитии советского революционного фольклора — не более как вздорная затея сочетания „далековатых понятий“.

На самом же деле, несмотря на ее кажущуюся „неожиданность“, тема „Маяковский и фольклор“ возникает перед исследователем вполне законно.

Взгляд на поэзию Маяковского, как только на „поэзию города“, основан на неглубоком рассмотрении дореволюционного творчества поэта и игнорировании всего послеоктябрьского его развития. Взгляд этот так же неверен, как чужд марксизму-ленинизму и взгляд на фольклор, как на „поэзию деревни“, далекую от „писанной литературы“ и ей противостоящую.

Традиционное представление о глубокой пропасти между фольклором и литературой опровергается почти каждым новым явлением литературной жизни в нашей стране и должно быть самым решительным образом изгнано из литературного обихода, как выражающее влияние дореволюционных — дворянско-славянофильских или либерально-народнических — фольклористских концепций.

Между фольклором и литературой нет стены не только в нашей действительности, но не было зачашую и в прошлом. Настоящее, большое, реалисти-

ческое искусство не могло жить и развиваться без связи с народным творчеством, без ориентации на народность.

Между таким искусством и поэзией народных масс всегда существовал живой и плодотворный творческий „обмен“.

Пушкин не только интересовался фольклором и использовал его в своей поэзии, обращаясь, в частности, и к революционно окрашенному, „разбойничьему“ по своим мотивам, фольклору беглых крепостных крестьян, но и сам своими произведениями крепко вошел в песенный репертуар масс, бытуя в их среде и в неизменном виде и в вариациях и вызывая всевозможные и многочисленные подражания (например, тема пушкинского „Узника“ в революционном фольклоре конца XIX и начала XX века ждет еще своего настоящего исследования).

Лучший выразитель идей крестьянской революции в поэзии, Некрасов, всей своей поэтической практикой был теснейшим образом связан с устным крестьянским песнотворчеством, органически впитывал его в свои произведения и лучшими своими стихами и песнями прочно вошел в железный фонд революционного фольклора.

Крупнейший пролетарский писатель, закладывавший фундамент пролетарского искусства еще в условиях самодержавно-помещичьей и буржуазно-капиталистической России, Максим Горький достиг огромной художественной силы именно благодаря установке на народность творчества.

Только упадочническая, лишенная жизненных соков литература исторически-регрессивных классов не знала связи с фольклором, ибо жила и действовала паразитарно, отрешенная от народной жизни.

Поэзия Маяковского с ее отчетливым устремлением к многомиллионной аудитории, с ее до конца осознанным заданием вести за собой массы, неоднократно черпала живую силу в народном творчестве. Не сразу пришел Маяковский к фольклору, но, раз придя к нему, этот поэт, не знавший (за редкими исключениями) колебаний и отходов от намеченной цели, сумел извлечь из него „новое слово“ для своей поэзии и в свою очередь сказать „новое слово“ в развитии советского фольклора.

„Почему русская книга и русская песнь оказались в разных станах? Не есть ли спор русских писателей и песни спором Мораны и Весны? Бескорыстный певец славит Весну, а русский писатель Морану, богиню смерти? Я не хочу, чтобы русское искусство шло впереди толп самоубийц!“

Велимир Хлебников — „Учитель и ученик“, 1912.

Маяковский начал свой творческий путь в годы распада русской буржуазно-дворянской поэзии. Литература господствующих классов того времени не знала связи с народным творчеством. Оторванная от народной почвы, поддерживаемая финансово-промышленными кругами, замкнутая в гостиных и салонах, раздробившаяся на узкие группировки, частью ушедшая в мистико-теургические интересы Вячеслав-Ивановской „башни“, частью деградировавшая в куций филологизм „Трудов и дней“ и „академии“ формалистов, частью опустившаяся до уличной богемы ресторана „Вена“ и кабаре „Бродячая собака“, — литература господствующих классов вырождалась в „искусство для искусства“, стремилась стать искусством, оторванным от жизни, на крайний случай „инобытием действительности“, пыталась иллюзиями „надклассовости“ и „внепартийности“ затушевать собственную буржуазно-империалистическую сущность. В ряде случаев эта литература не стыдилась заявлять о своем разрыве с русской народностью. Она, наоборот, гордилась своей изолированностью от массы, своим „избранным“ читательским кругом. Лишь очень немногие из представителей этой литературы прибегли к „народности“, как к одной из масок, скрывающих их подлинное социальное лицо.

В известном Брюсовском сборнике стихов 1900—1903 годов „Urbi et orbi“ мы находим специальный цикл — „Песни“. Цикл этот написан с явной ориентацией на использование образов и поэтики живого песенного репертуара городской массы; он состоит из „фабричных“, „солдатских“ и т. п. „песен“. Но в этих песнях, написанных В. Брюсовым с большой силой, сказалась прежде всего социальная природа

их автора, обусловившая их полный идейный и художественный разрыв с живым фольклором различных социальных слоев городской демократии. Брюсовские „песни“ — это типичная стилизация, подделка под фольклор, отчетливо эстетизированная и подчиненная порой упадочническо-эротическим мотивам его лирики. Незнание народной жизни, а следовательно и народной песни, заставило Брюсова пойти путем, проторенным всевозможными „учеными“ фальсификаторами от официозной фольклористики того времени, утверждавшими, что рабочие песни и частушки художественно несамостоятельны и совпадают с мотивами мещанского „жестокоего романса“ и что излюбленными солдатскими песнями являлись барабанно-патриотические песни.

Брюсовская „фабричная“ совершенно закономерно не дает нам мотивов революционной солидарности рабочих и призывов к борьбе, которыми были отмечены подлинные рабочие песни, а является типичной эстетизированной подделкой под „жестокое романс“ с характерным для него пессимистически окрашенным любовным сюжетом:

Есть улица в нашей столице,
Есть домик, и в домике том
Ты пятую ночь в огневице
Лежишь на одре роковом.

И каждую ночь регулярно
Я здесь под окошком стою,
И сердце мое благодарно,
Что видит лампадку твою...

Войти я к тебе не посмею,
Но, земной поклон положив,
Пойду из столицы в Рассею
Рыдать на раздолии нив.

Я в камнях промучился долго
И в них загубил я свой век.
Прими меня, матушка-Волга,
Царица великая рек.

Точно так же, как лирический субъект этой песни не имеет ничего общего с рабочим (даже самым отсталым), а словарь ее и образы всецело позаимствованы из мещанских песен о „роковой любви“, так и „солдатская“ песня совершенно не выражает подлинных настроений солдатской устной поэзии с ее ненавистью к мордобойцам-начальникам, а вырастает из

традиционно-фальсификаторского лубка, насаждавшегося безуспешно в армии „сверху“—дворянско-поповским „агитпропом“:

Так-то, братцы, и с Китаем
Церемониться нам, что ль?
Шапками их закидаем!
Воевать хотят? Изволь!..—и т. д.

Брюсовские стилизации под фольклор были, помимо всего, и своеобразной формой поэтической „экзотики“. Их „народность“ должна была в значительно большей степени подчеркнуть момент привнесения экзотического материала в „чистую поэзию“, нежели замаскировать ее отрыв от подлинной народности. Включение в эстетско-индивидуалистическую и декадентско-эротическую лирику псевдофольклорных мотивов должно было „освежить“ эту лирику.

Буду ждать я час-другой,
Где ты, мой сударик?
Помни, помни, друг милый,
Красненький фонарик. („Веселая“.)

У поэтов буржуазного декаданса фольклор неизменно лишался своего социального содержания, „очищался“ от народности. Поэтому в стихах Анны Ахматовой фольклорные элементы подвергались такому же искажению, как и у Брюсова.

Частушечные ритмы сполна подчинялись поэтессой-акмеисткой мотивам ее субъективно-индивидуалистической лирики. Речитативный фольклор таких от частушек шедших строк, как:

Я окошко не завесила,
Прямо в горницу гляди,
Оттого мне нынче весело,
Что не можешь ты уйти.

Или:

От любви твоей загадочной
Как от боли в крик кричу,
Стала желтой и припадной,
Ее ноги волочу,—

превращался в голую форму, прикрывавшую упадочную лирику Ахматовой.

Бессилие литературы господствующих классов взять что-либо от народной поэзии, как и неспособность ее творить для народа, были настолько очевидны, что с самого начала футуристического движе-

ния, уже на первых этапах ставшего в оппозицию символистско-акмеистической литературе тех лет, Велимир Хлебников в своей, изданной в Херсоне в 1912 году, а затем перепечатанной „Союзом молодых“ в 1913 году, статье-диалоге „Учитель и ученик“ прямо писал:

„1. Арцыбашев, Мережковский, Андреев, Куприн, Ремизов (насекомое), Соллогуб доказывают, что „в нашей жизни есть ужас“, тогда как народная песня утверждает, что „в нашей жизни есть красота“.

2. Писатели проповедуют смерть, а народное слово — жизнь.

3. Писатели проклинают прошлое (Мережковский), настоящее (Арцыбашев, Андреев) и будущее (Брюсов) и „славят военный подвиг и войну“, а народная песнь порицает „военный подвиг“, а войну понимает, „как бесцельную бойню“.

Хлебников первым из футуристов обратился к проблеме фольклора. Он дошел даже до понимания принципиальной противоположности между буржуазным искусством и поэзией народа. Это с очевидностью сказалось в следующем его вопросе: „Или те, кто пишут книги, и те, кто поет русские песни, два разных народа?“

Но если его „нападение“ на буржуазное искусство, чуждавшееся народности, в своем футуристически-максималистском „азарте“ играло некоторую положительную роль, то собственное его отношение к народности оставалось все же реакционным и творчески бездейственным.

„Но что за книга у тебя на коленях?“ — спрашивает в конце хлебниковского диалога „учитель“, и Хлебников устами „ученика“ отвечает: „Крижанич. Я люблю говорить с мертвыми“. В этой реплике Хлебников раскрыл свое понимание народности, неоднократно развивавшееся им позднее и в публицистике и в художественном творчестве и базировавшееся на его тогдашних своеобразных „неославянофильских“ воззрениях. Выдвижение внимания к „народности“ у Хлебникова выражало его стремление к идеализации отсталых форм былой российской патриархальности, которой поэт пытался „занавесить“ свое сознание от обступавшей его капиталистической действительности и от которой он отказался только после Октября, когда „Ночью перед

Советами" и „Ладомиром“ возвестил свой переход на новые позиции.

Для Хлебникова „народность“ ассоциировалась прежде всего со стариной. В его ранней формалистски выхолащенной поэзии с ее „самовитым“ словом и „самовитым“ образом народность выступала главным образом в церковно-славянском облачении. „Разговор“ Хлебникова с „народностью“ был действительно „разговором с мертвыми“, и имя Крижанича, которым мотивировалась необходимость этого разговора, подчеркивало реакционный, ущемленный, панславистский характер устремлений Хлебникова к „народности“. Живой фольклор масс, активный социально и художественно и требующий к себе такого же действенного отношения, никогда не находил себе места в до-революционных творениях Хлебникова, и его место заступала эстетизированная стилизация под старину, воскрешение славянской древности, как основы для хлебниковского формалистического речетворчества.

Однако „исконно-русское слово“, исторически мертвое и тщательно „оживлявшееся“ в филологических опытах Хлебникова, оставалось у „речетворцев“ раннего футуризма абсолютно оторванным от живого народного языка, не входило и не могло войти в живой речевой обиход, было, по выражению самого Хлебникова, „русским искусственным словом“. Старославянский фольклор, усердно „подновлявшийся“ Хлебниковым и положенный им в основу формалистического словотворчества, играл в его поэзии чисто декоративную функцию, не входил в нее органически. В этом чрезвычайно ярко сказался характер хлебниковского эстетического „бунта“ против канонов символистско-акмеистической эстетики и поэтики, как в значительной мере бунта внутри системы, сказалась сущность эстетической „революции“ футуризма, как „революции“ внутри системы. Раскрывая немощность и бессилие буржуазной поэзии в ее подходе к народу и его творчеству, Хлебников сам был повернут лицом к прошлому и в своем понятии „народности“ идеализировал прошлое „славянского племени“. Стремясь воскресить умирающую поэзию этого умирающего прошлого, он лишал ее образы и речь идейной нагрузки, превращая их в пустые формы,

служившие ему декоративным материалом в его импрессионистических опытах.

В отличие от творчества Хлебникова, выражавшего в футуристическом бунте против капитализма и его искусства тенденции критики справа, в творчестве Владимира Маяковского тогда звучали социалистические нотки, правда не шедшие пока дальше своеобразного „утопического социализма“. В такой же мере, как впоследствии эта принципиальная разница их позиций внутри футуризма обусловила различие путей этих двух поэтов (ориентация Хлебникова на крестьянство с воспеванием „неонароднической“ „уравнительной идиллии“ в „Ладомире“ и прямой путь Маяковского к революционному пролетариату и трудовому крестьянству, к подлинно социалистическому мировоззрению), в такой же мере сама эта разница была обусловлена различием социальных истоков в творчестве обоих писателей.

Все же Маяковский пришел к футуризму. Детство и юность Маяковского проходили в революционной обстановке. Сам поэт еще ребенком познакомился с деятельностью и поэзией революционного большевистского подполья. Впоследствии в своей автобиографии „Я сам“ Маяковский следующим образом вспоминал о впечатлениях, вызванных партийной поэзией первой русской революции:

„*Нелегалы*». Приехала сестра из Москвы, тайком дала мне длинные бумажки. Нравилось: очень рискованно, помню и сейчас. Первая:

Опомнись, товарищ, опомнись-ка, брат,
Скорей брось винтовку на землю...

Это была революция. Это было стихами. Стихи и революция как-то объединились в голове“.

Эта поэзия, с которой еще в детстве познакомился Маяковский, была революционным фольклором, тесно связанным с мотивами рабочей устной поэзии. Кроме приведенных здесь строк из популярнейшего после 1905 года большевистского агитвоззвания в стихах и из сатирической песенки о царе-кровопийце, Маяковский помнил наизусть множество революционных агитпесен, знакомство с которыми он приобрел во время своей партийной пропагандистской работы и последующего тюремного сидения и под влиянием кото-

рых он создавал, как свидетельствуют биографы, свои первые, до нас не дошедшие стихотворные опыты.

Сближение с футуристами оборвало непосредственно революционные связи Маяковского, но не выветрило из сознания поэта его демократических, в то время стихийно-революционных воззрений. И поэтому, принимая и разделяя временно теоретическую платформу раннего русского футуризма, находясь в то время под несомненным обаянием хлебниковской теоретической разработки вопросов „народности“ в языке поэзии, Маяковский видел все же совершенно иные перспективы эстетической „революции“ футуристов, чем Хлебников.

Если Хлебников в своей языкотворческой лаборатории явно тяготел к „милому прошлому“, то Маяковский, оправдывая „филологизм“ Хлебникова, был истинным „будетлянином“, старавшимся смотреть в „завтра“ и ориентировавшимся на демократическую массу.

„Нам,— писал Маяковский,— слово нужно для жизни. Мы не признаем бесполезного искусства. Каждый же период жизни имеет свою словесную формулу. Борьба наша за новые слова для России вызвана жизнью. Развилась в России нервная жизнь городов, требует слов быстрых, экономных, отрывистых, а в арсенале русской литературы одна какая-то барская тургеневская деревня. Мы же берем каждый живущий сейчас предмет, каждое вновь родившееся ощущение и смотрим, правильно ли соотношение между ними и именами. Если старые слова кажутся нам неубедительными, мы создаем свои. Ненужные сотрутся жизнью, нужные войдут в речь. Например, Хлебников, пользуясь соответствующими выражениями в других глаголах, дал около пятисот производных от глагола „любить“, совершенно правильные по своей русской конструкции, правильные и необходимые“ („Без белых флагов“, 1914 г.). Даже защищая лабораторные словоновшества Хлебникова, Маяковский стремился дать им совершенно иные мотивировки, чем Хлебников, хотел социально обосновать необходимость в новых словах, хотел новое слово двинуть на службу новой городской демократии, дать новый язык „тем, кто блестящие глаза дал повешенным головам фонарей и силу тысячи рук влил в гудящие дуги трамваев“ („Без белых флагов“).

Таким образом Маяковский через проблему языко-творчества пришел к проблеме народности литературы и дал ей совершенно иное разрешение, чем то, которое давал ей Хлебников со своими соратниками типа А. Крученых. Связи с революционной народной поэзией, с пролетарским фольклором, которыми отмечены ранние творческие поиски юноши-Маяковского, остались в его дооктябрьском творчестве явлением эпизодическим, не получили сразу законченного поэтического воплощения. Но стремление поставить искусство на службу революционной демократии и краткое, но основательное знакомство с изустным творчеством этой демократии, с ее фольклором, не прошло бесследно для поэта и отчетливо сказалось в его дальнейшем развитии.

II

„Окна *Роста*... Это телеграфные вести, моментально переделанные в плакат, это декреты, сейчас же опубликованные частушкой“.

В. Маяковский — „Только не воспоминания“.

Октябрьская социалистическая революция сделала поэзию Маяковского подлинно народной поэзией. С первых же дней Великой Октябрьской социалистической революции, — даже еще раньше: в дни подготовки Октября, — Маяковский встал в ряды бойцов за диктатуру пролетариата. Тесная, органическая связь поэта с революционной действительностью решительно раздвинула идейно-тематические и художественные границы его творчества и сомкнула его поэзию с творчеством массы. Связь с фольклором у Маяковского начинается с первых же шагов его как поэта-агитатора. Уже едва ли не первое его агитстихотворение оказалось частушкой, подхваченной революционными массами красного Питера в исторические дни Октября 1917 года. Частушка эта возникла как непосредственный ответ на попытку контрреволюционной буржуазии в искусстве „организовать“ фольклором сознание мещанско-обывательских слоев.

Вот как вспоминает сам Маяковский обстановку, при которой возникла его первая частушка: „Кабачок-

подвал „Бродячая собака“ перешел в „Привал комедиантов“. Но собаки все же туда заворачивали. Перед Октябрьской я всегда видел у самой эстрады Савинкова, Кузьмина. Они слушали. На эстраде распевал частушечный хор Евреинова.

Четвертной лежит билет,
А поднять охоты нет.
Для ча этот мне билет,
Если в лавке хлеба нет!

К привалу стали приваливать остатки фешенебельного и богатого Петербурга. В такт какой-то разухабистой музычке я сделал двустишие:

Ешь ананасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй.

Это двустишие стало моим любимейшим стихом: петербургские газеты первых дней Октября писали, что матросы шли на Зимний, напевая какую-то песенку:

Ешь ананасы,— и т. д.“.

Это частушечное двустишие надолго осталось для Маяковского „любимейшим стихом“. Он любил вспоминать его. Оно открыло ему дорогу к агитпоэзии и агитфольклору. Когда ему понадобилось в теоретическом очерке „Как делать стихи“ рассказать о принципах революционного агитискусства, Маяковский сделал это на примере своей первой частушки.

„...Революция,— писал он,— выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты, расслабленный интеллигентный язычишко с его выхолощенными словами: „идеал“, „принципы справедливости“, „божественное начало“, „трансцендентальный лик Христа и Антихриста“,—все эти речи, шопотки, переносимые в ресторанах,—смяты“. Это—новая стихия языка. Как его сделать поэтическим? Старые правила с „розами, грезами“ и александрийским стихом не годятся. Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести его из этих разговоров? Сразу дать все права гражданства новому языку: выкрику вместо напева, грохоту барабана вместо колыбельной песни:

Революционный держите шаг. (Блок.)
Разворачивайтесь в марше! (Маяковский.)

Мало того, чтобы давались образцы нового стиха, правила действия словом на толпы революции,—надо,

чтобы расчет этого действия строился на максимальную помощь своему классу. Мало сказать, что „неугомонный не дремлет враг“ (Блок). Надо точно указать и хотя бы дать, безошибочно представить фигуру этого врага. Мало, чтобы разворачивались в марше. Надо, чтобы разворачивались по всем правилам уличного боя, отбирая телеграф, банки, арсеналы в руки восставших. Отсюда:

Ешь ананасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй! (Маяковский.)

Едва ли такой стих узаконила бы классическая поэзия. Греч в 1820 году не знал частушек, но если бы он их знал, он написал бы о них, наверно, так же, как о народном стихоизложении, презрительно: „Сии стихи не знают ни стоп, ни созвучий“. Но эти строки усыновила петербургская улица.

Октябрь смял, разломал в щепы и, как мусор, вымел буржуазно-декадентскую поэзию, и многие поэты, именовавшие себя „очарованными странниками“, оказались по ту сторону баррикады:

Лиры
крыл
пулемет — обормот
и, взяв
лирические монетки,
сбежал Северянин,
сбежал Бальмонт
и прочие
фабриканты патоки.

Перед искусством молодой Страны Советов встали сложные задачи создания массового революционно-агитирующего искусства. Маяковский один из первых откликнулся на требования революции. Условиями для создания революционной агитпоэзии он объявил ее отчетливую ораторскую установку, конкретно-политическую ее лозунговость и необходимость использования ею многообразного жанрового богатства фольклора.

В первый год революции агитпоэзия Маяковского использовала главным образом частушку. Маяковский брал частушечную форму, ее макет, каркас и одевал ее в яркие и пестрые одежды своих агитстихов. В таком виде частушка снова возвращалась ее носителям, заново усваивалась их средой.

„Начались первые попытки агитпоэзии, — рассказывал впоследствии сам Маяковский. — К годовщине Октябрьской социалистической революции (1918 г.)

была издана „изо“ - пачка одноцветных плакатов под названием „Герои и жертвы революции“. Рисунки с частушечными подписями. Помню:

Генерал:

И честь никто не отдает,
И пет суконца алова,
Рабочему на флаг пошла
Подкладка генералова.

Банкир:

Долю не найдешь другую
Тяжелей банкирочной...
Встал, сеledками торгуя,
На углу у Кирочной.

Это — «жертвы».

Герои: матрос, рабочий.

Железнодорожник, красноармеец:
То, что знамя красное рдеется, —
Дело рук красногвардейца.

У меня этой папки нет. Сохранилась ли она у кого-нибудь? Эта папка развилась в будущем во весь революционный плакат. Для нас главным образом в „Окна сатиры РОСТА“ („Только не воспоминания“).

Вопреки опасениям Маяковского, альбом „Герои и жертвы революции“, изданный ИЗО Наркомпроса в 1918 году с рисунками художников Богуславской, Козлинского, Маклецова и Пуни и с текстом поэта, все же сохранился, хотя и сделался библиографической редкостью. Знакомство с этим альбомом бесспорно убеждает в том, что большинство подписей Маяковского к текстам прямо ориентировано на фольклор, точнее — на частушку.

Так, под рисунком „Матрос“ читаем:

Потрудился в октябре я,
День и ночь буржуев брея.

Под рисунками „Поп“ и „Купец“ находим уже развернутые частушечно-сатирические четверостишия:

Развевались флаги ало
По России - матушке.
Больше всех попам попало —
Матушке и батюшке.

И:

Эх, пойду, мой отцы,
С горя налижаться я,
Света близятся концы,
Национализация.

Маяковский, конечно, был совершенно прав, когда видел здесь истоки своей РОСТинской работы; его стремление двинуть в массы революционную частушку получило широкое развитие именно в агитпоэзии „Окон сатиры“.

Нашей критикой далеко еще не изучена гигантская работа Маяковского в РОСТА, работа „агитатора, горлана, главаря“, не знавшего отдыха в деле создания революционных плакатов и лубков-однодневок, сыгравших огромную роль в обороне нашей социалистической родины, откликавшихся на все мало-мальски значительные явления революционной жизни,—эта великолепная работа, представляющая для нас, по слову самого поэта, „не столько чтение, сколько пособие для времен, когда опять придется крикнуть:

Голой рукой
нас не возьмешь!
Товарищи,
все за оружие!
Красная армия, —
красный еж —
Железная сила содружия“.

Агитплакаты Маяковского и подписи к ним еще не собраны полностью (да и вряд ли могут быть полностью собраны, ибо некоторые из них пропали, очевидно, безвозвратно), еще очень недостаточно показано, в чем „тайна“ успеха Маяковского, агитатора РОСТинских времен. Но уже сейчас совершенно ясно, что одной из причин популярности „Окон сатиры“ являлась та мощная струя живого фольклора, которая бурно пульсировала в агитстихах Маяковского.

Характерно, что даже самый жанр „Окон сатиры РОСТА“ близок к жанру народной лубочной картинки с фольклорно-песенной подписью. И композиционные принципы плакатов РОСТА, сделанных Маяковским, и соотношение рисунка и текста в них сильно напоминают народный лубок, то есть живописный и поэтический фольклор. Плакаты Маяковского, разбитые на отдельные лубочные картинки с самостоятельными подписями, в совокупности образующие единый сюжет, уже в какой-то мере подготовлены развитием народной лубочной картинки, тоже в целом ряде своих произведений пришедшей к раздроблению на отдельные сюжетные звенья, зафиксированные в самостоятельных живописных „окнах“, со своими самостоя-

тельными песенно-поэтическими подписями или фольклорными изречениями. Чтобы убедиться в этой жанровой близости „Окон сатиры РОСТА“ к народной лубочной картинке, стоит сопоставить рисунки и подписи Маяковского из его сборника „Грозный смех“ с такими лубками, как, например, „Песня про то, как жена пила пиво да мужа накормить позабыла, и как муж за то на нее не сердился, а по глупости ей же поклонился“, „Возвращение на родину из Питера промотавшегося трактирщика“, „Сказка про богатого Ипата... и т. д.“ и целый ряд других¹.

Сличение „Окон сатиры“ Маяковского с народными лубками явственно обнаружит жанровую и композиционную преемственность, но в то же время покажет, что поэт-революционер Маяковский, используя народный лубок, поднял и развил его до уровня настоящего политически-агитационного искусства, превратив лубочную картинку в революционный плакат, насыщенный агитационным содержанием.

Вместе с тем значительно расширился круг явлений фольклора, вовлекаемых Маяковским в орбиту его творческих интересов.

В агитподписях к плакатам РОСТА, в стихах РОСТинского периода Маяковский к частушке прибавляет и другие жанры фольклора: песню, политическую сказочку, загадку, „венки“ частушек.

При этом Маяковский уже явственно отправляется от традиций старого революционного фольклора, хорошо знакомого ему по детским и юношеским чтениям, и дополняет их зачастую опытом работы большевистских поэтов над массовой песней и частушкой.

Рядом с агиткой лозунговой, агиткой ораторской, агиткой одической, у Маяковского того времени очень много агиток песенных („Неделя санитарной очистки“, „Врангелю“, „Песня рязанского мужика“), агиток-„сказок“ („Сказка про мужика, про историю странную, с помощью французскую, с баночкой иностранною“, „История про бублики и про бабу, не признающую республики“), агиток-загадок („Кто?“, „Что делать?“), агиток-частушек („Чтобы не было брюхо порожнень-

¹ См. у Е. П. Иванова — „Русский народный лубок“, Изогиз, 1937 г., стр. 86, 91, 101 и др.

ким, берегите дрова, железнодорожники“, „Мчит Пилсудский“ и др.), явственно идущих от фольклорной традиции и рассчитанных на фольклорное бытование.

Для того, чтобы убедиться в связи фольклорных стихов Маяковского с предшествующей революционной агитпоэзией, возьмем несколько примеров.

Вот, например, явно песенное стихотворение:

На грязи
У ворот
Собирался народ
 праздно,
Стали хмурые в ряд:
„Очень уж, — говорят, —
Грязно!..“ — и т. д.

(„Неделя санитарной очистки“.)

На этом примере ясно видно использование Маяковским поэтики одной из революционных песен, имевшей множество вариантов и генетически восходящей еще ко временам декабризма (см. „Ты скажи, говори“, или: „Ах, где те острова...“ К. Ф. Рылеева и А. А. Бестужева).

С использованием же крестьянского фольклора в том же плане мы можем встретиться и в песне и в частушке:

Не хочу я быть советской,
 Батюшки!
А хочу я жизни светской,
 Матушки!
Походил я в белы страны,
 Батюшки!
Мужиков встречают странно,
 Матушки!
Побывал у Дутова,
 Батюшки!
Отпустили вздутого,
 Матушки!
Мамонтов-то генерал,
 Батюшки!
Матершинно наорал,
 Матушки! — и т. д.

(Маяковский — „Песня рязанского мужика“.)

Здесь налицо использование поэтом одного из фольклорно устойчивых типов песни. Обращается Маяковский, переходя от сюжетно законченного частушечного четверостишия, и к приему „частушечной цепи“. Ряд

частушечных четверостиший, из которых каждое при этом фабульно самостоятельно и рассчитано также и на самостоятельное агитационное хождение в массах, выступает в виде единого целого, связанного единством сюжета, но легко поддающегося дроблению на самостоятельные частицы. У Маяковского в этом отношении характерны стихотворения „Мчит Пилсудский“ и „Чтобы не было брюхо порожненьким, берегите дрова, железнодорожники“.

И первое:

Мчит Пилсудский...
Пыль столбом,
Звон идет от марша...
Разобьется глупым лбом
Об коммуны маршал, —

и четвертое:

Быть под панским сапогом
Нам готовит лях-то,
Да побежит от нас бегом
Выбранная шляхта, —

четверостишия первого стихотворения хотя и связаны внутри стиха сюжетным его маршрутом, но могли существовать в качестве отдельных частушек, точно так же как первое и последнее (и любое вообще) четверостишия второго стихотворения:

Тот, кто спер дрова и шась,
Всех воров гаже.
Все равно, что обокрасть
Самого себя же!

Чтоб могла нам наша власть
Дать еду и прочее,
У себя ни шепки красть
Не должны рабочие.

Агитработа Маяковского периода РОСТА и, в частности, фольклорная линия этой работы оказали поэту огромную помощь в его движении к высотам революционного искусства; реалистический характер фольклора значительно способствовал творческому росту поэзии Маяковского, „чистке“ его образов и словаря от футуристической шелухи. Правда, этот процесс находился в годы военного коммунизма еще в самом своем начале и развернулся в полной мере лишь с появлением поэмы „Ленин“, ибо в те же годы, когда Маяковский писал свои агитстихи для „Окон сатиры“, он и в теории и на практике не вытравил еще оста-

точных элементов футуристической эстетики („Приказы по армии искусств“, „Наш марш“ и т. д.). Но агитработа в РОСТА и фольклорные мотивы в агитстихах явились, несомненно, началом решительного движения Маяковского к социалистическому реализму, знаменовали поворот к истинной народности поэзии от футуристско-формалистических стиховых и языковых ухищрений „гилейцев“-кубо-футуристов, означали на практике полный разрыв с продолжателями традиций футуризма в годы гражданской войны, с „футуристами, запутавшимися в паутине рифм“, пропагандировавшими в то время теоретическую, поэтическую и языковую заумь.

Из всех бывших футуристов Маяковский был первым, достигшим в своей поэзии подлинной народности, и единственным в годы гражданской войны, кто сумел органически освоить революционный фольклор. Если до Октября Маяковский зачастую подпадал под влияние эстетики Хлебникова, то после Октября произошло обратное. Свой поворот от неославянофильских взглядов Хлебников выразил, в частности, и в творческом пересмотре своего отношения к народности в поэзии. Мотивы крестьянской революции, разрабатывавшиеся Хлебниковым в последние годы его жизни с новых позиций, привели его к необходимости использования иного словаря и иных образов. „Ночь перед Советами“ с ее отчетливо некрасовскими интонациями и, в особенности, „Уструг Разина“, перенасыщенный элементами языковой стилизации под народность, явились яркими симптомами этого поворота. Но в этих вершинных для революционности Хлебникова поэмах „народность“ все же не освобождена от специфически хлебниковского, формалистски „опустошающего“ декоративного филологизма. Стилизация под народность, хотя и меняет в этих вещах свою ориентацию („звонкие славянизмы“ отступают перед элементами крестьянского говора), но остается попрежнему формалистически „ряженной“, „искусственной русской поэзией“.

Даже приход к работе в бакинской РОСТА не приблизил Хлебникова вплотную к фольклору. Двигаясь по стопам Маяковского, Хлебников перешел к агитстиху, стремясь поставить свое искусство на службу повседневным нуждам революции, но и на этом пути не обрел той логической простоты и той непосред-

венности в обращении с фольклором, которых легко достиг Маяковский, чувствовавший себя его „хозяином“.

Выросшие из плакатных работ четверостишия Хлебникова о Врангеле, хотя и движутся в направлении, указанном классическими агитплакатами Маяковского, но совершенно лишены органической народности, присущей агиткам последнего.

Нарочитая стилизация словаря под „фольклорность“ при полном отрыве ритмики стиха от размеров народного частушечного четверостишия (на которое оно в то же время как будто бы ориентировано):

От зари и до ночи
вяжет Врангель онучи.
Собирается в поход
защищать *царев дожд*,—

(курсив наш, — А. Д.) перемежается в этих стихах со строками, семантически затрудненными для агитки и отмеченными образами „высокой“ поэзии Хлебникова, в агитке опять-таки решительно неуместными:

Чтоб жилось бы им (купцам, — А. Д.) как прежде,
так чтобы ни в одном глазу,
чтобы *царь, высок в надежде*,
осушил бы им слезу¹.

Неудача Хлебникова как агитатора — это прямое следствие его неспособности органически включиться в революционную поэзию, преодолев футуристические и формалистические принципы поэтического искусства.

Маяковский рос „на сложных агитвопросах“. Одним из этих вопросов являлся и вопрос об использовании фольклора в агитпоэзии. Маяковский в основном решил его уже в годы военного коммунизма.

Но фольклор был нужен Маяковскому не только в агитстихах, для которых он брал живой песенный материал революционной эпохи, помогавший ему простыми, максимально четкими в логическом отношении образными и языковыми средствами вести массовую политическую пропаганду. Маяковский обратился к фольклору в своей работе поэта-эпика. Уже в работе над поэмой „150 000 000“ Маяковский пытался использовать ряд приемов из сокровищницы мирового фольклора. Освоение фольклорных традиций в этом

¹ Цитирую по публикации А. К.[рученых] в „Записной книжке ЛЕФа“, — „Новый ЛЕФ“, № 2 за 1928 г.

произведении, однако, совершенно иное, чем в агитстихах, песнях и частушках Маяковского.

Принято обыкновенно считать, что поэма „150 000 000“, отмеченная „космическим гиперболизмом“, близко стоит в стилевом отношении к патетической лирике „Кузницы“. Конечно, в некоторых вещах Маяковского первых лет революции (в частности, в „Мистерии-Буфф“) можно найти немало черт, роднящих их мотивы и образы с поэзией ряда пролеткультовцев и „кузнецов“. Самый характер эпохи во многом диктовал революционной лирике того времени общие стилевые черты, наделяя ее единством романтического пафоса. Для Маяковского, который и в эпосе никогда не утрачивал своего лица политического лирика, такая близость пьесы „Мистерия-Буфф“ и поэмы „150 000 000“ к мотивам патетической лирики тех лет была поэтому вполне закономерной.

Но, будучи по замыслу близкими к мотивам и образам революционной лирики 1918 — 1921 годов, образы и мотивы поэмы Маяковского резко разнились от них всем характером их подачи. Гиперболические образы и картины поэмы „150 000 000“ восходят генетически не к тощим схематическим абстракциям „кузнецов“, а к истокам народного творчества, к классическому эпосу античной Греции и к русскому былинному эпосу с их характерным реалистическим гиперболизмом.

Задача воскрешения традиции народной эпической поэзии неоднократно подчеркнута Маяковским в „150 000 000“. Об этом говорит и финал поэмы:

Это тебе
революций кровавая Илиада!
Голодных годов Одиссея тебе!

Это же подчеркнуто в одном из вступлений:

Строки этой
этой главы,
гремяте,
время ритмом роя!
В песне,
миф о героях Гомера,
история Трои,
до неузнаваемости раздутая,
воскресни!

И действительно: ряд картин поэмы и образ „много-миллионного Ивана“ вызывают в памяти картины и образы античного эпоса. Морем шагающий Иван — гиперболизированный символ революции, разрушающий

Вильсонову „державу“, невольно возбуждает воспоминание о гомеровском Ахилле XX — XXI глав „Илиады“. Самая „скульптурная лепка“ образа Ивана, этого присланного

... из Северной Трои,
начиненного бунтом человека-коня,

сделана поэтом всецело по образцу гиперболизированных героев античного и старорусского героического эпоса. Богатырь Иван, которого не берут ни шашка, ни пуля, из разрубленного плеча которого, словно ахейцы из чрева троянского коня, вышли „люди, дома, броненосцы, лошади“, выдержан поэтом в плане легендарно-сказочных героев мировой народной эпической поэзии.

Не случайно же, как это явствует из счета, поданного Маяковским Госиздату в 1919 году, поэма „150 000 000“ должна была называться „Иван (Былина. Эпос революции)“¹.

Несомненно, что установка на анонимность поэмы тоже в какой-то степени была вызвана у Маяковского отнюдь не „трюкачеством“ (как это иногда полагают близорукие критики), а ориентацией поэта на создание „безымянного“ народного эпоса, революционной советской „Илиады“.

Обращение к фольклору красной нитью проходит через все творчество Маяковского, через все виды его работы первых лет революции.

Не только в лирике, агитках, эпосе, но и в драматургии Маяковский опирается на фольклорную традицию. Его пьеса „Мистерия-Буфф“ широко использует принципы и приемы народного театра, опять-таки подымая их до высокой революционной агитационности и больших идейных проблем, поставленных социалистической революцией. Близость ее к народной драме, к таким ее явлениям, как знаменитые „Лодка“ и „Царь Максимилиан“, к народному балаганному театру, — бесспорна. Аллегорический гиперболизм, „фольклорная“ афористичность отдельных реплик (знаменитое: „одному — бублик, другому — дырка от бублика. Это и есть демократическая республика“, и т. д.), гротескные формы сатиры в „Мистерии-Буфф“ — все это свидетельствует о стремлении Маяковского возродить и развить в революционных условиях тради-

¹ См. В. В. Маяковский — Полное собрание сочинений, т. II, стр. 421. Гослитиздат, М., 1936 г.

ции фольклорных драматических жанров. Об этом же говорит и установка на массовое зрелище, на площадное „действие“, ориентация на массового народного зрителя, которые легли в основу работы Маяковского над его первой послереволюционной пьесой.

Широкое обращение Маяковского к фольклору в начале его послеоктябрьского пути было, конечно, глубоко осознанным моментом в движении поэта к социалистическому реализму. Маяковский в предисловии к своему сборнику „Грозный смех“ писал, что „Окна сатиры РОСТА“ с их отчетливой установкой на „фольклорность“ были „работой, очищавшей наш язык от поэтической шелухи — на темах, не допускающих многословия“. Если народные формы агитсатиры „Окон РОСТА“ очищали язык Маяковского от влияний футуристической зауми и заставляли его бороться за максимальную ясность, точность, „прозрачность“ образов, сравнений, поэтических формул и лозунгов, то обращение его к традициям классического фольклора в „150 000 000“ и „Мистерии-Буфф“ насыщало реалистическими чертами гиперболический стиль поэта. Маяковский шел к фольклору в поисках реализма и народности. И ожидания его оправдались полностью. В фольклоре он нашел сильнейшую поддержку в своих художественных исканиях и плодотворную почву, живительными соками питавшую его интенсивный творческий рост.

III

„... Социальное задание — дать слова для песен идущим на питерский фронт красноармейцам. Целевая установка — разбить Юденича. Материал — слова солдатского лексикона. Орудия производства — огрызок карандаша. Прием — рифмованная частушка“.

В. Маяковский — „Как делать стихи“.

Выросшая на костях футуризма группа ЛЕФ с ее типично деляческим „американизмом“ решительно оспаривала самое право на существование и развитие фольклора.

Разумеется, между этими реакционными разговорами лефовских теоретиков и теоретическими высказыва-

ниями Маяковского о фольклоре (не говоря уже о его художественной практике) не было никаких точек соприкосновения. Маяковский до конца своей жизни твердо и неуклонно углублял связь между своей поэзией и революционным фольклором.

Его тяга к фольклору нашла яркое выражение и в его крупнейших поэмах „Ленин“ и „Хорошо“. Фольклорная струя вошла в образы, в язык, в ритмику ряда ярчайших мест в поэмах. Вся первая часть VI главы поэмы „Хорошо“ целиком построена на чередовании четверостиший частушечной ритмики и интонации, типично частушечной композиции с обыкновенными дактилическими строфами:

Видят
редких звезд глаза,
окуная
Зимний
в кольца,
по Миллионной
из казарм
надвигаются кексгольмцы.
А в Смольном,
в думах
о битвах и войске,
Ильич
гримированный
мечет шажки...— и т. д.

В той же поэме, показывая в главе VII „вихрь“ крестьянской революции, Маяковский не только включает в художественную ткань цитату из „Яблочка“, как включил он и ранее в поэму „Владимир Ильич Ленин“ строки фабричной частушки:

Эх, завод, ты, мой завод,
желтоглазина.
Время нового зовет
Стеньку Разина, —

но опять-таки использовал частушечные ритмы, частушечное „выкликание“:

Чем
хуже
моя Нина?!

Ба-
рыни сами.
Ташь
в хату
пианино,
граммофон с часами!

Но фольклорные мотивы в поэмах с историко-революционной тематикой еще не проявляются полностью отношения Маяковского к фольклору. Он мог привлекать его как „исторический источник“, художественно повышающий познавательную ценность произведений, с одной стороны, и как средство разнообразить интонационную их систему, с другой.

Именно так это оказалось в одном из последних произведений Маяковского — в массовом действе с песнями и стихами — „Москва горит“, где поэт еще раз показал свое великолепное знание старого революционного фольклора, включив в цирковое либретто на тему о первой русской революции ставшее песней сатирическое стихотворение 1905 года „Шаг назад, шаг вперед“ и вариацию на тему известной революционной песни „Нагаечка“:

Царь испугался,
издал манифест!
Мертвым свобода,
живых под арест.
Ну, и конституция —
сахар и мед!
Мертвым свобода,
живым пулемет!
Рот, улыбайся,
радуйся, народ!
Мертвым свобода,
живым...
наоборот, —

и блестящую вариацию сатирико-политической частушки:

Хохочи, товарищи!
Смейся,
Ваня с Настею!
Мы выводим
под уздцы
Царскую династию.

Но, конечно, не только таким подходом определялось отношение Маяковского к фольклору. Как и в его агитсатирах, фольклор продолжал служить ему прежде всего средством агитационного воздействия. Ярче всего это сказалось в агитфелъетонах Маяковского. Возьмем для примера стихотворение „Лев Толстой и Ваня Дылдин“. Уже самая повествовательная

сторона этого стихотворения представляет с формальной стороны реминисценцию частушки:

Шла дорога милого
через Драгомилово.
На стене —
бумажный лист.
Огорчился скандалист...

Но с переходом от повествовательной части к его ударно-агитационной, лозунговой части поэт быстро переходит от формального следования частушке, от использования фольклора, к созданию лозунга-частушки, рассчитанного на изустное бытование, к „деланию“ фольклора:

Меж штыков острых
наш Союз —
остров.
Чтоб сломить
врагов окружие,
Надобно владеть оружием.
Каждому,
как клюква, ясно:
Нечего баклуши бить,
надо в нашей,
надо в Красной,
Надо в армии служить.

Другой пример того, что Маяковский стремился не только впитать фольклор в свое творчество, но и создавать фольклор, — его частушечная реклама:

Милый,
брось слова свои, —
Что нам
эти пения?
Мчи в подарок мне чай
Чаеуправления.

В своей работе над фольклором Маяковский ярко показал возможности влияния революционного поэта на народный устный репертуар. При этом борьба за революционный фольклор, освоение и использование его и создание новых песен и частушек для народа шли у него рука об руку с дискредитацией мещанского „фольклора“. В своих сатирических памфлетных произведениях, направленных против обывателя, Маяковский старался развенчать, обнажить исконную пошлость его песенного репертуара, выбить из его рук жалкое подобие искусства — его „фольклор“.

Борясь с мещанским „фольклором“, Маяковский неизменно сражал его убийственной „похожестью“ своих пародий на „жестокий романс“, сатирическим снижением мотивов, тончайшей и злой пародией на мещанское песнетворчество. Таково, например, начало стихотворного фельетона „Маруся отравилась“:

Из тучки месяц вылез,
Молоденький такой...
Маруся отравилась,
Везут в прием-покой.

Такова и „мелодекламация“ Присыпкина в феерической комедии „Клоп“:

На Луначарской улице
Я помню старый дом —
С широкой темной лестницей,
С завешанным окном!.

Борьба за революционный реалистический советский фольклор была для Маяковского теснейшим образом связана с борьбой против душещипательной „романтики“ мещанского „фольклора“ — неотъемлемой принадлежностью ее носителя, которого поэт характеризовал кличкой „обывателис вульгарис“.

IV

Поэзия Маяковского не является для нас лишь поучительным примером, ярким документом поэтического „вчера“. Она и сегодня живет живой жизнью, являясь свидетельницей наших побед, в подготовке которых ей принадлежала большая и почетная роль. Она со всей присущей ей страстностью говорит и сегодня, и не раз еще будет говорить в будущем, свое веское слово в дискуссиях на поэтическом фронте. Это общее в отношении всего творчества Маяковского положение вполне приложимо и к его работе на фольклорном участке. Опыт Маяковского и здесь позволяет по-новому посмотреть на работы наших поэтов над фольклором, в свете его очевиднее становятся недостатки этой работы и яснее перспективы ее подъема.

В своей работе над фольклором, как и во всем своем разнообразном и многогранном творчестве, Маяковский предстает перед нами как подлинный новатор, как крупнейший художник революции. Маяков-

ский никогда не шел слепо и стихийно за фольклором, а старался в свою очередь воздействовать на народное творчество. Уже с самых первых его агитчастушек 1917—1918 годов с большой силой выразилось четкое осознание им этой своей задачи. В годы военного коммунизма его агитка оказывала не малое воздействие на сознание массового читателя и его устный репертуар.

В своей работе над песенными жанрами Маяковский прежде всего подчеркивал четкость социального задания. Если фольклор сам по себе не отвечает этому социальному заданию, он должен подвергнуться полной идейной и образной переоснастке в пределах жанра.

„Результат:

Милкой мне в подарок бурка
И носки подарены.
Мчит Юденич с Петербурга,
Как наскипидаренный.

Новизна четверостишия, оправдывающая производство этой частушки, — в рифме: „носки подарены“ и „наскипидаренный“. Эта новизна делает вещь нужной, поэтической, типовой. Для действия частушки необходим прием неожиданной рифмовки при полном несоответствии первого двухстрочия со вторым, причем первое двухстрочие может быть вспомогательным („Как делать стихи“).

В этих словах Маяковского выражена целая программа подлинного поэтического новаторства на участке фольклора, делающая роль поэта в развитии фольклора ролью организующей.

Фольклорная струя поэзии Маяковского явилась одним из средств укрепления народности его стиха. Она усиливала его связи с массами, увеличивала его популярность, делала его любимым поэтом, доступным и родным для масс.

Маяковский упорным трудом, великолепным революционным мастерством, работой „лучшего, талантливейшего поэта нашей советской эпохи“ (Сталин) завоевал высоты народного искусства, из русского футуриста вырос, шагая в ногу с нашей революцией, в любимого поэта трудящихся масс, вне зависимости от их национальной принадлежности. И народы Советского Союза (а среди них немало таких, у которых литературное движение выражается еще иногда только

в народном устном поэтическом творчестве) с радостью приняли произведения великого поэта в свой литературный обиход.

Входит татарин:

„Я

на татарском

вам прочитаю

„Левый марш“.

Входит второй.

Косой в скуле.

И говорит,

в карманах порыскав:

„Я — мариец.

Твой —

Левый,

Дай

тебе

прочту по-марийски“.

Эти вышли.

Шедших этих

в низкой

двери

встретил третий...

Январь 1936 г.

ПОЛИТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ И ФОЛЬКЛОР

Статьи „Правды“ о политической поэзии и февральский (1937 года) пленум ВССП, проходивший под знаком борьбы за политическую поэзию, знаменуют новый этап в развитии нашей советской поэзии по пути социалистического реализма, к высотам подлинной народности поэтического искусства.

Проблема советской политической поэзии менее всего должна быть понята и толкуема как проблема узко тематическая или только жанровая. Призыв „высоко поднять знамя поэзии ясной, исполненной глубоких чувств и мыслей, поэзии политически заостренной“, обращен ко всей советской поэзии в целом, ко всем ее участкам и линиям. Когда мы сегодня говорим о политической поэзии, то мы отнюдь не склонны рассматривать ее как один из секторов поэтической современности и категорически отбрасываем вредные и ложные попытки ряда „критиков“ противопоставлять поэзию политическую поэзии лирической или сводить ее только лишь к газетному жанру. Лозунг борьбы за политическую поэзию — это лозунг исключительно широкий: он охватывает всю советскую поэзию и дает ей перспективу ее развития.

Еще совсем недавно некоторые горе-теоретики и горе-критики, поощряемые контрреволюционными отщепенцами и предателями, выступившие против политической поэзии во имя „чистой“ лирики, против Маяковского, за Пастернака и Сельвинского, на все лады хоронили советское политическое искусство, третируя его как „газетчину“ и „однодневку“, и ориентировали наших поэтов на лирическое мелко-водье, продолжающее антиреалистические традиции предреволюционной декадентской поэзии. Прикрываясь

пышными фразами о поднятии поэтической культуры, маскируя свои реакционные рассуждения псевдомарксистской трескотней, они нанесли весьма большой, ощутимый и на практике, вред развитию советской поэзии.

Объявив вершиной для советской поэзии субъективистскую и камерную лирику Пастернака — поэта импрессионистической разработки темы, абстрактных метафорических образов и нарочито условного, затуманенного словаря, — поэта, выросшего на скудной почве русского декаданса, вместившего в своем творчестве эстетские влияния символистов и эгофутуристов и усердно отстаивавшего в течение ряда лет неокантианские позиции в вопросах теории искусства, — враги народа и их критические подголоски всячески шельмовали и третировали большое реалистическое и народное поэтическое искусство. Они сознательно пытались зачеркнуть великолепное наследие классиков русской поэзии и звали учиться у декадентов; они развязно охаивали лучших поэтов советской эпохи, подлинно народных поэтов. Они клеветнически отрицали значение Маяковского для советской поэзии и выдвигали в первые поэты нашего времени И. Сельвинского. Они отказывали газетной поэзии в праве называться искусством, объявляли лирику исключительным достоянием субъективного „гения“, а миф, фольклор и античное искусство, которое Маркс и Энгельс считали истоками классической поэзии, а Горький рассматривал, как прообраз подлинно народного искусства, объявляли чуждыми реализму. Одни — сознательно и вредительно, другие — попадая под враждебное влияние, сделали все возможное, чтобы „скомпрометировать“ политическое искусство, чтобы противопоставить ему лирику „малого мира“ интимных переживаний, облеченную в реакционные одежды мистифицированных форм, идущих от декадентского, чуждого подлинно советской поэзии „наследства“.

Лишить советскую поэзию ее политически-воспитательной функции, увести ее с дороги подлинной народности, сделать безыдейной и косноязычной, недоступной пониманию и чувствам многомиллионных масс советского народа, вырвать из рук социалистического человечества могучее оружие поэтического слова — вот чего хотели презренные враги народа и вот с чем солидаризовались их невольные союзники

из разряда близоруких „теоретиков“ и беспардонных путаников в критике. Их гнилые идейки довольно долго пользовались известной популярностью в поэтической среде и распространялись с полной безнаказанностью рядом наших газет и журналов.

Врагам народа, орудовавшим и на литературном участке, удалось засорить мозги нескольких литераторов (в том числе Пастернаку, которому они крепко внушили нелепую мысль, что советская поэзия должна равняться на его творчество), сводя их с правильного пути развития. Но их реакционные идейки, как и сами они, были разбиты стремлением многомиллионных масс советского народа к подлинно политическому, высоко идейному, простому и близкому сердцам миллионов трудящихся искусству классиков.

Попытка воздвигнуть искусственный барьер между советской поэзией и народным творчеством оказалась битой на практике. Увести советскую поэзию к импрессионизму и формалистическому трюкачеству, в тупик субъективно-лирического жанра оказалось невозможным, ибо в нашей стране нет и не может быть „границы“, отделяющей народное творчество от творчества литераторов, ибо наша литература бесповоротно стала на путь социалистического реализма.

Народное творчество, его создатели и пропагандисты типа замечательного мастера стиха ашуга Сулеймана Стальского впервые в истории оказались в нашей стране поставленными в один ряд с профессиональными литераторами, мастерами „книжного“ и „письменного“ искусства. Рухнули под напором могучего творческого подъема масс, под ударами великой ленинской культурной революции веками воздвигавшиеся и расшатанные героическими усилиями писателей-классиков перегородки между фольклором — устно-поэтическим творчеством народных масс — и литературой, и фольклор превратился в мощный источник творческого вдохновения для советских литераторов.

С самого начала Великой Октябрьской социалистической революции между фольклором и литературой установилось теснейшее творческое взаимодействие, какого не знала и не могла знать декадентская литература и к которому своими могучими силами стремились писатели-классики. Фольклор — хранилище поэтической народности, фольклор, в котором заложены

начала искусства слова, оказал громадное воздействие на крупнейших советских поэтов. „Лучший, талантливейший поэт нашей советской эпсхи“, как определил товарищ Сталин Владимира Маяковского, в своей борьбе за реализм в поэзии, в своих поисках народности стиха, слова и образа, неоднократно, постоянно обращался к фольклору. Маяковский — агитатор и сатирик, автор „Окон РОСТА“ и газетных стихов — много и внимательно изучал жанры и формы фольклора и использовал многочисленные фольклорно-песенные и частушечные произведения, создавая на их основе новые и самостоятельные вариации их идейных и поэтических мотивов. Обращение к фольклору, по словам самого поэта (см. его предисловие к сборнику агиток эпохи военного коммунизма „Грозный смех“), способствовало очищению его искусства от излишней „поэтической шелухи“, приблизило его к реалистическому творчеству. Отсюда, из агитационных опытов периода гражданской войны, основанных на изучении и творческом освоении фольклора, вырастал в дальнейшем и Маяковский — политический лирик. Фольклор оказал громадное влияние и на Маяковского, как эпического поэта. Он лег в основу его первой послеоктябрьской поэмы „150 000 000“, он влился широкой струей в классические поэмы „Ленин“ и „Хорошо“, внеся в них огромную лирическую теплоту, обогатив разнообразие их ритмов.

Но подлинно передовой, политически советский поэт, каким был В. В. Маяковский, не мог лишь черпать для своего творчества из сокровищницы устной народной поэзии, не обогащая ее в свою очередь своими произведениями, которые сделались бы фактами изустного существования. В этом отношении характерен эпизод, который произошел с поэтом в самом начале нашей революции и о котором он сам вспоминал неоднократно и с охотой. Маяковский оценил значение фольклора для поэзии при первых сигналах социалистической революции. Уже тогда понял он значение всего богатства и меткости языка фольклора, простоты и точности его образов, исключительного многообразия и реалистичности его изобразительных средств. Он понял, что лучший путь к народному сердцу в том, чтобы донести в массы передовые революционные идеи на языке самого народа. И Маяковский

принялся изучать частушку, ее виды и поэтические законы. В результате он создал свою первую „фольклорную“ вещь — сатирическую частушку:

Ешь аванасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй!

Эту частушку поэт „выкликал“ с эстрады, и она с молниеносной быстротой сделалась „анонимно“-бытующим фольклорным произведением, которое, как отмечали газеты того времени, распевали матросы, шедшие в исторический день 25 октября 1917 года штурмовать Зимний дворец. Ту же судьбу разделили впоследствии и многочисленные песни и частушки, написанные Маяковским в годы военного коммунизма в виде подписей к агитплакатам РОСТА. И они вошли в поэтическое сознание масс и в их художественный репертуар.

Взаимоотношение между фольклором и поэзией Маяковского показательны для связей советской поэзии с устным литературным творчеством народных масс. Близость к фольклору в значительной мере обусловила рост и народный характер творчества других лучших советских поэтов (Э. Багрицкого, П. Тычины и многих других). И именно эта близость к поэзии народа помогла советским поэтам создать целый ряд первоклассных произведений. И тем не менее влияние фольклора на поэзию пока что еще гораздо глубже, значительнее и плодотворнее, нежели обратное влияние — русской советской поэзии на устно-поэтический репертуар народных масс. Наши поэты все еще далеко недостаточно оценили роль песни, как средства политического и эстетического воспитания, как средства идейно-политического направления фольклорного потока, несущего с собою огромные высокохудожественные творческие богатства. Один лишь В. Лебедев-Кумач, недавно отмеченный высокой и почетной наградой за свою деятельность поэта-песенника, работает в этой области с планомерной настойчивостью. Но ведь его индивидуальные усилия не могут восполнить прорыв, образовавшийся из-за отсутствия последовательного интереса к песне, творимой на народном материале для народа, у ряда наших крупных поэтов и из-за очевидных творческих неудач у многих других.

Классический фольклор всегда, на всех этапах своего развития, вплоть до наших дней, представлял собою ярко реалистическое искусство, которое во всех своих жанрах и проявлениях — от мифа и фантастики до легенды и исторического повествования, от заговора и причитания до сказки и былины — всегда сочетало реалистические тенденции с тенденциями активно-романтического характера. В этом выражались типические идейно-творческие черты народных масс, их создававших: их трезвое и прозорливое отношение к действительности, их революционная вера в лучшее будущее всего человечества, в торжество труда, добра и правды, света, радости и счастья. Недаром Алексей Максимович Горький в своем докладе на первом все-союзном съезде советских писателей подчеркнул, что в фольклоре даны основные творческие „ферменты“ стиля социалистического реализма. Даже декаденты, чуждые творчески могучей реалистической и революционно-романтической стихии фольклора, в изумлении останавливались перед народной поэзией. Такой типичный эстет и декадент, как Реми де Гурмон, был вынужден сказать, что в ней „так мало искусственного, что она кажется как бы рожденной, а не сотворенной“ („Книга масок“, портрет Вьелэ Гриффина).

История литературного развития показывает, что отношение писателей к фольклору может складываться различно, что подход их к народной поэзии отнюдь не однороден.

Каким же должен быть путь советского поэта в работе над фольклором? Какими примерами должен он руководствоваться?

Нам думается, что эти примеры даны в богатейшем поэтическом опыте русских классиков — Пушкина и Некрасова прежде всего, и в лучших произведениях Владимира Маяковского, опиравшегося на блестящие традиции классиков.

В чем же заключается этот опыт классиков русской поэзии? В чем состоит опыт крупнейшего советского поэта, ставшего в один ряд со своими великими предшественниками?

На этот вопрос совершенно точно отвечает нам А. М. Горький в своем конспекте лекции о Пушкине, составленном в 1907 году и опубликованном уже после смерти его автора. „Пушкин, — говорит в нем

Горький, — был первым русским писателем, который обратил внимание на народное творчество и ввел его в литературу... он украсил народную песню и сказку блеском своего таланта, но оставил неизменными их смысл и силу. Возьмите сказку „О попе и работнике его Балде“, о „Золотом петушке“, о „Царе Салтане“ и т. д.; во всех этих сказках насмешливого, отрицательного отношения народа к попам и царям Пушкин не скрыл, не затушевал, а, напротив, оттенил его более резко“.

Украсить народное творчество блеском своего таланта, обогатить его передовыми революционными идеями, оставив неизменными смысл и силу самого народного искусства, — вот в чем, значит, состоит задача подлинно народного политического поэта в подходе к фольклору. И таким действительно был подход к нему не только Пушкина, но поэтов-декабристов, и Некрасова, и лучшего советского поэта—Вл. Маяковского, и ряда других, менее значительных поэтов литературного прошлого и современности. Такой подход к фольклору исходит из стремления сохранить его „душу“ и его художественные средства нерушимыми, а лишь развить заложенные в нем, иногда недостаточно развернувшиеся его идейные возможности. Такой подход принципиально исключает всякий стилизаторский „подходец“, считая его в корне враждебным реализму, типично формалистическим и порочным. Все попытки взять от фольклора лишь его „видимость“, внешность, позаимствовать от него нечто из арсенала его художественных средств, разложив предварительно его произведения на сумму приемов, рабски копировать его форму, изъяв из него „душу живу“, рассматривать его, как экзотику, — все это характерно отнюдь не для классиков. Это типично для декадентов, которые, пленяясь „безыскусственностью“ фольклора и не умея проникнуть в его идейно-организующие мотивы, становились на путь стилизаторского копирования его формальных признаков: лексики, семантики, внешней оболочки образа, мелодико-интонационных особенностей и т. д. Именно таким оказывался „фольклор“ в песнях В. Брюсова из „Urbi et orbi“, „частушечные выкрикания“ А. Ахматовой, стихи С. Городецкого в книгах „Перун“ и „Ярь“, подражания М. Кузьмина, „фольклор“ А. Ремизова, сведенный к нагромождению мертвых славянизмов и диалектизмов,

псевдофольклорная заумь В. Хлебникова и др. Фольклор оказывался явно изуродованным, лишенным творческого единства и гармонии, превращенным в игрушку, в экзотическую погремушку.

В советской поэзии господствует реализм, но, тем не менее, порочные стилизаторские и формалистские тенденции имеют в ней еще достаточное распространение, чтобы вызвать необходимость дать им бой на их же территории.

Возьмем, например, прошлогодний сборник песен Ильи Сельвинского („Песни“. Изд. биб-ки „Огонек“, 1936 г.). И. Сельвинский — поэт, своими истоками восходящий к декадентской культуре, о чем особо явственно свидетельствуют такие его книги, как „Ранний Сельвинский“ или „Записки поэта“. Художественное (и не только художественное, но порой и мировоззренческое, выражающееся в отталкивающем „ячестве“, нарочитом скепсисе по отношению к своему поэтическому окружению, „спецовской“ позе и других черточках) влияние дурных декадентских традиций дает себя знать и во всем поэтическом облике этого поэта.

Но у Сельвинского его декадентско-формалистические тенденции сдобриваются еще добавок очевидной безответственностью в своей поэтической работе. Только этим последним „качеством“ и можно объяснить его отношение к фольклорному жанру, к песне.

Нужно быть самовлюбленным и самоуверенным человеком, чтобы превратить песню в объект для приложения своих формалистически-трюкаческих изысков, как это делает Сельвинский. Вот пример такой типичной трюкаческой абракадабры, взятый из его песни „Как во море, море синее...“:

Во ту -
Ма - не,
Во ту-эх-мане,
Во тумане белой ночи побелей,
Во тумане белой ночи побелей
Плыла
Ста-я,
Плыла-эх-стая,
Плыла стая краснофлотских кораблей,
Плыла стая краснофлотских кораблей.

Сельвинский всерьез полагает, что это — песня и что эта „песня“ может исполняться красноармейцами и краснофлотцами, людьми, воспитавшимися на рус-

ской народной песне, на революционных гимнах и маршах. Не смущаясь наличием превосходных песен Андрея Глобы, в которых автор стремился воссоздать социальные особенности и национальный колорит фольклора народов Запада и которые заслуживают особого разговора о них, И. Сельвинский включает в свой сборничек раздел „Всякие“, где дает и „норвежские мелодии“, и „сибирские песни“, и „шотландские“, и прочие. И здесь Сельвинский опять впадает в такое же непристойное трюкачество, характерным образчиком которого может служить следующая выдержка из „Шотландской песни“, „украшающей“ к тому же трагедию автора „Умка — Белый медведь“. Вот этот отрывок:

Девочка на бере —
Девочка на бере —
Девочка на берегу
Собирает раковины.
Беленькие, сере —
Беленькие, сере —
Беленькие, серенькие,
Пестрые, карачковые...

Если ко всему этому прибавить, что Сельвинский свои дикие формалистические упражнения, являющиеся прямым издевательством над советским читателем и народным творчеством, перемежает со столь же дикими образами-сравнениями („роится окно шоколадное“):

Авио в ударе,
И, как планетарий, —
Танк летает со звездой
На
ли-
це, — и т. д., —

то картина получится достаточно ясная.

Для Сельвинского нет „трудностей“: он ни перед чем не постоит. Поэтому вслед за „песнями“ и „маршами“ идут у него „частушки“, которые опять-таки показывают, что изучать фольклор он и не думал и попрежнему отделяется формалистическим вдохновением и „не шибко грамотными“ виршами, вроде таких:

С леса листики упали,
Улетели за откос —
Одоевская моложа
Ударяет за колхоз.

Но довольно о Сельвинском! Его „песни“ — это даже не стилизация. Декадентские его учителя, которых он усердно перепевал в своих юношеских стихах, обращались с фольклором все же не в пример добросовестнее его. По крайней мере такой заведомой „бесмыслинкой“ они не грешили и были к тому же людьми грамотными.

Книжечка Сельвинского — вещь настолько беззаботная (мягко выражаясь) в своем отношении к материалу, что ее решительно нельзя сравнить с чем-либо из „фольклорных“ произведений наших поэтов.

Характерные примеры нарочитого обесмысливания фольклорных мотивов путем формалистско-трюкаческих экспериментов дает также „Золушка“ Семена Кирсанова, не говоря уже о том, что в этой „поэме всех сказок“ (что это значит, автор не разъясняет) дается весьма произвольное толкование фабулы сказки о Золушке. Она в целом ряде мест отмечена таким яростным версификаторством и такой изощренной эквилибристикой, что реалистический дух фольклора оказывается полностью растворенным в этом бурном потоке лексических трюков, вроде следующего „сдвигологического“ опыта:

Потянулись к Золушке чудеса,
дива дивные,
чуда чудные,
чудеса,
чу, десанты летят парашютные,
чудесальто вертят самолеты,
развернулась небес бирюза!
чудесаблями брови,
чудесахаром губы,
чудесамые смелые в мире глаза!

Если этот отрывок напоминает нам о давно забытых временах футуристического „крученыхословия“, то другой „фрагмент“, уже явно ориентированный на фольклор, вызывает в памяти формалистически-заумные вариации Хлебникова на фольклорные мотивы (например, заумь Хлебникова, воспроизводящая заговоры в „Уструге Разина“: „девы — мевы, руки — муки, боги — моги“ и т. д.). У Кирсанова мы тоже имеем попытку „воссоздать“ через заумь „иллюзию“ заговора, но вместо заговора получается лишь пародия на него, да вдобавок еще лишенная той интонации, которая у Хлебникова реализуется логически ясной и социально протек-

ствующей концовкой заговора, бросающей свет на заумь и придающей ей некоторую „ясность“ („голубая Волга — на, ты боярами оболгана“). В „Золушке“ же, наоборот, вначале „осмысленный“ заговор быстро переходит в формалистическую бессмыслицу, в пустую заумь:

... згарь,
в юрь,
марь
в гурь,
чур —
горе,
чур
гарь!
чур,
червь!
чур,
чар!..

Но тем не менее следует отметить, что хотя Кирсанов и не внес своей „Золушкой“ ничего нового в художественное толкование фольклора, но работа над фольклором все же сказалась в его вещи. Целый ряд мест в ней написан языком простым и понятным, версификаторские и экспериментаторские тенденции формалистского толка в них ослаблены по сравнению с приведенными.

Одним из наиболее упорно работающих над фольклором и, в частности, над песенными жанрами поэтов является Александр Прокофьев. Советский читатель хорошо знает Прокофьева как высокоталантливого поэта, помнит и ценит его стихи 1928—1933 годов, чувствует в них горячую страстность, настоящий революционный темперамент, острую наблюдательность, прекрасное сочетание лирической, напевной песенности с патетической, почти ораторской речью. Читатель захвачен самобытным раскрытием темы гражданской войны и, вероятно, согласится с нами в том, что область, в которой наиболее ярко проявляется дарование Прокофьева, — это область эпической поэзии, „круто посоленной“ фольклорными мотивами. Однако новые стихи Ал. Прокофьева представляют нам этого поэта совершенно иным, нежели раньше. Ал. Прокофьев его так называемых „прямых стихов“ — это поэт преимущественно лирический.

Мы не будем касаться „прямых стихов“ Прокофьева в целом. Нас они интересуют сейчас только в тех

разделах, которые посвящены фольклору: обрядовой песне и частушке.

Работа Ал. Прокофьева над фольклором в той части, которая представлена в „прямых стихах“, явственно свидетельствует о том, что поэт временами оказывается в плену у стилизаторских тенденций. Разумеется, что мы очень далеки от мысли проводить какие бы то ни было параллели между тщательной и по временам филигранно-тонкой работой Прокофьева и безвкусицей Сельвинского или виртуозными трюками Кирсанова, но, к сожалению, Прокофьеву, хотя и на другой лад, иногда свойственно формалистически-стилизаторское отношение к фольклору. Порою Прокофьев явно любит фольклором, как некоей показной экзотикой, и однажды даже подчеркивает это, прибегая к совершенно излишнему в песне, но типично-формалистическому обнажению приема стилизации:

На траву полынь, плакун и мяту
(Названы в заплачке) лился дождь,
И на желт-песок горячий, смятый
Тысячами воинских подошв...

Но беда Прокофьева не столько в этих формалистических нотках, сколько в том лирическом половодье, которое на поверку оказывается мелководьем и которое ощущается во всех его фольклорных мотивах.

Через речку переброшен
Переход кленовенький.
Перейду по переходу, —
Погуляю с новеньким.

Часом раньше шла и пела,
А теперь не до того,
Раньше двух дружков имела,
А теперь ни одного!

Нет, это не „краевая лирика“ наших дней! Правда, такая лирика находит себе место и в наши дни, но не она определяет, не она ведет фольклор. Тема—живая и вечно живая, но трактовка ее нынче в частушках уже существенно иная. О любви поется по-иному: любовная тема входит как неотъемлемая в песни о счастливой, радостной сталинской колхозной нови; она (эта тема) шествует в песне и частушке рядом с темой труда, берется реалистически—в жизненно-конкретном и социально-типичном окружении. У Прокофьева же часто преобладает архаически-тра-

диционная деревенская интимно-любовная¹ тематика, которая все более и более в таком ее преломлении становится достоянием прошлого. Работа Прокофьева чрезвычайно тонкая, порой филигранная. Но нужно сказать, что Прокофьеву следовало бы быть немножечко впереди фольклорного материала советской деревни, отправляясь от этого материала, обогащать его новыми песнями и частушками, вести его. Думается, что Прокофьев зря „разменял“ свое большое дарование эпического поэта на лирические стилизации.

Зато 1936 год, который принес творческие неудачи ряду поэтов, дал две удавшиеся книги молодых поэтов, из которых оба впервые выступают с книгами. Мы имеем в виду книги И. Френкеля „Песня и стих“ и А. Твардовского „Страна Муравия“. К стыду нашей критики следует заметить, что обе книги получили далеко недостаточную оценку на страницах литературной периодики. Если „Страну Муравию“ все же отметили рядом рецензий, то книга И. Френкеля осталась почти незамеченной. А между тем она интересна, и интересна не столько опытами автора в стихотворном жанре (здесь Френкель, хотя и стремится идти по стопам Маяковского, берясь за политически-актуальные темы, но все же зачастую несамостоятелен и слаб технически), сколько его работой над песней. И. Френкель превосходно чувствует фольклор, его широкие социальные возможности, его ритмическое многообразие, его великолепный язык, простой и точный. Его „матросская“ песня „Веревочка“, рассказывающая, как „три братка“ были наказаны за отлучку с корабля тем, что должны были свить веревку „до Кронштадту“, — произведение превосходное. Простой, несложный сюжет обрастает у Френкеля прекрасными песенными мотивами, дающими яркую картину „голодной и холодной“ империи Российской, матросской кабальной жизни в царском флоте:

В кочегарке кочегарь,
Офицера глазом ешь!
Офицершу пляской тешь!
Если скажут — несть, — неси!
Как натравят — укуси!
Скажут: выстрели! — стреляй!
Скажут: амба, — умирай! —

и завершающимися нотами революционно-романтического протеста, уверенности в лучшем будущем, столь

характерными для фольклора и многократно отмечавшимися в нем А. М. Горьким:

Ты, братва, тяни веревку,
Перехватывай стрелой.
Правьте Питеру в середку,
Прямо в Зимний головой.
Скоро, скоро мы причалим,
Питер-город повстречаем,
Пушки в точку наведем,
Сами на берег пойдём!
Эх, достало бы каната
До Питера
От Кронштадта!..

Френкель умеет найти гармонию между содержанием и формой, так четко данную именно в фольклоре. Так, например, в песне „Ежов“, рассказывающей о том, как белогвардейцы вели чапаевца Ежова на расстрел и как Ежову удалось бежать, Френкель очень умно и тонко переходит от интонации „жесточкого романса“ к патетической интонации:

Звезды свидетели,
Месяц смотрел:
Кирьку Ежова
Вели на расстрел...
... Одна гимнастерочка,
Братцы, на нем... — и т. д.

А в „Колыбельной-партизанской“, показывая мать, причитающую над убитым сыном ее, партизаном, он в исключительно трогательной, лирически вдохновенной форме преподносит „колыбельную“, которую мать поет над сыном. В этой „колыбельной“ горе и страдание даны с большой силой: в ней и нежный рассказ о детстве сына, и песни, пропеты над ним ребенком, и краткая повесть о страшной доле женщины из народа в тяжких условиях прошлого нашей родины.

Что особенно следует отметить, — это смелость Френкеля как художника, его стремление брать большие политические темы: темы борьбы с врагами, ненависти к ним, революционной бдительности, и давать этим темам народно-песенное воплощение. Критика наша зря обошла песни Френкеля; некоторые из них безусловно заслуживают широкой популяризации.

Но, как уже говорилось выше, лучше всех среди книг прошлого года на фольклорном материале удалась книга не песенного, а эпически-повествова-

тельного жанра. Это — книга Твардовского „Страна Муравия“. В этой книге все буквально напоено фольклором, все сильные ее художественные стороны опираются на фольклорную стихию, которую автор умно и последовательно, с искусством подлинного мастера подчиняет своему организующему идейному заданию.

„Страна Муравия“ — поэма, написанная в некрасовских традициях отношения к фольклору. Старинный вопрос, который великий крестьянский демократ поставил перед своей родиной — вопрос: „Кому на Руси жить хорошо?“ — получает у Твардовского четкий ответ в его поэме о социалистической деревне и ее врагах.

Твардовский сумел использовать из сокровищницы народного творчества замечательную его специфику: фантастические сюжеты (крестьянин, ищущий „земной рай“, утопическую „Страну Муравию“; похищение коня, отраженно напоминающее сюжет о „коньке-скакунке“, и т. д.), реалистически трактованные социальные образы-аллегии (Никита Моргунок — крестьянин-правдоискатель, некая разновидность Иванушки-дурачка; поп; кулак; тракторист, и т. д.), бескрайнее богатство песен, пословиц, поговорок. От фольклора же идет та сила и тот размах социального обобщения, которые позволили Твардовскому показать через образы-аллегии и фантастический сюжет превращения России неповской в Россию социалистическую. От фольклора и то многообразие интонаций, выражающих различные чувства: и чувство ненависти, презрения, и умной и злой иронии к врагам, прибегающим к всевозможным формам обмана, маскировки и скрытой борьбы с социализмом. От фольклора — и лирически выраженные чувства гордости новыми людьми деревни, людьми пробуждающихся и формирующихся социалистических качеств. От фольклора и чувства советского патриотизма: любви к родине, беззаветной преданности ей и ее великому и гениальному вожатому:

Страна родная велика.
Весна. Великий год!..
И надо всей страной — рука,
Зовущая вперед!..

И хотя „Страна Муравия“ — вещь монументально-эпического плана, тем не менее в ней есть и песня,

есть и частушка. Это — песни о радостной и счастливой жизни, об освобожденной земле, о новых человеческих отношениях. Это — частушки, резко непохожие на узко лирические частушки прошлого и их стилизованные копии:

Меня высватать хотели,
Не сумели убедить.
Неохота из артели
Даже замуж выходить.

А ты кто такой, молодчик? —
Я спрошу молодчика. —
Ты — молодчик, да не летчик,
А мне надо летчика.

Такие частушки действительно поет наша страна, счастливая страна социализма, страна, в которой народ творит песни и поэты могут творить по-народному для народа.

Февраль 1937 г.

ИЗ ИСТОРИИ РАБОЧЕГО ФОЛЬКЛОРА ДООКТЯБРЬСКОЙ ЭПОХИ

Зарождение устно-поэтического творчества русских рабочих восходит еще ко времени крепостной России, к периоду предистории рабочего класса.

Совершенно несомненно, что острейшая классовая борьба между первыми помещиками-фабрикантами (владельцами горнозаводских участков и рудников и хозяевами крепостных мануфактур) и их „крепостными людьми“, превращаемыми ходом истории в вотчинных, посессионных и частью вольнонаемных рабочих, не могла не породить в среде этих первых рекрутов заводского и мануфактурного труда элементов устного песнотворчества, отразившего злые тяготы работы и быта первых поколений „фабричного люда“ и запечатлевшего их стихийный протест против хозяйской кабалы, их борьбу „за волю“ и право на свободный, не зависимый от крепостнической эксплуатации труд.

Все это с очевидностью свидетельствует о том, что еще до того, как русский пролетариат стал в эпоху промышленного капитализма классом „в себе“, в рабочей среде начинала складываться своя особая, отличная от крестьянской, хотя на первых порах еще во многом ей близкая, идеология, находившая себе выражение и в форме устно-поэтического творчества, этой первой ступени литературно-художественной деятельности большинства общественных классов и групп.

Однако песни рабочих XVIII и первой половины XIX веков почти совершенно не дошли до нас.

В задачи ранней русской фольклористики, дворянской по преимуществу, совершенно не входило собирание рабочей песни. Записывались главным образом

произведения устного крестьянского творчества, и записывались они с целью выявления легендарно-сказочных былин и старин или любовно-песенного репертуара современной деревни. Все же, что в какой-нибудь степени говорило о современных формах классовой борьбы в деревне, о разложении патриархально-деревенских устоев под влиянием города и фабрики, о росте и расширении крестьянской революции, — все это оставалось вне поля зрения первых фольклористов-собираателей. Только в новой серии песен, собранных крупнейшим фольклористом, славянофилом П. В. Киреевским, мы находим отдельные записи крестьянских песен, рисующих образы фабричных рабочих и „мастерков“ и с крестьянских позиций освещающих характер фабрично-заводской эксплуатации. В этих песнях, наряду с мотивом отказа от идеализации деревенского труда („Деревенская работа одна скука и забота“), явственно слышатся и недоверие к новому фабричному человеку и ненависть к „кирпичным-горемычным“ заводам, явившимся новой формой угнетения и кабалы для трудового люда. Фабричный рабочий в изображении этих песен — это человек погибший, потерянный для крестьянского труда и хозяйства, своего рода „зачумленный“, знакомство и общение с которым не может принести ничего, кроме огорчений и забот: „Говорила Катя мать, уговаривал и брат“ ее не водиться с городскими, фабричными. Самые образы фабричных рабочих, запечатленные в этих песнях, говорят о жесточайшей эксплуатации на первых фабричных предприятиях в России:

Вы, леса ль мои, лесочки, леса мои темные,
Вы, кусты ль мои, кусточки, кустики раковые.
Уж что же вы, кусточки, да все призаломаны?
У молодцев, у фабричных, глаза все заплаканы.

При почти полном отсутствии записей рабочего фольклора конца XVIII и первой половины XIX века эти песни из „новой серии“ П. В. Киреевского были поставлены некоторыми фольклористами у истоков рабочего фольклора. Именно здесь хотелось им увидеть рождение русской фабричной песни.

Однако такая точка зрения является в корне ошибочной. Песни с фабричными мотивами, записанные Киреевским, остаются все же не более, чем песнями, изображающими завод и рабочих. Поскольку рабочий

еще не становится творцом песни, а служит в ней лишь объектом изображения, постольку эта песня не может быть отнесена к собственно рабочему творчеству.

Широко известны песни более позднего происхождения, чем записанные Киреевским, в которых образ фабричного рабочего запечатлен гораздо более ярко, но и эта яркость передачи все же не приближает их к рабочему фольклору, не делает их произведениями устного рабочего песнотворчества.

Возьмем, например, песню „Что шахтерска жизнь проклята“, опубликованную Г. И. Успенским, и посмотрим, в чем ее отличие от подлинно рабочей песни.

Что шахтерска жизнь проклята,
Кто не ведает про то?
В божью церковь он не ходит,
Он не знает про нее.
День и ночь он работает,
Ровно в каторге всегда!
Придет праздник-воскресенье,
Уж шахтер до света пьян!
В кабачок бежит детина, —
Словно маковка цветет;
С кабака ползет детина, —
Как лукошечка гола!
Ой, гола, гола, гола!
В чем мамаша родила.

Как видим, и здесь, как и в песнях, собранных Киреевским, образ рабочего, в данном случае — шахтера, рисуется в далеко непривлекательном виде. Но дело даже не в этом. Крестьянский характер этой песни сказался не только и не столько в несколько одностороннем изображении рабочего-шахтера. Шахтер показан, хотя и односторонне, но все же реалистично, ибо нищета и пьянство в рабочей среде являлись на том этапе развития рабочего класса почти неизбежным следствием капиталистической „культуры“. Нерабочий генезис этой песни обнаруживается прежде всего в том, что шахтер запечатлелся в ней глазами стороннего наблюдателя. Как и в песнях, записанных П. В. Киреевским, так и в этой записи Г. И. Успенского перед слушателями и читателями одинаково встает образ горемыки-рабочего, задавленного фабричным гнетом, но причины этого гнета и самые угнетатели не ясны и не видны автору-крестьянину.

Между тем особенности рабочего сознания уже на самой ранней стадии его „кристаллизации“ определялись

тем, что рабочий не только жестоко страдал от хозяйского гнета и произвола всяческих управляющих, подрядчиков и приказчиков, не только угнетался всеми и всяческими эксплуататорами, но смертельной, жгучей и непримиримой ненавистью ненавидел своих угнетателей. В отличие от крестьянина, еще не ставшего пролетарием и с боязнью и злобой смотревшего на калечивший его бывших собратьев по классу завод, в отличие от этого крестьянина, полагавшего, что все „напасти“ идут от самого завода, от „кирпичного-горемычного“ этого чудовища, от фабрики и машины, — рабочие, за редкими исключениями, видели своих врагов не в станках, а в людях, знали этих врагов по имени, отчеству и фамилии и лишь не находили еще должных методов борьбы с ними, не знали, в какую форму протеста и борьбы заключить свою священную лютую к ним ненависть.

Для того, чтобы яснее уяснить себе, как это потенциальное различие между крестьянским и рабочим отношением к фабрике и фабричному труду реализовалось в произведениях устного творчества, обратимся к одному забытому, но чрезвычайно интересному и показательному памятнику старинного рабочего фольклора — к песне змеиногорских рудорбочих, относящейся, повидимому, к первой половине прошлого века.

Вот, что пели сами рабочие-сибиряки о себе, своем Труде и его условиях:

О, се горные работы!
Скажем, горные работы,
Они всем дают заботы.
Офицером быть не скучно,
При сем быть им неразлучно.
А наш пристав, офицеры, господа,

(Здесь в печатном тексте, повидимому, пропуск строки)

Все неправности несли,
Постоили да ушли.
Ой, — вы, бедны бедняки,
Первой части бергалы,
Все вы знаете заботу,
Как ударят на работу!
На работу бьют, треложат,
Мы противны быть не можем.
Ой, ты, свет наша умыльна
Змеевская плавильна!
Тонко, громко в доску бьет,
К себе в гости зовет.
Подле шнурик, подле бок,

Есть корыто и гребок,
Протыжальник, молоток,
Настилаем в шахту смесь
О четырехста пуд вес;
В одну смену все сожечь.
Мастер ходит, подтверждает,
Чтобы шлак был не богат...
Постарайся, друг и брат,
Чтобы Правдин¹ был богат!
Есть Шершневичка весела,
Речка валом обнесена;
С переулка третий дом —
Бита Мушиха кнутом.
Ой, вы, бедны бедняки,
Пятой части парняки!
Все вы знаете заботы,
Как ударят на работы!
На работы бьют, треложат,
Мы противны быть не можем.
Вот и слушаем опять,
Как ударят часов в пять,
И решеточки загремят —
Наше сердце уныват.
Инструмент нам принимать:
Болотки и гребки,
Рудобойны молотки.
По фонталам воду пустят,
Наше сердце приопустят.
Мы примамся работать —
Золоту руду катать.
Как подрядчики на нас
Не косили б своих глаз,
Не грозили бы рукой,
Не стращали бы лозой.
Ой, вы, братцы, молодцы,
Пятой части молодцы!
Поиграем (в) молотки,
Разобьем руду в куски,
Оберштейгер старичок
Чтобы не дал нам толчок,
Как кончаем урок свой,
Так отпустят нас домой.
А домой когда пойдем,
Громко песни запоем,
Мимо Медера пойдем,
Мимо Кенига пойдем,
На базарочек зайдем,
Калачей на грош возьмем
И позавтракаем².

¹ Уставщик.

² Записано *Е. И. Парамоновым* в Барнауле, „у бывшего змеиногорского мастерового“. „Томские губернские ведомости“, 17—18 мая 1865 г., стр. 7—8.

Достаточно сопоставить эту песню с публикациями П. В. Киреевского и Г. И. Успенского, чтобы воочию убедиться в известном различии между крестьянскими песнями о фабрике и фабричных и собственно рабочим творчеством и решить, какие из приведенных песен могут дать нам представление об истоках рабочего фольклора. Старинная пѣсня змеиногорских рудорбочих, так же как и приведенные ранее, говорит о нищете и эксплуатации рабочих, но она отмечена таким точным знанием данного производства, которого не могло быть у крестьянина той поры, недоверчиво и испуганно глядевшего на всякое фабрично-заводское дело. В ней мотив эксплуатации получает настолько конкретное выражение, что относительно ее рабочего характера и происхождения не может быть никаких сомнений. Правда, эта песня лишена еще отчетливых революционно-призывных мотивов (иначе мы не нашли бы ее на страницах „Томских губернских ведомостей“), но много классовой ненависти таит она за занавешенными иронией неизвестного автора (или авторов) этой песни характеристиками хозяев и их подручных: кнутобойцев-подрядчиков, уставщиков, немцев-мастеров, оберштейгеров и др.

И не случайно, что одна из первых рабочих песен родилась именно в рудниках далекой Сибири. Развитие русского капитализма с бѣльшей тяжестью отражалось на окраинах и в колониях и полуколониях царской России, нежели в центральных земледельческих районах империи, и уровень революционного отпора рабочей среды на угнетение и эксплуатацию капиталистов был здесь соответственно выше. Именно поэтому тот факт, что уральские горные заводы или рудники Сибири оказались колыбелями рабочего фольклора, не является случайным, в такой же мере как не случайным является рождение рабочих революционных гимнов в Польше восьмидесятых годов XIX века („Варшавянка“, „Красное знамя“, „Беснуйтесь, тираны...“, и т. д.). Исключениями в этом отношении являются лишь отдельные крупнейшие фабрично-заводские предприятия и районы центральных губерний (Затрапезновская мануфактура в Ярославле, завод Бенардаки в Сормове, Ивановские и Орехово-Зуевские текстили и т. д.), где очень скоро сложились кадры потомственных пролетариев и

где поэтому рабочий фольклор также нашел свои истоки.

Однако одно лишь противопоставление первых собственно рабочих песен крестьянским и иным песням о рабочих еще не решает сполна вопроса о генезисе рабочего фольклора, а лишь намечает пути к его решению.

Мы уже указывали выше на совершенно ошибочное и реакционное, но, к сожалению, распространенное в фольклористике мнение о том, что появление в конце XVIII и в начале XIX века песен, повествующих о „мастерках“ и „фабришниках“, выражало процесс формирования рабочего фольклора. Вредность такой точки зрения не подлежит никакому сомнению; более того, она явилась чрезвычайно показательным признаком проникновения меньшевистско-переверзевской методологии на участок фольклористики, ибо вся ее аргументация построена исключительно на переверзевской теории автогенности центрального образа художественного произведения идеологии ее создателя.

С методологическими предпосылками такого рода нетрудно поставить у истоков рабочего фольклора и такое произведение, как песню о ткачихе Анне Карповне, известную по новиковскому и чулковскому собраниям XVIII века:

Как во городе во Санктпitere,
На проезжей славной улице,
Напротиву двора гостинова,
У Милютина да на фабрике,
Среди двора да широкова,
Как стояла да светла светлица,
Со оконенкой со стрельчетой;
Как во той ли да светлой светлице,
Как сидела тут красна девица,
Душа Аннушка поолтно ткала,
Радость Карповна миткалинное,
Что по крайшкам круги золоты,
По уголышкам ясны соколы,
По прошивочкам мелки пташечки.
Как съезжались полотна смотреть,
Полотна смотреть миткалиннова;
Приходили тут красны девицы,
Приезжали к ней добры молодцы,
Что не знала красна девица,
Как пришел ей родной батюшка;
Красна девица испугалася,
Полотно ткати помешалася;

Круги золоты раскатились,
Ясны соколы разлетались,
Черны соболи разбежались,
Мелки пташечки распорхались.
Как не жаль-то мне тонка полотна,
Что не жаль-то мне ясных соколов,
И не жаль-то мне черных соболей,
Как не жаль-то мне мелких пташечек,
Что не жаль-то мне красных деушек,
Только жаль-то мне добрых молодцов.

Песня эта, разумеется, ничего общего не имеет с подлинно рабочим фольклором. Это—типично дворянская песня, идеализирующая патриархальные условия ткацкой фабрики с позиций ее собственника. „Душа Аннушка, радость Карповна“ выписана такими красками, что она меньше всего похожа на крестьянских, солдатских, казацких или „рабочных жонок“, согнанных „на фабричный двор“.

Обстановка ее работы описывается как „светелка в терему“, а не как барак для „рабочного люда“.

Но ведь и те песни, которые еще совсем недавно принято было относить к рабочим песням периода их идейно-художественного становления, рисуют фабричных людей не менее сусальными образами, выдающими их нерабочее происхождение. Так, например, целый ряд песен, выдававшихся за „потенциально“ рабочие, отмечен общей чертой идеализации „лихой судьбы“ и богатых заработков фабричных мастерков, явно свидетельствующей об их мещанско-купецком генезисе. Реакционные попытки выдать мещанско-купецкий фольклор за рабочее песнотворчество встречаются в фольклористике до самого последнего времени. Еще сравнительно недавно С. Дмитриев в его публикации „Рабочий фольклор XVIII века“¹ в предельно воинственной форме выразил меньшевистско-переверзевские взгляды на рабочий фольклор. При этом С. Дмитриев пошел еще дальше своих предшественников в попытках „обобщить“ материал. Если до него не рисковали прямо отнести к рабочему фольклору такие произведения, как только что цитированную песню об Анне Карповне, то С. Дмитриев, ничтоже сумняшеся, это делает. „Фрагменты его (рабочего фольклора), — пишет он, — попали в „Сбор-

¹ „Литературное наследство“, № 19—21, стр. 1—15.

ник" Чулкова (см. любопытную песню „Как во городе во Санктпитере, На проезжей славной улице, На-противу двора гостинова, У Милютина да на фабрике“), издания 1770 года“.

Публикуемая им самим по ярославскому рукописному сборнику Лествицына якобы рабочая песня „Ярославль наш батюшко...“ имеет к рабочему фольклору такое же отношение, как и песня о ткачихе Анне Карповне. Вся разница между этими двумя песнями лишь в том, что их социальный генезис столь же явно различен, как и не может быть отнесен к рабочему. Если песня об Анне Карповне тяготеет к дворянско-стилизаторской поэзии, то песня „Ярославль наш батюшко...“ исходит, повидимому, из среды городского мещанства или торговых людей. Песня эта показывает фабричную работу в совершенно идиллических тонах:

Есть таки мануфактуры делать разные фигуры,
ковры хоша салфетки, или скатерть каламенки,
Это все уж им ничто, хоть заморской приеть хто,
шелку ткут тафты француски все робята наши руски,
также кружева персицки, все робята те фабрицки,
хоша ленты и платки, или шелковы фаты,
это все у них в руках, и проворны в ногах,
руками челнок бросают, ногам штуки поднимают.
фланские полотна ткут, всяких разных веть штук,
в том во всем весма проворны, по работе всем
довольны...

Далее выясняется, что эти играючи работающие и всем довольные фабричные люди, так мало похожие своим обликом на подлинных фабричных людей Ярославской Затрапезновской мануфактуры, обуреваемы страстью к кутежам. И вот более чем половина всей песни посвящается описанию хождения „фабрицких робят“ по ярославским кабакам и трактирам (без всякого чувства юмора С. Дмитриев показывает во вступительной статье, что описания ярославских кабаков и трактиров XVIII века сделаны с большой точностью, так сказать — со знанием дела) и учиняемым ими кутежам. Для характеристики того, насколько мало вероятна связь этой типично мещанско-купецкой песни с рабочим фольклором, творчеством угнетенных рабочих, укажем на оригинальную деталь: пропив свои заработки, „робята“ закладывают шубу, чтобы не прекращать кабацкой оргии. Совершенно ясно, что

„фабричные робята“ оказываются в этой песне копиями удалых „добрых молодцев“ купеческих песен, перенесенными в фальсифицированную обстановку мануфактуры.

Ошибки фольклористов, отражающие враждебные советской науке меньшевистско-переверзевские влияния, чрезвычайно назидательны. Они учат не выводить истоков рабочего фольклора из песен о рабочих, ибо показывают, что песни о фабрике и рабочих, написанные не самими рабочими, неизбежно искажают реальный исторический облик фабричных людей, оказываются дворянскими, купеческими, мещанскими, крестьянскими песнями. Они лишний раз подтверждают наше положение, что рабочий фольклор уже в истоках своих создавался самими рабочими.

Песни, которые иные горе-фольклористы пытались, а порой и сейчас пытаются, выдать за рабочие, на самом деле зачастую враждебны рабочему фольклору. Их тенденции чужды, в большинстве случаев противоположны социальным тенденциям рабочих песен. Их краски лживы, образы сусальные, фабрика то рисуется в них раем, а рабочий — ухарем-удальцом (дворянские и купеческие песни), то, наоборот, завод сравнивается с тюрьмой, рабочий же показывается бесшабашным, но погибшим человеком (крестьянские песни XVIII и первой половины XIX веков). Все это ни в малой мере не соответствует мотивам раннего рабочего песнотворчества, и не здесь, конечно, берет оно свое начало.

И Истоки рабочего фольклора следует искать в первых фабричных песнях, самостоятельно сложенных рабочими (вроде цитированной выше песни змеиногорских рудорабочих) или использующих мотивы революционных крестьянских и солдатских песен. Последняя тенденция — тенденция переработки мотивов крестьянских и солдатских песен — особенно сильно дает себя знать у истоков рабочего фольклора. Возникновение ее, разумеется, совершенно закономерно. Ведь первые рекруты фабрично-заводского труда вербовались из среды крестьянства, приходили к станку, имея обыкновенно за плечами тот или иной стаж службы в царской армии. На новую работу они приносили свои старые песни, песни крестьянского труда и гнева, ненависти к солдатской лямке, непримиримой

злости к помещикам и начальникам. Эти старые песни уже не годились в их прежнем виде в условиях завода, фабрики, мануфактуры. Да и сам их носитель постепенно утрачивал черты специфически-крестьянской психоидеологии, приобретая новые—рабочие. Новые условия труда, новые черты социального сознания незамедлительно сказывались и на песенном репертуаре. Возникла новая—рабочая эпическая поэзия, посвященная описаниям рабочего труда и пронизанная мотивами ненависти к хозяевам-угнетателям и на первых порах к заводу и машине. С другой же стороны, старые лирико-бытовые и обычно революционные по своим мотивам крестьянские и солдатские песни приобретали, бытуя в рабочей среде, нового лирического субъекта—рабочего, и мотивы революционного гнева получали новый адрес.)

Пример ранней рабочей эпической поэзии мы уже видели в песне змеиногорских рудорбочих. Посмотрим теперь, из каких источников черпала свои художественные средства рабочая лирическая песня. Гр. Владимирский в статье „Рабочие песни XIX века“ совершенно правильно замечает, что такие песни, как „Дуня“, „По Вижаю—по реке“, „Песня о посылке“ и т. д., показывают, что „фабришники“, еще пользуясь песенным материалом крестьянского фольклора, его уже переосмысливают, приспособляют для выражения своих особых социальных интересов¹.

Действительно: сопоставление староскладной лирической песни „Дуня“ (см. Соболевский, т. VI, № 278) с ее более новым рабочим вариантом свидетельствует о заметном переосмыслении ее мотивов и об изменении социальной функции ее образов. Рабочий вариант, правда, еще лишен черт революционного протеста, но эмоции отчаяния (от которых недалеко до выражения чувства гнева и ненависти к эксплуататорам), порожденного условиями отходнического труда, выражены в нем достаточно отчетливо: Дуня повествует о „миленьком“, который

... живет
В дальнем городе.
Он работушку-то работает
Тяжелую.

¹ „Литературный Донбасс“, № 1 за 1936 г., стр. 111.

Он кладет-то, кладет
Домны каменные,
Он ведет-то, ведет
Стены мраморны.
Он и сам нейдет
И письма не шлет.
Он прислал-то Дуне
Одну рубашечку.
Он велел-то, велел
Дуне вымыти.
Уж ты вымой, Дуношка,
Вымой в речной воде,
Во речной воде, во колодезной,
Уж ты вымой-ка горячими слезами,
Уж ты высуши, Дуношка,
Ты суши ее на солнышке,
Не на солнышке,
Не на чолышке,
Уж ты высуши, Дуношка,
На белой груди.

Попадая в рабочий песенный обиход, крестьянская или солдатская песня не только перерабатывалась по линии идейно-образной, но и очень часто заметно переинтонировалась. Так, например, известная солдатская песня „Черная галка“, поступив в рабочий устно-поэтический обиход, утратила свой прежний припев: „Гей-гей, раз-два, лети“, вытесненный новым—производственным, помощным: „Ай-ли, катый-ли, покатывай, катый“.

Даже там, где еще очень незначительно выражены черты нового—рабочего сознания, проникающего в крестьянскую или солдатскую лирику, даже там их специфика дает себя знать и в изменении идейных мотивов, и в выработке новых образов, и в переинтонировании стиха.

Вот, например, строки солдатской песни, повествующей о рекрутском наборе:

Кострома город—привольна сторона.
На горе стоит приемна высока,
Высока приемна, каменная,
Двои двери деревянные.
Как во этой во приемной
Много стуликов стоит.
А на стуликах чиновники сидят,
По-за стуликам рекрутики стоят.
Тут сказали Ване первому в прием:
Засверкали светлы ноженки,
Повалились русы кудерки.

(Соболевский, т. VI, № 41, стр. 32—33.)

Сравним с этой песней ее рабочий вариант, записанный летом 1935 года в Сормове от старого рабочего-сормовича Т. Г. Третьякова:

Ты, родима моя матушка,
Ты не знаешь мово горюшка,
Мово горюшка великова.
Отдают меня в солдатушки
От родимаей от матушки.
Повезли меня, молодца,
От родимого да от отца.
Балахна — город привольна сторона.
Посреди ее стоит приемнушка нова.
У приемнушки окна велики.
Нам, молодчикам, не хочется итти:
Во приемной рамы новые,
Все солдатушки готовые.
Во приемной рамы биты:
Все солдатушки забриты.

Сопоставление этих двух вариантов: старого, крестьянско-солдатского, и более нового (хотя и тоже довольно старинного, так как Т. Г. Третьяков помнит его с детства и слышал от своего отца)—ясно показывает, как мотивы покорной жалобы, постоянные эпитеты былинного типа („русы кудерьки“ и т. д.) и тон жалостливого причитания отступают перед мотивами протеста („Нам, молодчикам, не хочется итти...“, „Во приемной рамы биты...“) и новыми образами и интонациями, далекими от былинной традиционности и причитаний.

Таким образом крестьянская и солдатская лирика тесно связаны с истоками рабочего фольклора. Но рабочий фольклор не вбирает в себя крестьянские и солдатские песни в чистом виде, без основательной идейно-художественной переработки. Только с привнесением в них рабочей творческой специфики оказываются они у истоков рабочего фольклора.

Однако, отделяя рабочий фольклор эпохи крепостничества и эпохи промышленного капитализма от крестьянского фольклора тех же времен, нельзя забывать о том, что, выделяясь из крестьянских недр, приобретая все более и более свои собственные классовые признаки, русский рабочий все же еще во многом близок крестьянину, все же во многом сам является еще вчерашним крестьянином (тому ярчайшим свидетельством может служить стихийность и „слепота“ его социального протеста) и далек еще от вы-

работки своего классово-самобытного политического самосознания. *Только конец XIX века, его восьмидесятые и девяностые годы, отмеченные бурным ростом капиталистического развития и постепенным превращением рабочего движения в движение массовое, являются годами пробуждения и оформления политического самосознания рабочего класса. Стихийная до этого времени революционная практика класса окрыляется боевой теорией пролетарской партии и переключается в русло организованной и сознательной борьбы против самодержавия и капитализма.

Только с этого времени и начинается настоящая история рабочего фольклора, только этими годами и датируется его рождение. Все же предшествующие его проявления относятся к его предистории, протекавшей одновременно с предисторией его класса — создателя и носителя.

Рабочий фольклор конца восьмидесятых и девяностых годов прошлого века далеко неоднороден по своему идейному составу. Неоднороден он в такой же мере, как неоднородна была самая рабочая масса тех лет.

Среди рабочих песен того времени еще очень легко встретить мотивы бегства от фабричной действительности, выражающие иллюзии немалой прослойки рабочих, вырванных ходом капиталистического прогресса из деревни и мечтающих о возврате к своему хозяйству.

Мотивы эти характерны главным образом для более ранних по времени песен, падающих на конец восьмидесятых, самое начало девяностых годов; в дальнейшем же самая действительность, разрушившая почти до основания почву для этих „полукрестьянских“ иллюзий, развеяла в прах мечту об уходе с фабрики и возврате в деревню.

Наиболее устойчивыми и явными эти мотивы были в украинской рабочей песне восьмидесятых, начала девяностых годов. Некоторые из фольклористов того времени, отметившие эту особенность современной им украинской рабочей песни, пытались даже объяснить ее своеобразием „национальной психологии“ украинцев. Так, например, некий Мих. Огиевский, автор брошюры „Новые элементы в южно-русском песнотворчестве“ (СПБ., 1892 г.), писал, что „во всех пес-

нях заводы изображены в непривлекательном виде. Малоросс большой домосед, завод же отрывает от семейной обстановки и уже по одному этому не может быть ему симпатичен¹. Нет нужды объяснять, каким социальным цинизмом веет от этого заявления Огиевского, и достаточно заглянуть в его собственные записи, чтобы понять, что факторами, определяющими „симпатии“ или „антипатии“ к фабрике со стороны ряда украинцев-рабочих, были прежде всего довольно крепкая связь большинства этих рабочих с крестьянским хозяйством (часть рабочих, о которых говорит Огиевский, шла на завод как на отхожий промысел) и чудовищная эксплуатация их труда на заводе.

Подлинные причины этих мотивов довольно явно обнаружены и отчетливо раскрыты в следующих записях Огиевского. Первая из них—лирическая песня девушки:

Кому воля, кому неволя,
Никто не знает мого горя.
Мое горе небольшое,
Только не такое, как людское.
Мои ноженьки все далеко ходят,
Мои рученьки все тяжело робят.
Ой, пойду я в вишневый садочек,
Чи не нарву я ягодочек.
Ягодочек не нарвала,
Только соловейка распирала:
Соловейко сивокрылый,
Скажи правду, где мой милый!
„Ой, твой милый на работе,
На работе в сахарном заводе.
Он робит, он работает,
Аж пот ему глаза заливают“.
Прийдет хозяин, брэнит да ругает:
„На что же вы, хлопцы, наделали лому,
Наделали лому, трубы поломали,
По всему заводу пару распустили!“¹.

¹ В подлинно украинском тексте машиноборческие мотивы песни развернуты в ее концовке шире, чем в переводе Огиевского:

А хозяин его лае:
„Зачем, парень, в тебе работы немає“. (2)
Як поихав хозяин из дому,
Ой, да наробили хлопцы лому. (2)
Хлопцы трубы разломали,
Ой, да по заводу пар пустили, (2)
Пишов пожар по заводу,
Ой, да пишла слава по народу! (2)

А вторая песня только еще усиливает впечатление о заводе, как о „неволе“:

Ой, на горе, на крутой,
Там стоял новый завод,
В нем был разный народ.
Собирались на лужок,
Становились у кружок,
Пели песню про завод:
„Будь проклят! ты, хозяин!
И з заводом своим,
И з струментом дорогим,
Рассчитай нас поскорей...
Мы до домушку идем,
На другой год не придем,
И сусидам закажем,
И собаку привяжем,
Щоб не бежала на завод“.

Стихотворение это превосходно показывает нам противоречия становящегося рабочего сознания: с одной стороны, в нем слышится типично-крестьянский выкрик: „Мы до домушку идем, на другой год не придем...“, с другой стороны, в нем говорит сознательность рабочего, та сознательность, которой в будущем суждено победить пережитки крестьянской психоидеологии в сознании рабочего и которая сказывается в том, что рабочий, поющий песню про завод, шлет проклятья прежде всего хозяину.

Тот же мотив бегства с производства звучит и в песнях рабочих и работниц табачных плантаций на Украине. Но здесь он вызван уже не относительной прочностью связей с деревней, а прежде всего чудовищными условиями труда на плантациях, и звучит поэтому прямым отчаянием. Собравший и записавший некоторые из таких песен В. Милорадович, отнюдь не являвшийся ярым поборником экономических прав рабочего класса, оказывается все же не в силах скрыть от своих читателей картину жестокого хозяйствования предпринимателей-табачников. В его вступительной заметке к записям текстов „Рабочих песен Лубенского уезда, Полтавской губернии, собранных в 1890—93 гг.“¹, мы найдем свидетельства и о низкой заработной плате на плантациях, и о „плантаторских“ приемах расправы распорядителей работ („табашников“) над рабочими, и о прочих характерных момен-

¹ „Киевская старина“, т. I, октябрь 1895 г.

тах, о которых Милорадович пишет: „С открытия весны до жатвы труд рабочих на плантациях прерывается только краткими остановками для принятия пищи... Здесь (в казармах для кладки табака, — А. Д.) крепкий запах спелого табака вызывает головокружение, даже обмороки, у девок (на табачных плантациях применялся преимущественно женский труд, — А. Д.), еще не привыкших к этому запаху. Основание крестьянской пищи — ржаной хлеб — в экономиях не может сравниться с хлебом, приготовляемым крестьянами для себя. Экономический хлеб черен, не всегда выпечен, особенно если печется в больших формах, вроде пряников.

С весны на завтрак в 8^{1/2} часов иногда дается рабочим только хлеб с солью или остатки кислой капусты, огурцов и т. д.“.

Непосредственную реакцию на такие условия труда мы находим в песнях, записанных Милорадовичем:

Що про пана можно жить,
Про табашника тужить,
Що про пана, про купця,—
Табашника подлеца.
Що вин рано устает,
На работу гоняе.
На работу мы йдемо,
Сухарики грыземо,
А з работы идемо
Гирко слезы лиемо, —

пели в 1891 году крестьяне с. Литвяков. И они же начинали другую песню с заявления о том, что

Наши паны генералы
Нероссудливыи,
Хлеба, соли дают мало,
На работу гонят рано...

Вывод же из создавшегося положения мы найдем в песне, записанной в с. Песок (в 1890 г.) и начинающейся словами:

Колыб нам, господа, до пущання дожыты,
Тай у свого пана роцот получыты...

Мотив жалобы на бедственное свое положение еще держится в среде отсталых рабочих, далеких от революционной борьбы.

Н. А. Смирнов в брошюре „Русские народные песни новейшего времени“ (СПб., 1895 г.) обращает вни-

мание на появление в фольклоре „сюжетов, вроде, например, положения рабочего, которому хозяин дает:

Одной тепленькой воды,
Ни капусты, ни крупы.
Мы водицы похлебаем,
Говядины ни куска“.

Как мы уже отмечали, во всех этих песнях еще довольно явственно проступают пережитки крестьянского сознания в формирующейся рабочей идеологии.

Но с середины девяностых годов этим рецидивам крестьянской идеологии приходится начать отступление перед растущим и крепнущим классово-политическим самосознанием пролетариата. Одновременно с этим процессом роста и укрепления рабочей идеологии происходит и процесс трансформации мотивов фабрично-заводского фольклора в сторону все большего их „орабочивания“. Очень характерна в этом отношении судьба чрезвычайно популярной среди рабочих девяностых годов песни „Лето красное проходит“.

В записи А. И. Соболевского эта песня обнаруживает весьма много типически-крестьянских мотивов. Вот она:

Лето красное проходит,
Зима морозна настает,
Зима морозна настает,
У фабричных сердце мрет.
С полуночи встает,
На работу поспеет.
На машине задремал, —
Праву ручку оторвал,
Праву ручку оторвал,
К отцу-матери послал.
Отец с матерью идут,
Слезы в три ручья текут.
А в народе говорят,
Фабриканта все бранят...
Ах, постылый, ты, завод,
Перепортил весь народ,
Перепортил, перегадил:
Никто замуж не берет —
И ни барин, ни купец,
Ни фабричный молодец!
Тот лишь замуж их возьмет
Кто свиней в лесу пасет!¹

Но, попадая в среду потомственных пролетариев Южного Урала, настоящих индустриальных рабочих,

¹ А. И. Соболевский — „Великорусские народные песни“, т. VI, стр. 468. СПб., 1901 г.

эта песня существенным образом меняется. Так, например, в записи Г. Белорецкого мы не встретимся уже с пронизанной мотивами крестьянской идеологии песней о „постылом заводе“, а увидим вместо нее настоящую рабочую частушку:

Распроклятый наш завод
Перепортил весь народ:
Кому палец, кому два,
Кому по локоть рука...¹.

Здесь, в этой частушке, нет ни песенного зачина, ни концовки стихотворения „Лето красное проходит...“, свидетельствующих о тесной связи его автора с деревней и об узко личностном восприятии заводских „порядков“. Самое обращение к заводу, обнаруживающее в песне пассивно-отрицательное отношение к нему („Ах, постылый, ты, завод...“), звучит здесь активной ненавистью („Распроклятый наш завод...“). Наконец, меняется весь интонационный строй вещи: вместо тихой жалобы и причитания над судьбой искалеченного человека—мы слышим здесь мотивы протеста против обстановки, калечащей рабочих.

Вообще записи Г. Белорецкого несомненно являются наиболее ценными среди остальных записей по рабочему фольклору, попавших в легальную печать девяностых и начала девятисотых годов. Частушки, записанные Белорецким, созданы в среде десятилетиями сложившихся промышленных рабочих и ярко выражают их отношение к окружающей действительности. Лирические мотивы, столь обильно рассыпанные в деревенских частушках, сведены до минимума и оборачиваются мотивами ненависти и протеста, облеченными то в форму злой иронии, то выливающимися в признания безысходности своего сегодняшнего положения.

О злой тяжести труда и его условий, о невозможности до поры до времени разрушить окружающую рабочих гнетущую действительность говорят многие уральские частушки:

Грудь расшиб себе два раза
У мартиновских печей,
Я ослеп на оба глаза, —
Хоть бы голову с плечей!..

¹ Г. Белорецкий — „Заводская поэзия“, — „Русское богатство“, № 12 за 1902 г.

Управитель наш, подлец,
Всех замучил нас вконец:
В будни тяжело работаем,
В праздник отдыха не знаем.

„Эх, ты, маменька родима,
Ты зачем меня родила?
Все забота да работа
До тяжелого до пота.
Она сушит молодца,
Эх, до самого конца“.

Заперты мы на заводе
Тяжелой неволей:
Много долгу на народе,
Всяк себе не волен.

Никуда нам нет пути,
Ни уехать, ни уйти.
Управитель это знает, —
Нами лихо помыкает.

Посмотрю на своего сына,
Сердце оборвется, —
Та же горькая судьбина
Ему достается...

И, наконец, ироническая частушка, посвященная осмеянию политики спаивания рабочего люда в кабаках и трактирах царской России:

Тяжело, братцы-ребята,
Тяжело на свете жить,
Зато можно ведь, ребята,
В вине горе утопить...
Э-эх-ма!
В утешенье нам дано
Монопольное вино.

„В злободневных песенках, — замечает о своих записях Белорецкий, — я не нашел ни одной, которая повествовала бы о каком-нибудь радостном для рабочих событии. Должно быть, таких событий совсем нет в их жизни...“

Правда, в записях Белорецкого совершенно отсутствуют революционные мотивы, обильно проступившие именно в эти годы в произведениях рабочего фольклора, но встретиться с ними на страницах легального издания начала нашего века было бы более чем странно. Уже и те частушки, записанные Белорецким, которые мы привели, говорят не только об отчаянии и социальной беспомощности их авторов и исполнителей, но и о наличии в рабочей среде отчет-

ливого осознания антагонизма между угнетателями (хозяевами и администрацией) и угнетенными. Приводимые же Белорецким наиболее политически невинные частушки, сочиненные на злободневные события, свидетельствуют о том, что осознание этого коренного классового антагонизма стремится вылиться в этих частушках в форму революционного протеста.

„К сожалению, — пишет Белорецкий, — я не могу привести здесь наиболее характерные примеры злободневных песенок (это потому, что они обильно унащены чересчур уже энергичными выражениями), а вынужден ограничиться только двумя следующими: одной — сочиненной по поводу назначения в (Белорецкий, — А. Д.) завод нового управляющего с курьезной манерой всегда держать голову боком, и другой — по поводу падения с лошади тучной супруги заводского инженера“. Вот эти две частушки:

Белорецкий завод славный.
На реке Белой стоит.
Управитель у нас главный
Одним глазом вверх глядит.

Затряслась земля сырая,
В гору реки потекли:
Стопудовую мадаму
Черти с лошади снесли.

Приводит Белорецкий, вопреки обещанию, и третью частушку, гораздо более острую и хорошо показывающую настроенность уральских рабочих в отношении их классовых врагов:

Инженеру (имя рек)
Паром рыло обварило,
Жалко нам, братцы-ребята,
Что всего не окатило.

Итак, эволюция рабочего фольклора в восьмидесятых и девяностых годах шла настолько быстрыми темпами, что ее характер и тенденции могут быть прослежены даже по тогдашней легальной печати, где устное рабочее песнотворчество было представлено в самой незначительной дозе и в „изувеченном“ предварительным отбором и тенденциозной подачей виде. Как ни незначительны количественно и ни односторонне материалы рабочего фольклора, проскочившего в легальную прессу девяностых и начала девятисотых годов,

по ним все же можно проследить проникновение в него мотивов пролетарской революционности.

Бурный рост устного народного творчества очень скоро был замечен буржуазно-дворянской фольклористикой. О рабочем фольклоре начала девяностых годов почти одновременно заговорили и на ученых съездах этнографов и фольклористов и в популярных журнальных и газетных изданиях. При этом так называемое „общественное мнение“ того времени выступило с единодушным отрицанием и порицанием рабочего фольклора. В борьбе с ним, в стремлении искусственно преградить его развитие объединились даже такие враждующие лагеря русского общества девяностых годов, как дворянско-славянофильская и либерально-народническая фольклористика, как суворинское „Новое время“ и гайдебуровские „Книжки недели“.

Существование и рост самобытного рабочего творчества служили блестящим доказательством несостоятельности реакционно-дворянских теорий славянофилов и утопических рассуждений представителей деревенского кулачества и мелкой буржуазии — народников девяностых годов — об особом экономическом укладе России, об общинном пути её развития, о возможности для нее миновать ступень капитализма и избавиться от „язвы пролетариата“. Наличие рабочего фольклора разбивало наголову все эти теории и вопреки и в пику им говорило о существовании в России самостоятельного общественного класса — пролетариата, способного уже проявлять свое идейное своеобразие в форме устного художественного творчества.

Одним из наиболее ярких проявлений паники перед выступающим на историческую арену фольклором фабрик и заводов и желанием преградить дорогу его победному шествию может служить вышедшая из либерально-народнических кругов брошюра И. Я. Львова „Новое время — новые песни (О повороте в народной поэзии)“ (В. Устюг, 1897 г.). Книжечка эта — весьма своеобразный документ народнической агитации против пролетарского творчества. Она далеко не случайно посвящена автором „народным учителям и прочим интеллигентам деревни“. Задача либерального народника состояла именно в том, чтобы поднять всю эту армию „героев малых дел“ и культурнического крохоборчества на защиту крестьянского фольклора от проник-

новения в него элементов фабричной поэзии. Какие же меры предлагает Львов для борьбы с развитием рабочей песни? „При ближайшем наблюдении вопроса,— пишет он,— способы интеллигентского воздействия определяются сами собой. 1) Разъяснение народу *непотребности* „трясогузки“ (то есть частушки, — А. Д.). 2) Распространение образцовых песен в народе устной передачей — непосредственно и при посредстве школы. 3) Также нельзя не признать полезным издание возможно дешевых и лучших сборников песен для народа и их распространение... И так к делу, честные люди! Пусть каждый принесет и в этом отношении посильную крупицу на уплату интеллигентского долга народу: „Жита по зернышку — горы намошены...“ Пусть не ляжет на совести черное пятно укора, что интеллигенция допустила народную поэзию отравить миазмами пошлого, невежественного творчества“. Тот же испуг перед рабочей поэзией и то же стремление „спасти“, отстоять от ее влияния фольклор крестьянства слышатся и в статье А. Раздольского „Новые песни (О перевороте в народной поэзии)“. „Пусть народ забывает старые песни и поет новые,—заявляет Раздольский.— Необходимо лишь направить проснувшуюся мысль народа в обратную сторону, показать ему его истинные идеалы и дать других руководителей—не из фабрики, завода, казармы...“¹. Вопрос ясен. Борьба *против* рабочего фольклора прямо признается этим автором частью борьбы против главенства рабочего класса в общенародном демократическом движении (ведь недаром же эта статья появилась уже на рубеже двух столетий, когда русский пролетариат неуклонно шел под руководством своей партии к завоеванию гегемонии в революционном движении).

Но тот же Раздольский настроен уже гораздо более пессимистично, нежели его предшественники. Начало девяностых годов еще давало некоторую возможность дворянским и буржуазным-ученым и публицистам возлагать надежды на удушение рабочего фольклора. Так, например, в 1893 году Н. Тиховский в специальном докладе на IX археологическом съезде в Вильне „пришел к тому заключению, что историческая песня совсем вымирает, обрядовая держится только силой народ-

¹ „Образование“, № 7—8 за 1900 г.

ного консерватизма, а бытовая вытесняется новой, фабрично-заводской...“¹, и выдвинул мнение о необходимости заставить народ вернуться к старой песне: „и грустной, и мелодичной, и за душу хватающей“. А годом позже, в 1894 году, на страницах реакционного „Нового времени“ некто Богатырев предлагал организовать своего рода „миссионерское“ в области фольклора общество „Русская песня“, цель которого он видел в борьбе за чистоту старой песни и в „истреблении“ ростков фабрично-заводского творчества. Но то было в начале десятилетия. А в конце его иллюзорность большинства этих реакционных проектов начала становиться очевидной даже многим из самих „борцов“ против рабочей песни, и поэтому в выводах А. Раздольского уже явственно звучит нотка горечи, оказавшаяся в дальнейшем пророческой в гораздо большей мере, чем это мог предполагать сам автор: „Страшные успехи делает эта новая песня,— замечает он,— и, быть может, наступит время, когда она окончательно победит старую...“.

Прежняя реакционная, клеветническая точка зрения на дореволюционный рабочий фольклор, как на „искаженную“ поэзию деревни, как на фольклор, черпающий свои произведения из устного репертуара деклассированного городского „дна“, из трактирно-кабацкой поэзии, из мещанских фольклорных жанров, вроде „жестокоего романса“, и из „разбойной“ песни, еще дает себя знать в некоторых рецидивах и в работах ряда современных фольклористов. Так, например, В. М. Жирмунский, пытающийся в интересной статье „Проблема фольклора“ поставить ряд важных для советской фольклористики проблем, оказывается в вопросе о рабочем фольклоре всецело под властью дурной традиции, лишенной у него, разумеется, ее прежнего политического смысла, но инертивно воспринимающей ее искаженную трактовку устной поэзии дообктябрьского пролетариата. „... Мы, — пишет он, — можем теперь уже утверждать с достаточной определенностью, что фольклор рабочих (то есть бытующий в среде рабочих) в сущности не является рабочим фольклором. У рабочих записывают крестьянские песни, принесенные ими из

¹ Цитирую по статье К. Кузминского „О современной народной песне“, — „Этнографическое обозрение“, № 4 за 1902 г.

деревни, и этот элемент еще очень значителен в связи с наплывом рабочей силы из деревни в город. В большом числе встречаются „мещанские романсы“, с одной стороны — также занесенные из деревни, с другой стороны — подсказанные бытовым соприкосновением дореволюционного рабочего с городским мещанством. Наконец, довольно существенную роль играет фольклор деклассированных („блатные“ песни) по тем же причинам бытового соприкосновения, характерного в особенности для дореволюционной эпохи. В этих элементах репертуара рабочего нет еще ничего специфического для пролетариата: это такие же культурные реликты, как и прочие известные нам фольклорные материалы, „живая старина“, то есть неизжитое наследие прошлого, проникшее в культурно-отсталые слои рабочего класса в условиях капиталистической эксплуатации дореволюционного времени“¹.

Но если у В. М. Жирмунского подмена социально-генетического изучения фольклора функциональным (приводящая в свою очередь к подмене рабочего фольклора устным фабрично-заводским репертуаром) сочетается с отрицанием самого существования социально и художественно самостоятельного рабочего фольклора, то у П. М. Соболева и В. И. Муравьева в их сборнике „Фольклор фабрично-заводских рабочих“² признание наличия идейно и эстетически самобытного старого рабочего фольклора не избавляет авторов от той же, унаследованной от дореволюционной фольклористики, традиционной ошибки: от сведения фольклора фабрично-заводских рабочих к фольклорному репертуару. В эту ошибку они впадают уже на первой же странице своей работы, когда пишут, что „следует оговориться, что под фольклором мы разумеем не только поэтические памятники, устные по своему созданию и употреблению, но и те из книжных произведений, которые вошли в устно-поэтический репертуар какого-либо общественного класса или классовой группы (в данном случае фабрично-заводских рабочих) и приобрели таким путем широкое распространение“ (из вступительной заметки П. М. Соболева, озаглавлен-

¹ Академия наук СССР. „Сергею Федоровичу Ольтенбургу“. Сборник статей, стр. 211—212. Изд. Академии наук, 1934 г.

² Смоленск. ЗОНИ, 1934 г.

ной: „От редактора“). В своей формулировке содержания и границ рабочего фольклора Соболев и Муравьев уже гораздо ближе к правильной постановке вопроса, чем В. М. Жирмунский, но и они, благодаря отождествлению рабочего фольклора с устно-поэтическим репертуаром русских рабочих, приходят неизбежно к чрезмерному расширению границ рабочего фольклора (внося в него фольклорно-недеформированные произведения книжной поэзии, — например, стихи В. Курочкина, В. Тана-Богораза, И. Каляева, А. Коца, И. Привалова и др.), к стиранию его социального содержания (тем, что среди привнесенных в фольклор произведений книжной поэзии оказывается немало социально-чуждых пролетарскому творчеству, как-то: эсеровские стихи Тана, стихи меньшевика, а затем и провокатора Андрея Дикого и т. д.)¹. Соболев и Муравьев не понимают, что к фольклору того или иного класса или классовой группы мы можем отнести только те произведения, которые являются либо непосредственным устно-поэтическим творчеством данного класса или группы, или вошли в его репертуар как фольклор „по использованию“. Под этим последним мы разумеем произведения, генетически не связанные с фольклором изучаемой общественной среды и вошедшие в его состав из книжных источников или из фольклорного репертуара иной классовой среды, но вошедшие сюда в освоенном виде, приспособленными к идеологическим взглядам и эстетическим потребностям той среды, в которой они переживают это свое „второе рождение“.

Ведь книжное произведение становится фактом фольклора не потому только, что получает изустное хождение (как это полагают Соболев и Муравьев), а только потому, что в процессе его бытования воспринимаящая его среда выступает как бы соавтором, принаравливающим это произведение к своим идейно-политическим и художественным задачам и нарушающим очень часто содержание, фактуру, тональность, лексический состав и другие художественные особенности используемого источника.

¹ О работе Соболева и Муравьева см. подробнее в нашей статье „Неудачный опыт“, — „Советский фольклор“, № 2—3 за 1935 г., стр. 385—396.

Только при забвении этих важнейших методологических предпосылок исторического изучения фольклора фабрично-заводских рабочих возможна популярность „теории“ единого рабочего песенного репертуара. А какими опасностями чревата эта „теория“, что сулит она на практике фольклористу-историку, видно хотя бы из следующих примеров.

Как известно, господствующие классы царской России отлично учитывали агитационно-воспитательную функцию литературы и непрерывно стремились „сверху“ направлять и регулировать жизнь народной литературы. История русского фольклора знает множество примеров борьбы народного творчества, подлинного фольклора с искусственно насаждавшимися псевдонародными произведениями. Патриотические лубки, „бравые“ псевдосолдатские песни, иногда весьма искусно стилизованные „под народность“, старались влить широким потоком в народное творчество. Вся эта господская „стряпня“ не уживалась в сознании передовых рабочих масс, но к репертуару отсталых рабочих она иногда на время примешивалась.

Примеры подделок под народное песнотворчество и, в частности, под рабочий фольклор чрезвычайно многочисленны. Господствующие классы не упускали возможности под видом фольклора пустить „в народ“ „общенациональные“ идеи. Укажем на один из таких примеров. В период Февральской буржуазно-демократической революции, когда измученные войною народные массы не хотели продолжения кровавой империалистической бойни, не хотели слушать кадетских и меньшевистско-эсеровских „революционно-оборонческих“ уговоров и обещаний, а все более и более склонялись к усвоению ленинского лозунга превращения войны империалистической в гражданскую, — буржуазия и ее литераторы всеми силами и средствами пытались разagitировать массы для ведения „войны до победного конца“¹. Решили, в частности, прибегнуть к сочинению новых текстов на мотивы старых революционных рабочих песен и фольклорных произведений. Эсер Н. Фалеев выпустил под своим псевдони-

¹ Подробнее о политической борьбе в литературе периода Февральской революции см. в нашей статье „Накануне Октября“, — „Литературный современник“, № 10 за 1937 г.

мом Чуж-Чуженин, известным еще со времени сатирической прессы 1905—1906 годов, „Песенник революционного солдата“ (Первый сборник, кооперативное изд-во т-ва „Мысль“, 1917 г.).

Стихами этого песенника, за которым, очевидно, должны были последовать аналогичные, он пытался „вдохнуть бодрость“ в русского солдата и призвать русский народ к поддержке Учредительного собрания. С этой целью он переделал „Варшавянку“, превратив ее в песнь, зовущую воевать с немцами, дабы захватить Дарданеллы и водрузить крест на воротах Константинополя („На бой кровавый, святой и правый, марш-марш вперед, солдат и народ“, — так выглядел под пером фальсификатора припев „Варшавянки“), а „Смело, товарищи, в ногу...“ перефразировал в духе живых обещаний Временного правительства:

Скоро сберется Собрание!
Земский собор учредим —
Силу, свободу и знанье,
Землю крестьянству дадим!
Смело, товарищи, в ногу!
Тесно ряды мы сомкнем!
Твердо и смело в дорогу —
Право в борьбе обречем!..

Совсем в традициях „старой, доброй“ лубочно-шovinистической литературы попытался Фалеев взяться за фольклор. Учитывая обстановку момента, принялся он за песни, поющие о рабочем или солдате, приносившая их для своих целей. При этом разница между черносотенным и эсеровским лубком свелась к очень немногому: вместо „белого генерала“ или „отважного казака“ у Фалеева действовал измученный войной, но охваченный чувствами „революционного долга“ и „священной ненависти к врагу“ „герой-солдат“. Метод же лубочной обработки был сохранен им в своей исконной реакционной традиционности. Фалеевский солдат-„герой“ совершал в его „окопной“ песне свои подвиги ничуть не хуже знаменитого Кузьмы Крючкова:

Измученный, истерзанный
Солдат наш боевой,
С утра до поздней ноченьки
Работает герой...
С утра до поздней ноченьки
Стоит он под ружьем,
А ночью к заграждениям

Ползет себе ползком...
Немецкие гостинички
Как пчелы вокруг жужжат...
Эх, пчелы вы немецкие,
Плюет на вас солдат...

.....
Идем в атаку весело,
Идем себе, поем,
И жизнь свою солдатскую
Не даром продаем.
За счастье всех и каждого!
За мир родной земли!
За Русь освобожденную
Солдаты полегли!

Такая же несложная операция, как с „Варшавянкой“, „Смело, товарищи, в ногу“, „Измученный, истерзанный“, была проделана Фалеевым и с „Марсельезой“, „Дубинушкой“ и крестьянскими частушками.

Но Фалеев опоздал. Революционный шквал уже потрясал гигантское тело России. Лубочная, псевдонародная стряпня буржуазных литераторов уже не могла удержаться или отразиться в сознании даже отсталых рабочих или солдатских слоев, к которым они пытались адресоваться.

Но разве мало псевдофольклорных фальшивок, изготовлявшихся в течение десятилетий всевозможными предшественниками Фалеева на „славном“ поприще „сочинителей для народа“, проникало в среду отсталых рабочих, влияя на их фольклор и застревая в их репертуаре? Отголоски таких произведений весьма неожиданно и вряд ли к удовольствию самих фольклористов очень легко могут обнаружиться в том „рабочем“ фольклоре, который выдают за таковой иные горе-исследователи фабрично-заводского репертуара.

Но рабочей песне в период ее зарождения и оформления приходилось бороться не только с псевдонародным лубком и его апологетами. Перекрывая „конкуренцию“ всяческих полуофициозных песенников и лубков, рабочая песня должна была вступить в бой и с различными мещанскими и упадочническими влияниями на репертуар фабрично-заводских рабочих. Рабочий класс в царской России не был ограничен китайской стеной от других классов и классовых групп, и поэтому в его среду, в особенности в ряды политически несознательных, отсталых рабочих (преимущественно кустарей, ремесленников и т. д.), проникали

порой влияния классово-чужеродных идеологий. Проникали они и в форме песни. Именно благодаря таким влияниям дореволюционный фольклорный репертуар русских рабочих оказался весьма заметно засоренным произведениями типа мещанского „жестокго романа“ (этого характерного творчества городской массы и деклассированных) или так называемых „разбойничьих песен“. Такие жалостные песни, как „Измученный, истерзанный“ (по романсу на слова поэта-суриковца Горохова), „Ах, ты, бедная, бедная швейка“ или „Голова ль, ты, моя удалая...“, пользовались довольно широкой популярностью среди отсталых групп пролетариата, но благодаря своим упадочническим, разоружающим в классовой борьбе мотивам не имели ничего общего с подлинно рабочим фольклором, революционно протестующим и агитационным искусством рабочих, созданным в недрах самого пролетариата в практике его классовой борьбы.

Борьба рабочей песни против мещанских влияний и процесс ее освобождения от них совершенно ускользнули от внимания большинства исследователей рабочего фольклора. Еще в девяностых годах по признаку их бытования в фабрично-заводском репертуаре за рабочие песни выдавались такие произведения, как следующее:

Фабричный, фабричный!
Фабричный горевой!
Три года он деньги копит,
Зараз он все пропьет!
Жена его в деревне
Три года домой ждет...
„Пойду, схожу к разбойнику,
Проведаю его!“
А дети ее плачут,
Что мать в Москву идет...
Пришла жена на фабрику,
Спросила про него;
А ей тамо сказали,
Что нету здесь его:
„С хозяином расчелся,
Деньжонки получил,—
Ступай,— ищи разбойника
В трактирах, в кабаках“.
Фонарики сударики
По всей Москве горят,
Что видели, что слышали, —
Про то не говорят.
Мы видели, мы слышали —
Гуляку в кабаке:
Ощипанный — оборванный,
Полштоф держит в руке!..

Уже самая тематика этого стихотворения, „жалостливый“ его мотив, весь его мелодико-интонационный строй указывают на то, что это произведение — чуждое идеологии революционного класса, что в нем нет ничего общего с устной рабочей поэзией. Это — типично мещанское песнотворчество, тема пауперизированных и деклассированных, аранжированная по мотивам известных мятлевских „Фонариков“ на песенный лад безымянными певцами городского мещанства. Но наличие этой песни в репертуаре некоторой части рабочих-девяностидесятников позволило народнику Д. Успенскому в его статье „Фабричная поэзия“ сделать заведомо ложный и клеветнический „вывод“ о рабочем фольклоре, как части „трактирно-городской цивилизации“, о его якобы „полпитейном характере“¹. Народническая клевета Успенского и ему подобных базировалась при этом на „теории“ единого фабричного репертуара, на отождествлении этого репертуара с рабочим фольклором. Этот наглядный пример того, к чему приводит ложная и вредная „теория“ подмены рабочего фольклора устным поэтическим репертуаром рабочих, должен был бы, казалось, гарантировать советскую фольклористику от ее применения. Но, как это ни странно, она продолжает еще свое существование. Одной из важнейших задач советской фольклористики является поэтому задача опровержения „теории“ единства фабрично-заводского репертуара и доказательство необходимости дифференцированного к нему подхода.

Но „теория“ единого репертуара русских рабочих явилась отнюдь не единственной легендой, созданной буржуазной фольклористикой. К числу главнейших „обвинений“, выдвинутых ею против рабочего фольклора, следует отнести также утверждение о его творческой бедности и жанровой скудости. Из приведенных выше слов народника Львова мы могли видеть, что весь рабочий фольклор сводится им к „трясогузке“ (частушке). К ней же, очевидно, хотел свести рабочий фольклор и Н. Тиховский, когда противопоставлял его не только исторической и обрядовой, но и бытовой песне. Сюда же можно прибавить и мнение другого народника — Г. Белорецкого, заявившего в своей статье

¹ „Книжки недели“, сентябрь 1895 г.

„Заводская поэзия“, что, судя по отзывам „специалистов“, русская народная песня переживает в настоящее время очень интересную фазу своей эволюции: „длинная староскладная песня вытесняется из употребления коротенькими, в 4—6 строчек, продуктом современного народного творчества — так называемой „частушкой“. Это утверждение „специалистов“ Белорецкий решил при этом подтвердить и собственным собирательским опытом: „Не знаю, — заключает он далее, — насколько такое утверждение приложимо ко всей массе поющей простонародной Руси, но в заводском населении Южного Урала, где я в летние месяцы 1901 и 1902 годов занимался между делом изучением местной народной песни, победу „частушки“ над „старинной“ песней можно считать совершившимся фактом“¹.

На самом же деле все эти наблюдения и утверждения оказались решительно не соответствующими действительности, ибо рабочий фольклор чрезвычайно богат и многообразен в жанровом отношении. Почти все жанры фольклора (разумеется, за исключением магических и религиозно-обрядовых) — от песни до поговорки — могут быть обнаружены в процессе его развития. При этом частушка не только не является доминирующим его жанром, но вообще менее всего характерна для него. Уж если искать генезис частушки, то ее истоки мы обнаружим в разложении староскладной крестьянской песни, постепенно мельчавшей до коротеньких лирических песен-частушек, а отнюдь не в рабочем песнотворчестве, где она играла существенную роль на начальном этапе его развития, в период выделения его из недр крестьянского фольклора. Главенствующим же жанром рабочего фольклора несомненно являлась песня².

✕ Те революционные мотивы, которые еще только в потенции намечались в частушке, широко развернулись именно в рабочей песне, дававшей довольно полную картину труда, быта и революционной борьбы пролетариата и получавшей зачастую немалое агитационное и пропагандистское значение как благодаря

¹ „Русское богатство“, № 12 за 1902 г., стр. 38.

² Следует отметить также весьма распространенный жанр рабочего фольклора — сказку. О ней см. специальную статью Е. Блиновой о сказках уральских рабочих („Литературная учеба“, № 5 за 1936 г.) и сборник „Песни и сказки на Онежском заводе“, 1937 г.

подобраным в ней фактам, так и благодаря обычно содержавшемуся в ней революционному призыву.

Чтобы убедиться в этом, возьмем для примера две типичные рабочие песни.

Вот, например, известная песня, записанная в 1931 году на Урале от рабочего Нижнетагильского завода и распевавшаяся в рабочей среде в период реакции, после 1905 года:

На Нижнетагильском заводе,
Над старым большим рудником,
Стряслася беда роковая
Над тем молодым бедняком.
В ту пору хозяйские лапы
Как когти держали нас всех,
А Важгин-артельщик все хапал,
И то не считая за грех.
Он брал и деньгами и хлебом,
И сахарным мелким песком.
На наши на кровные деньги
Себе он повыстроил дом,
Себе он повыстроил терем
Из красных больших кирпичей,
Из нас-то ведь всякой был беден
И ему много проработал ночей.
Важгин, по приказу Павлухи,
Всходил к нам ко всякому в дом
И каждого гнал на работу
Большим коногонным кнутом.
И все мы до время до поры
Ему подчиняться должны,
И все мы на работу ходим
Весь год от зари до зари.
Но время прошло, и явился
Среди нас тот удалый бедняк,
Он богу вовек не молился
И нам всем он говаривал так:
„Товарищи, братья родные,
Довольно нам спины ломать
За то, чтоб хозяева-черти
На наших трудах отдыхать.
Прошло то несчастное время,
Павлухе не век управлять,
Мы сами добьемся управы
И не станем на бар работать“.¹
Но он говорил, а Павлуха
И с ним кровопивец Важгин
Призвали казаков с полсотни,
И был им приказ лишь один:
„Стрелять, не жалея патронов,
Коль будут итти против нас“.
Издали они приказанье,
Урядник отдал их приказ,
А сами бедняка молодого

Сковали они в кандалы
И, не давши с семьей проститься,
Провели вдоль тюремной стены.
С завода его по этапу,
Угнали его на Байкал.
И умер бедняк там безвестно,
Средь тех безрадостных скал.
А дома остался родитель
И старая дряхлая мать.
И будем мы дружно, ребята,
Его за упокой поминать ¹.

Достаточно ознакомиться с этой песней, чтобы воочию убедиться в неправильности противопоставления рабочего фольклора исторической песне, как таковой. О том, что песня „На Нижнетагильском заводе“ повествует о сравнительно далеком прошлом рабочего движения на Урале, свидетельствуют и слова: „В ту пору хозяйские лапы...“, и тот факт, что „Павлуха“ — один из крупнейших заводчиков Урала, Демидов-Сан-Дonato — умер почти одновременно с рождением самой песни, и, наконец, вся та картина произвола хозяев и слабости и раздробленности революционных выступлений, которая нарисована в песне. Но обращение к сюжету из истории рабочего движения очень характерно именно для пролетарского фольклора, ибо история выступает в нем не как нечто мертвое, пережитое и отжившее, а служит агитационным моментом, показывающим слушателям этой песни (исполнявшейся на мотив „По диким степям Забайкалья“) преемственность рабочего движения от его первых шагов и беззаветный героизм его зачинателей.

Еще более заострена агитационная установка в „Камаринской“ — песне, имевшей очень широкое хождение среди революционных рабочих и повествовавшей об эксплуатации на заводах Саввы Морозова. Из этой песни мы приведем лишь ее агитационную — антипоповскую, противофабрикантскую и антиправительственную — революционно-призывную концовку, опустив описания фабрикантской эксплуатации, поповского обмана и сатирическую характеристику самого Морозова. Вот она:

¹ „Фольклор фабрично-заводских рабочих (Статьи и тексты)“, стр. 87 - 89. Изд. ЗОНИ, Смоленск, 1934 г. „Песни Уральского революционного подполья“, стр. 17—19. Изд. Свердлгиза, Свердловск, 1935 г.

Эй, ребятушки, живей, живей, живей,
Соберем колокола со всех церквей,
Из них пушку мы большую отольем,
Духовенством эту пушку мы набьем,
Знатно выпалим попами в небеса,
Уж посыплются к нам с неба чудеса!

Служим потом, служим кровью
Мы купецкому сословию,
А и царское правительство,
Покрывает все грабительство,
Издает законы многие,
Для рабочих очень строгие,
Да без всякого стеснения
Учиняет притеснения.

На купцах стоит теперича земля,
Нету силы против батюшки рубля!
Ох, уж эти-то купцы, купцы, купцы,
Обиратели они и подлецы!

Вы, ребятушки фабричные,
К обирательству привычные,
Уж найдите-ка управушку
На Морозова на Саввушку,
Покажите молодечество,
Выходите на купечество!

Подымайся, как единый человек,
Давай клятву нерушимую навек,—
Дружно, крепко за товарищей стоять,
Ни на шаг один назад не отступить.

Приведенные примеры показывают отражение в рабочем фольклоре огромного роста идейно-политического самосознания пролетариата с середины девяностых и начала девятисотых годов. И совершенно не случаен тот факт, что рабочая песня начинает служить одним из средств подпольной революционной агитации. Рабочая песня не только поется в фабричной среде, но ходит по рукам, отпечатанная в виде специальных листовок тайными партийными типографиями (так, например, „Камаринская“ неоднократно печаталась в листовках и прокламациях революционной социал-демократии конца девяностых и начала девятисотых годов). Среди отсталых групп рабочих и только что пришедших на фабрику крестьянских парней и девушек еще бытовали, правда, иногда произведения, пронизанные мотивами покорного отчаяния и изображающие завод в виде крепостной неволи, вроде следующей „Песни фабричных“:

У нас на Волге-то, направо,
В Твери, городе большом,
Где течет в тьмаку отрава,
Там стоит огромный дом.
Нет там лестницы парадной,
В залах люстры не горят,
Вместо музыки отрадной
Целый день станки гремят.
Там ведь все народ рабочий
Век при бедности живет,
От утра до темной ночи
За работой спину гнет.
Люди все тому не рады,
Силен голод-лиходей.
Он-то губит нашу долю
Мать-отца велит забыть,
Заставляет унижаться,
Крепостное иго несть.
Но куда же нам деваться,
Когда дети просят есть?
Не погубишь детской доли,
Не пошлешь с сумой ходить,
Лучше сам пойдешь в неволю —
К фабриканту даром жить.
Наши девы чернобровы
За станками слезы льют,
Им хорошие основы
Мастера за то дают.
И вот эти-то злодеи
Без вины всегда бранят,
А хозяева-тираны
Крепостными быть велят¹.

Но таких песен становится все меньше и меньше. Они, чем дальше, тем все более отступают перед революционной рабочей песней, отражающей уже не потенциально-революционные мотивы слепой ненависти к хозяевам и их подручным, а классовую сознательность пролетария, понявшего, что победа над его непосредственными врагами может быть достигнута только в результате революционной победы над самодержавным строем и уничтожения капиталистической системы.

Огромную роль в дальнейшем развитии и в революционизировании рабочего фольклора сыграло появление в самом конце девяностых и в начале девятидесятых годов так называемой „книжной поэзии“ пролетариата. Книжной в точном смысле этого слова эта

¹ „Вестник работниц и рабочих волокнистых производств“, № 6, от 7 июля 1937 г., стр. 16.

поэзия не была, но это—революционная агитационная поэзия партийных журналов, газет, листовок, песенников и прокламаций, широкой волной шедшая из партийного подполья в годы подъема массового рабочего движения и подготовки первой русской революции, а затем и в годы борьбы за превращение буржуазно-демократической революции в социалистическую.

Вопрос о соотношении рабочего фольклора и поэзии партийной прессы безусловно принадлежит к числу самых значительных вопросов фольклористики и литературоведения, изучающих зачатки пролетарской литературы. И вместе с тем это один из самых неразработанных вопросов.

Существует, например, мнение, что с появлением „книжной поэзии“ как бы прекращается или по крайней мере идет на убыль развитие устного рабочего творчества. „Устная поэзия явилась теми „детскими башмаками“, в которых пролетариат выходил в „большую литературу“, той почвой, на которой вырастала книжная литературная поэзия рабочего класса... Книжная поэзия вполне закономерно явилась следующим, высшим этапом развития пролетарского поэтического творчества“,—заявляет один из сторонников этого мнения, В. И. Муравьев¹. Согласиться с этим утверждением значило бы согласиться с тем, что пролетарская поэзия „поедает“ пролетарский фольклор, что развитие рабочего класса обратно пропорционально развитию его устного литературного творчества. Мнение В. Муравьева можно было бы очень легко опровергнуть самими материалами рабочего фольклора от времени возникновения „книжной“ поэзии пролетариата и до наших дней, но вряд ли это вообще нужно. Стоит только углубиться в самый этот материал, как сразу же станет совершенно ясно, что оформление пролетарской поэзии не замыкает существования рабочего фольклора, а, наоборот, оказывает на него огромное и плодотворнейшее влияние. Между пролетарской поэзией партийной прессы и рабочим фольклором устанавливается теснейшее взаимодействие в форме своеобразной „диффузии“.

¹ „Фольклор фабрично-заводских рабочих (Статьи и тексты)“. Изд. ЗОНИ, Смоленск, 1934 г., стр. 72.

Примеры этого взаимопроникновения книжной поэзии пролетариата и рабочего фольклора весьма многочисленны. Мы не будем останавливаться здесь на влиянии рабочего фольклора на „письменное“ творчество поэтов-партийцев. Скажем лишь, что оно было весьма заметным, и проявления его в дореволюционной пролетарской поэзии можно обнаружить от самых ее ранних (предпролетарских) опытов, вроде стихов П. Моисеенко и Штрипана¹, писанных в тюремной камере, вплоть до произведений поэтов „Звезды“ и „Правды“.

В настоящем очерке нас интересует обратный процесс — процесс освоения книжной поэзии пролетариата со стороны рабочего фольклора, оформивший в нем широкую струю так называемого рабочего фольклора „по использованию“.

Еще в девяностых и девятисотых годах в рабочем фольклоре наблюдался целый ряд случаев использования произведений, зародившихся в иной социальной среде. Очень часто при создании совершенно самостоятельных фольклорных произведений неизвестные их авторы обращались за мотивами для них к старинной русской народной песне (так был сложен целый ряд песен, исполнявшихся на мотивы „Дубинушки“, „Камаринской“, „Из-за острова на стрежень“ и др.). Приспосабливались к задачам рабочего класса и перерабатывались соответственно им старые солдатские и рекрутские песни и произведения революционно-народнической агитационной поэзии (широко бытовали в измененном виде среди рабочих такие песни, как „Дума ткача“ С. Синегуба, „Дума кузнеца“ Д. Клеменца, „Храбрый Дрентельн-генерал“ Н. Морозова и Д. Клеменца, и др.). С появлением своей, пролетарской поэзии процесс освоения книжного творчества расширялся еще более. Но если ранее рабочему фольклору в процессе использования произведений, созданных в чужеклассовой среде, приходилось подвергать их коренной идейной и стилистической переработке, то при освоении творчества пролетарских поэтов происходило почти исключительно одно приспособление его к стилистическим нормам рабочего фольклора.

¹ П. А. Моисеенко — „Воспоминания (1873—1923 гг.)“. Изд. „Красная новь“, М., 1924 г.

Насколько различен был подход носителей рабочего фольклора к произведениям книжной поэзии или иной в социальном отношении фольклорной среды, принадлежащим перу пролетарских или непролетарских поэтов, в этом очень легко убедиться на целом ряде примеров.

Среди рабочих царской России были весьма популярны такие песни, как восходящие еще ко временам декабризма и приписываемые К. Ф. Рылееву и А. А. Бестужеву песни: „Царь наш, немец прусский...“, „Ты скажи, говори...“ и „Ах, где те острова...“ Но все три песни ходили среди рабочих в кардинально переработанном виде. Первая, например, сохраняла лишь свой характерный рефрен, приобретая новое политическое содержание.

Песня „Становой“, авторство которой приписывается С. Н. Атаве-Терпигореву¹, широко распространенная среди рабочих с девяностых годов прошлого века, также испытала ряд текстуальных изменений, приобрела более революционное звучание, обросла новыми мотивами. Так, например, в прежнем ее тексте повествуется в сатирическом тоне о приезде „деревенского грабителя“ — станowego пристава — в деревню за чьим-то мертвым телом. В рабочем же варианте убитый назван, и песня сразу же осмысливается в связи с революционным движением в деревне. В ней поется о том, что:

Во дворе, под ракитой,
Лежит сотский убитый.

Известное стихотворение поэта-народника А. А. Олехина „На поразившего Мезенцева“, попав в рабочий репертуар, лишается (как показывает сормовская запись) ноток мелкобуржуазного либерализма и мелкобуржуазного радикалистского анархизма, а его „высокая“ патетически-одическая речь снижается до разговорной.

То же самое происходит и с произведениями фольклора социально-чужеродной среды. Известная, уже упоминавшаяся выше, песня мещанско-ремесленнических слоев „Измученный, истерзанный“, очень далекая от мотивов революционного рабочего фольклора,

¹ А. Путинцев — „Забывшая песня“, — „Наступление“ (Смоленск), № 9 за 1935 г.

неоднократно переделывалась на новый лад в песенном бытовании среди рабочих. Тем самым революционные рабочие не только использовали ее, но и мешали широкому использованию этой песни в ее первоначальном жалостливом содержании. В рабочих вариантах этой песни прежде всего переосмыслиется самый образ мастерового-ремесленника, горькими слезами оплакивающего свою судьбу, но не идущего дальше скорбной жалобы о своей безысходной доле, о несправедливой и жестокой жизни. Уже в уральском рабочем варианте этот мотив унылой, тихой жалобы снят констатацией того, что тяготы труда и жизни с мастеровым разделяет весь трудовой народ. В этом варианте песня кончается признанием того, что:

В деревне то же самое —
Одна лишь нищета.
И холодно, и голодно.
Нужда, нужда, нужда¹.

В сормовском варианте, записанном нами летом 1935 года², „наш брат-мастеровой“ превращен в индустриального рабочего (вместо верстака, пилы, молотка в песне Горохова — здесь фигурируют горн, клещи и т. д.), а мотив жалобы из личного плана перенесен в план общественный: мастеровой связывает трудности личной жизни рабочего с разгулом реакции в стране, с трудностями, переживаемыми революционным движением пролетариата.

Вот этот вариант:

Замученный, истерзанный
Работой трудовой,
Бредет, как смерть загробная,
Наш брат-мастеровой.

С утра до самой ноченьки
Стоит он за горном,
В руках клещи железные
С огромным молотком.

Он бьет тяжелым молотом,
Кует купцу казну,
А сам сидит он с голодом —
Всегда терпит нужду.

¹ „Литературный критик“, № 10 за 1935 г., стр. 56.

² См. нашу статью „Основные вопросы исторического изучения фольклора фабрично-заводских рабочих“, — „Натиск“ (Горький), № 8—9 за 1935 г.

Купец к нему ласкается,
Когда надо ему;
Потом он издевается
И гнет его в дугу.

А в зимушку холодную
Дают ему расчет.
Без гроша выйдет труженик,
Хоть плачет, да идет.

Придет в квартиру, брякнется,
Заплачет как дитя;
А дети сидят с голода,
Чохотошна жена.

Но, братцы, жить-то хочется,
Но жизнь-то не мила,—
Везде наше бесправие,
Везде наша беда.

Куда ни кинься в сторону
Исправить бы беду,
Но смотришь — вдоль дороженьки
В тюрьму наших ведут.

Есть, наконец, и другие записи, в которых явственно и отчетливо звучит революционный призыв. Вот один из таких фольклорных вариантов:

Измученный, истерзанный работой трудовой!
Идет, как тень загробная, наш брат-мастеровой!
С утра до поздней ноченьки стою, и ноет грудь!
Подохну как собака я, схоронят как-нибудь!
Шумят ветра холодные, и дождь осенний льет,
Моя могила темная крапивой зарастет!
Не стой, не стой отчаянно в могильной мастерской,
Свергай ты паразитов тех могучею рукой!

Как видим, здесь песня подвергалась не только полной идейной и образной переработке, но и существенному переинтонированию.

Совершенно иными путями шло освоение фольклором произведений пролетарской поэзии, „преображение“ ее в фольклор рабочих. Для того, чтобы убедиться в том, что это освоение касалось главным образом стилизированной стороны, при полном сохранении идейного содержания вещей, приведем параллельно два печатных агитационных стихотворения с фольклорными вариантами.

Вот, например, печатный текст песни, написанной для солдат после событий 4 марта 1901 года на Казанской площади и дающей описание этих событий, и фольклорная запись этой же песни из уст старого рабочего-производственника:

Солдатская песня

Как четвертого числа
Нас нелегкая несла
Смуту усмирять,
Ох, смуту усмирять!

Рано утром нас будили,
Не кормили, а поили
Водкою одной;
Ох, водкою одной!

Много силы у солдата,
Но давить родного брата
Можно лишь спьяна,
Ох, можно лишь спьяна!

Подготовив понемногу,
Повели нас в путь-дорогу;
К Невскому пошли,
Ох, к Невскому пошли!

Тут в дворы нас засадили
И настрого запретили,
Чтобы не орать,
Ох, чтобы не орать!

Не по нас была засада,
Земляков брала досада
На такой приказ,
Ох, на такой приказ!

Долго ль, мало ли сидели,
Не шумели, не галдели,
Слышь, команда нам,
Ох, слышь, команда нам!

Выходите на тревогу,
Фараонам на подмогу,
Клейгельс¹ ослабел!

Мигом вышли на свободу,
Видим тысячу народу:
Тут и статский, и военный,
И бродяга, и поштенный,
Весь народ шумел,
Ох, весь народ шумел!

Сперва зачали студенты,
Подхватили тилигенты,
Подсобил народ,
Ох, подсобил народ!

Драка, свалка началась,
Бросились и мы.
Молоток пошел тут в дело,

Солдатская памятка на 4 марта 1901 г.

(О демонстрации 4 марта
1901 г.)

Как четвертого числа
Нас нелегкая несла
Смуту унимать.

Утром рано взбудили,
Не кормили — напоили
Водкою одной.

Позаправившись немного,
Повезли нас в путь-дорогу,
К Невскому пошли.

Здесь во двор нас засадили
И накрепко запретили,
Чтобы не шуметь.

Не по нас была засада,
Земляков брала досада
На такой приказ.

Допрежь мало ль мы сидели
Втихомолку, не гудели,
Слышь, команда нам:

„Выходите на дорогу
Фараонам дать подмогу.
Клейгельс ослабел“.

Мигом вышли на свободу.
Видим — тысяча народу.
Весь народ шумел.

Тут и вольный, и военный,
И рабочий, и почтенный,—
Все шумели тут.

¹ Н. Клейгельс — Санкт-Петербургский градоначальник, организатор избиения мирной демонстрации студентов и рабочих.

Офицеришку влетело,
 Кровью залился!
 Ох, кровью залился!
 Храбрый Клейгельс-генерал
 Все подальше удирал
 И с коня кричал,
 Ох, и с коня кричал!

А Вяземский¹-генерал
 Тот на Клейгельса кричал:
 „Ваше-ство, не смейте драться,
 Ваше-ство, не смей мешаться
 Не в свои дела“,
 Ох, не в свои дела!

Как пришли домой мы в роту,
 Принесли одну заботу
 О своем грехе,
 Ох, о своем грехе!

Ох, отцы вы, командиры,
 Опоганили мундиры,
 Чистые досель,
 Ох, чистые досель!²

Сперва начали студенты,
 Подхватили тилигенты,
 Зашумел народ.
 Молоток пошел тут в дело.
 Офицерику влетело.
 Кровью залился.
 Кутерьма затем стряслася,
 Драка, свалка началась.
 Бросились и мы.
 Безоружных колотили,
 Колотушкой молотили,
 Словно на току.
 Полилась кровь ручьями,
 Залились слезами
 Многие тогда³.

Как видим, фольклорный материал очень близок к печатному. Некоторые изменения при бытовании песни коснулись ее конкретно-исторической стороны (стали несколько стираться тематические моменты, связанные с изображением демонстрации у Казанского собора, и начали выступать вперед моменты типичные, характерные для большинства погромов, учинявшихся царским правительством в девятисотых годах) и жанровых особенностей: песенный строй „солдатской песни“, заимствованный из старинных песен (декабристской, севастопольской, „Тайного собрания“ Н. Морозова и Д. Клеменца, „Песни о храбром Громо-генерале“), сменился в фольклорном хождении простым эпическим повествованием.

Другой пример:

„К солдату“

„Обращение к солдату“

Постой-ка, товарищ! Опомнися, брат!
 Скорей сбрось винтовку на землю
 И гласу рабочего внемли, солдат,—
 Народному голосу внемли!

Зачем ты, товарищ,
 Винтовку свою зарядил?

¹ Князь Вяземский — член Государственного совета, пытавшийся уговорами остановить расправу над демонстрантами.

² Напечатано в „Южном рабочем“, № 8, февраль 1902 г., стр. 13.

³ Записано т. П. Г. Ширяевой от рабочего завода „Большевик“ (архив Ленингр. обл. ред. „Истории фабрик и заводов“).

Зачем ты винтовку свою зарядил?
В какого врага ты стреляешь?
Без жалости брата родного убил,
Детишек его избиваешь...

Ты здесь убиваешь чужих. У тебя
В деревне семью убивают...
И издали грозно твоя же семья
Тебя же, солдат, проклинает...

Постой же, товарищ! Опомнися,
брат!

Ты кровью облит человека...
Не смоешь ее уж ничем ты, солдат,
Не смоешь ту кровь ты вовеки...
Все улицы русских больших городов
Залиты народною кровью...
Там дети рыдают, и тысячи вдов
Клянут свою долюшку вдовью...

Несчастливая мать, потерявши дитя,
Над трупиком горько рыдает
И грозно, солдат, проклинает тебя!
Ты слышишь?—тебя проклинает!

Ты мать и отца у ребенка отнял,
И кто их убийца—он знает.
И вот с легионом рабочих детей
Малютка тебя проклинает...

Постой же, товарищ! Опомнися,
брат!

Скорей брось винтовку и с нами
Восстань за свободу, и вместе
пойдем

На бой, на кровавый, с врагами...
Так брось же винтовку и громко
кричи:

„Нет, братья, солдат не убийца!
Солдат уж проснулся и даст вам
ключи

К покоям царя-кривописца!..“

Проснулась пехота, проснулся
матрос,

Проснулась казачья сила,
И грязный, отживший военный
колосс

Уж жажда свободы сломила...

Постой же, товарищ! Опомнися,
брат!

Скорей брось винтовку на землю
И гласу рабочего внимли, солдат,
Народному голосу внимли:

„Честнее на улице в правом бою
Погибнуть за лучшую долю,

В какого врага ты
стреляешь?

Ты брата родного по-зверски
убил,

Детишек его избиваешь.

Ты здесь избиваешь чужую
семью,

В деревне твою избивают.

И издали грозно твоя же
семья

Тебя же, солдат, проклинает.

Опомнись, товарищ,
опомнись же, брат,

Скорей брось винтовку
на землю!

Ты класса рабочего внимли,
солдат.

Рабочего класса внимли.

Опомнись, товарищ, и
вместе кричи:

„Нет, я, брат-солдат, не
убийца!“

Проснулась пехота,
проснулся матрос,

Проснулась казачья сила.

Солдат уж проснулся

И даст нам ключи

Чем та — на войне — в чужеземном
краю

От трона царя-

Нам пасть, защищая неволю!¹

кровопийцы².

В данном случае мы видим то же самое: фольклорный вариант сильно отличается от печатного текста, но агитационное содержание последнего передано в нем с той же логической последовательностью. „Фольклоризация“ произошла за счет сокращения объема стихотворения и изменения его стилистики.

Освоение „книжной“ пролетарской поэзии фольклором шло по двум основным руслам: первое состояло в простой фольклорной деформации печатного источника, второе — в создании новых произведений по мотивам поэзии партийного подполья. Оба эти русла представлены в рабочем фольклоре большим количеством произведений. Приведем лишь некоторые из них.

Характерными примерами первого типа могут служить следующие два стихотворения. Первое из них — частушка начала девяностых годов, имевшая широкое распространение среди питерских рабочих:

Мастер Цуба нас терзает,
В кабинет свой зазывает,
На ключ двери запирает
И в любовниц превращает³.

Частушка эта — произведение совершенно несамостоятельное; она возникла в результате использования двух четверостиший из стихотворного воззвания „К работницам карточной фабрики“, написанного группой передовиков-рабочих и попавшего на страницы „Рабочей мысли“ (1901 г., № 11). В печатном тексте эти четверостишия имели несколько иной вид:

Мастер Цубе нас терзает.
Нет подлея его души;
Он сначала разоряет,
Рвет последние гроши.
Разоривши, призывает,
Как рабынь, в свой кабинет
И в любовниц обращает...
На него управы нет!

¹ „Социал-демократ“, № 11, от 4 августа 1905 г. Подробнее см. „Пролетарские поэты“, т. I, стр. 362—364, изд. „Советский писатель“, 1936 г.

² Записано т. П. Г. Ширяевой от рабочего Балтийского завода (архив Ленингр. обл. ред. „Истории фабрик и заводов“).

³ Статья А. М. Астаховой — „Старая рабочая песня, — „Резец“, № 5 за 1934 г.

Другой пример: еще в самом начале шестидесятых годов в лондонской Вольной типографии вышел песенник для армии — „Солдатские песни“, содержащий между прочим агитационную песню, призывавшую русских солдат к неповиновению армейскому командованию, душившему национальное революционное движение в Польше:

Братцы! Дружно песню грянем
Удалую — в добрый час!
В поляков стрелять не станем,
Не враги они для нас!
Только злые командиры
Их приказывают бить,
Чтобы русские мундиры
В этой бойне осрамить!..
Брат ли встанет против брата?
А поляки — братья нам,
И для честного солдата
Убивать их — грех и срам!.. — и т. д.

В эпоху первой революции, в годы развернутой большевистской агитации в войсках царской армии, об этой песне вспомнили поэты — корреспонденты изданий большевистских военных организаций — и под их пером мелкобуржуазные лозунги старой песни оказались замененными лозунгами классовой солидарности рабочих, крестьян и солдат:

Братцы! Дружно песню грянем
Удалую — в добрый час!
Мы рабочих бить не станем, —
Не враги они для нас!
Только злые командиры
Их приказывают бить,
Чтоб солдатские мундиры
Этой бойней осрамить!
Брат пойдет ли против брата?
А крестьяне — братья нам!
А для честного солдата
Убивать их — грех и срам... — и т. д.¹

Но этой переделкой не ограничивается бытование старой песни, переложенной на новый лад. После ее печатной переделки она попадает в устное бытование, становится фактом рабочего фольклора и служит на этот раз целям борьбы с волной черносотенных еврейских погромов 1905 — 1906 годов.

¹ Стихотворение это печаталось в подпольных газетах: „Голос солдата“, № 2, 1905 г., Рига; „Солдат“, № 5, 1906 г., Либавя; „Голос казармы“, № 5, 1907 г., Тифлис.

„В Полтавщине напечатана песня, распространенная среди рабочих в Кременчуге“, — сообщает „Нижегородский листок“ в № 205 от 3 августа 1905 года. А далее приводится самая песня, являющаяся фольклорной перелицовкой большевистской переделки солдатской песни шестидесятых годов:

Дружно, братцы, песню грянем
И начнем мы в добрый час.
Мы евреев бить не станем,
Не враги они для нас.
Только злые хулиганы возбуждают убивать,
Чтобы их невинной кровью
Наши руки замарать.
Брат идет ли против брата?
А еврей — братья нам,
И для русских, нас, рабочих,
Избивать их — стыд и срам.
Вспомним Кишинев и Гомель,
Где был стон и плач.
И войны уж нам довольно.
Наш рабочий — не палач.
Так затынем, братцы, дружно
Песню эту в добрый час:
Мы евреев бить не станем,
Не враги они для нас.

Примерами же появления самостоятельных фольклорных произведений на основе мотивов „книжного“ пролетарского творчества могут служить две песни, сообщенные нам т. Н. П. Паялиным и записанные им в 1933 году у рабочих-текстильщиков в Ярославле.

Первая из них называется „Солдатская песнь“; возникла она в 1905 году и обращена к солдатам:

Стреляй, солдат, в кого велят,
Убей отца, родного брата,
Убей жену, убей детей,
Лишь помни памятку солдата:

Рабочих бить вас поведут,
Голодных убивать прикажут,
По чарке водки вам дадут
И этим совесть вашу губят.

В далекий край вас поведут,
На родине ведь не оставят;
Ружье, мундир вам выдадут,
Машиной быть заставят.

Попы тебя благословят,
Убьешь отца — греха не будет.
Они не врут, коль говорят:
„Бог вашу службу не забудет“.

Крестьяне мрут по деревням,
Земли, работы, хлеба просят,
А им, как буйным бунтарям,
Штыки и пули преподносят.

Стреляй, солдат,
Коли штыком,
Кусай зубами,
Бей прикладом,
Но, убивая, не забудь,
Что убиваешь родного брата.

Трудно назвать прямой источник этого произведения рабочего агитфольклора, ибо, если поискать среди памятников партийной поэзии 1905—1907 годов, то таких источников найдется не один, а множество. Здесь нет переработки какого-нибудь определенного стихотворения; просто подхвачен идейный мотив большинства пролетарских газетных и листовочных стихов для агитации в армии и переложён в самобытной фольклорной форме.

Еще большее вторжение мотивов и приемов „книжной“ пролетарской гимнической поэзии мы видим в „Реквиеме“, сочиненном ярославскими рабочими в память их товарищей, предательски расстрелянных 9 декабря 1905 года:

Вы шли, как разумная мирная рать,
За правду стоять — и пришлось умирать:

Вам вечная светлая память.

Вы шли в ореоле свободы знамен

И их донесли до своих похорон.

Вам вечная светлая память.

Под пение песен свободы вы шли,

Дошли до безмолвья глубокой земли.

Вам вечная светлая память.

Пусть ваши знамена над вами парят

И песню свободы о вас говорят.

Вам вечная светлая память.

Рассмотрение рабочего фольклора „по использованию“ убедительно показывает, что при изучении фольклора русского пролетариата фольклорист обязан идти дальше анализа одного лишь собственно-пролетарского устного песнотворчества, должен обязательно охватить и материал забытовавших и деформировавшихся в рабочей среде произведений. Не может он пройти и мимо рукописных произведений русских рабочих.

Нужно помнить, что в условиях дореволюционной России первые рабочие поэты зачастую не получали возможности печатать свои произведения. Ле-

гальная печать вообще очень неохотно принимала к печати стихотворения фабрично-заводских поэтов. Даже наиболее либеральные буржуазные и мелкобуржуазные журналы сторонились авторов-рабочих. В девяностых годах и в начале девятисотых — в годы оформления самостоятельной классово-политической революционной идеологии пролетариата и зарождения поэтической деятельности русских рабочих — легальная журнально-газетная периодика почти не принимала в свою среду пишущих пролетариев.

Рептильная печать с негодованием гнала с порога тех одиночек-рабочих, которые по недостатку политической зрелости шли со своими произведениями в редакции полуофициозных органов. Достаточно ярким и показательным является в этом отношении пример уральского рабочего — поэта П. И. Заякина-Уральского, адресовавшего со своими стихотворениями в суворинское „Новое время“ и издевательски обманутого нововременским „Иудушкой“ — М. О. Меншиковым¹.

Но и либерально-оппозиционная журналистика не жаловала самоучек-писателей из рабочей среды. Либерально-народническое „Русское богатство“ изредка печатало рабочих-авторов, но делало это только тогда, когда ему удавалось в той или иной мере подчинить своих сотрудников-рабочих направлению своего журнала, сгладить в их произведениях классово-пролетарские черты. Так случилось это, например, с рабочим-беллетристом Н. А. Лазаревым-Темным и с поэтом-железнодорожником Ф. Т. Гавриловым, попавшими на страницы „Русского богатства“ только после длительной „обработки“ в литературном кружке одного из столпов либерально-народнической беллетристики — Н. Н. Златовратского. Не интересовались поэзией рабочих масс и легальные марксистские журналы. В таких центральных органах легального марксизма, как журналы „Новое слово“ и „Начало“, где литературную политику осуществлял „сам“ П. Б. Струве, можно найти произведения многочисленных русских и западных декадентов, но нельзя отыскать ни одного имени

¹ См. об этом в статье-предисловии К. Боголюбова в книге „Избранные стихотворения“ П. И. Заякина-Уральского. Изд. Свердловгиз, Свердловск, 1935 г.

поэтов от станка. В этом как нельзя ярче сказалась буржуазная сущность легальных „марксистов“ — этих типичных буржуазных демократов, которые временно маскировали „экономическим материализмом“ свои либерально-буржуазные тенденции, приведшие впоследствии к прямой, „веховской“ контрреволюции.

Только журнал В. А. Поссе „Жизнь“, находившийся под сильнейшим влиянием крупнейшего пролетарского писателя М. Горького, печатал отдельные произведения рабочих-беллетристов, но и ему из цензурных соображений весьма нелегко было проводить в печать произведения, по-революционному трактовавшие „рабочую проблему“. Для произведений рабочих-поэтов, окрашенных в отчетливо-революционные тона, доступ в легальную печать был закрыт окончательно и бесповоротно.

Из всех пролетарских писателей тех лет гениальный художник рабочего класса М. Горький был едва ли не единственным, кому в постоянных боях с цензурой и властями удавалось бросить искры революционных призывов на страницы легальной печати. Мировая известность, международная слава Горького заставляли охранителей печати иногда считаться с его творчеством, но и горьковская цензурная история — это сплошной мартиролог, повествующий о запретах на его вещи или о цензурных изъятиях.

При таких условиях революционно настроенному рабочему, отдававшему свои досуги поэтическому труду, нечего было и помышлять о появлении его произведений в легальной, подцензурной печати.

Подпольные партийные издания (журналы, газеты, брошюры, песенники, листовки) — вот единственное пристанище, которое находили себе первые рабочие поэты-революционеры. Партия и ее печать уделяли огромное внимание организации и воспитанию первого поколения рабочих-поэтков. Но тяжелые условия работы в подполье, занятость вопросами непосредственно политической борьбы не позволяли партийной печати сразу организовать (по крайней мере до эпохи „Звезды“ и „Правды“) широкий поток поэтических кадров из рабочей среды.

С поступательным ходом развития нашей революции партии удавалось охватить все большие и большие массы рабочих. К числу пролетарских поэтов, сразу

же определившихся в качестве передовиков пролетарской борьбы, в качестве партийно-агитационных поэтов, все время прибавлялись новые кадры рабочих-писателей, втягиваемых революционными событиями (и в особенности событиями первой русской революции 1905 года) в орбиту влияния партии. Рабочие поэткоры, находя надежного друга и руководителя только в лице большевистской партии, охотно давали свои революционные произведения партийной печати, вливая таким образом свое поэтическое дело в дело общепролетарской борьбы, вырастая в подлинно партийных, передовых поэтов пролетариата.

Но не все произведения рабочих-поэткоров могли находить себе место на страницах печати партийного подполья. Многие из этих произведений не соответствовали агитационно-пропагандистским задачам этой прессы, многие не отвечали художественным запросам, предъявляемым литературному произведению, были художественно слабыми, тусклыми по образам своим и словарю, недостаточно доработанными и т. д. Многие, наконец, писались и без прямого расчета на печать, а попадали в устный обиход рабочей среды, закреплялись в рабочем песенном репертуаре и бытовали в нем, одни шире и дольше, другие уже и кратковременнее.

Такие произведения, не проникавшие по тем или иным причинам в печать, не становившиеся тем самым явлениями литературы, а частично попадавшие в сферу рабочего фольклора, получившие изустное хождение среди пролетариев, на фабриках и заводах царской России, несомненно должны быть собраны и изучены историками пролетарской поэзии и рабочего фольклора наряду и наравне с литературными и фольклорными произведениями, созданными рабочими.

Такие произведения образуют как бы мостик между „книжной“ пролетарской поэзией и рабочим фольклором, оказываются своеобразным средостением между ними. Оставаясь в рукописях, на страницах заветных тетрадей и альбомов, они не становились фактами литературы, являясь в то же время потенциально литературными произведениями. С другой же стороны, их нельзя называть в полном смысле рабочим фольклором, ибо, даже попадая в изустное обращение, фольклоризируясь и подвергаясь временно деноминации, они оказываются все же прикрепленными к определенному ав-

тору. Во время их обращения в фольклорной среде автор-художник неизвестен, но показаниями друзей автора, а иногда и его самого — рукописью произведения, — авторство устанавливается точно и неизбежно. Бытуя в фольклорной среде, они оказываются таким же фольклором „по использованию“, как и произведения книжной, печатной литературы, поступившей в фольклорное обращение. Находясь на грани между пролетарской литературой и рабочим фольклором, не становясь в полном смысле этих слов ни пролетарской поэзией, ни фольклором фабрично-заводских рабочих, такие произведения образуют то, что мы назвали бы условно фольклорным потенциалом пролетарской литературы¹.

Тематика, агитационно-политическая направленность, жанры этих произведений обнаруживают непосредственную близость их к печатным и устным произведениям пролетарской поэзии. Политическая лирика и агитационная сатира и здесь стоят в центре творческого внимания авторов.

Об этом с уверенностью можно говорить уже на основании того небольшого (требующего дальнейшего расширения) опыта знакомства с рукописными тетрадями рабочих-поэтов, которыми мы располагаем на сегодняшний день. И недавно опубликованные П. Г. Ширяевой стихи и песни старого питерского рабочего И. Д. Волкова², и собранные нами стихотворения и песни сормовского рабочего Василия Федоровича Знаменского, и ряд других произведений рабочих-авторов, еще не напечатанных, но частично нам известных, позволяют утверждать их стилевое, тематическое и жанровое единство с произведениями пролетарских поэтов и с устным рабочим творчеством.

Все сказанное выше о творчестве рабочих-авторов, не получивших печатного выявления, сполна относится и к стихам В. Ф. Знаменского³. Они — яркая иллюстрация выдвинутых нами положений.

В печатной литературе его стихи неизвестны. Но их

¹ Об этом см. также в нашей статье „Основные вопросы исторического изучения фольклора фабрично-заводских рабочих“, — „Натиск“ (Горький), № 8 — 9 за 1935 г.

² П. Г. Ширяева — „Из материалов по истории рабочего фольклора“, — „Советский фольклор“, № 2 — 3 за 1935 г. Изд. Акад. наук.

³ Стихи В. Ф. Знаменского публикуются нами в сборнике „Советский фольклор“, № 7.

хорошо знают и помнят старые сормовские рабочие-производственники и революционеры.

Эти вещи пелись, рассказывались скороговоркой в цехах и по домам, ходили, переписанные от руки, среди рабочих, дополнялись и видоизменялись в процессе их распространения. Вместе с другим сормовским рабочим — Тимофеем Зеленовым — В. Ф. Знаменский один из наиболее запомнившихся старым рабочим-сормовичам, один из самых популярных среди сормовских рабочих-поэтов из рабочей среды. Но если стихи, эпиграммы и прибаутки Т. Зеленова — рабочего-поэта, характерного для девяностых годов в Сормове, не шли дальше злободневных бытовых тем или злого, остро-сатирического осмеяния заводской администрации, то в стихах и песнях Знаменского, писавшего в эпоху подъема массового рабочего движения, подготовки 1905 года и самой первой революции, эти же мотивы получают уже отчетливое революционное осмысление и дополняются новыми революционными темами и мотивами. Рядом с сатирой на администраторов и мастеров, угнетавших рабочих, идет у Знаменского и политическая лирика и политическая сатира; обозначаются и попытки эпического жанра. К последнему явно тяготеет его стихотворение „Шестая часть света“, посвященное реалистическому описанию первых шагов капитализма в Сормове, ироническому показу плодов капиталистической „цивилизации“, насаждавшейся хозяевами (Бенардаки, акционеры), кабатчиками и содержателями публичных домов, мечтавшими политикой ограбления и спаивания удержать в повиновении рабочую массу.

Многие из стихов и песен Знаменского отчетливо пародийны, используют форму известных литературных произведений. Но пародийные элементы в стихах Знаменского не имеют ничего общего с задачами чисто литературной пародии. Они выражают или стремление автора оттолкнуться от какого-нибудь литературного произведения, варьируя на новый лад его мотивы, или служат ему для усиления сатирической направленности стиха и песни.

Для доказательства достаточно указать на использование Знаменским „Колыбельной“ в стихотворении 1899 года, осмеивающем мастера инструментального цеха Сормовского завода:

Спи, мой свет — Егор Егорыч,
Баюшки-баю,
Я тебе, паршивый сволочъ,
Песенку спою . . . — и т. д.,—

или „Коробейников“ в другом сатирическом стихотворении на ту же тему:

Хорошо было Егорушке
Резать плашки в темну ночь . . . — и т. д.

К 1905 году в стихах Знаменского появляется политическая тема. Но и в подходе к ней он не отступает от пародийных приемов. Вот, например, его стихотворение „На смерть Сергея Александровича“:

Жил да был в Руси святой
Князь - правитель под Москвой.
Именит его был род.
Знал про это и народ,
Что ему сродни весь двор,
Что он жулик, что он вор
И притом такой подлец —
Обокрал Москву вконец.
Брал он деньги с разных мест,
Не щадил и Красный Крест.
И чтоб бог его хранил —
На руке всегда носил
Перстенок недорогой —
От Варварушки святой.
Словом, князь был молодец.
Но пришел ему конец:
Ехал как-то он домой —
В губернаторский свой дом.
Вдруг раздался сзади гром.
Что же дальше? Дальше князь
Из кареты летит в грязь,
Кучер тоже вместе с ним;
А на месте смрад и дым.
Стали князюшку искать —
Не могли костей собрать:
Не нашли ни рук, ни ног,
Не помог и перстенок.
А минуток через пять
На коленочках стоять
Пришлось стать князевой жене
По его же по вине.
Так погиб в Москве князек.
А чудесный перстенок
На сто сажен отлетел
И, конечно, уцелел.

Использование сказочного сюжета и повествовательной манеры старинного эпического фольклора, конечно, не случайно для Знаменского. Стремление

к такой условной „пародийности“ было свойственно большинству литературно не выявившихся или мало выявившихся поэтов-рабочих. Его мы видим в рукописных стихах Шувалова, Привалова¹, Волкова, Знаменского и многих других. Эта черта в той или иной мере была присуща и многим произведениям ранней пролетарской поэзии и рабочего фольклора. В ней сказалось и стремление первых поэтов пролетариата опереться на предшествующий поэтический опыт, впитать культуру классиков поэзии и недостаток собственной поэтической культуры.

Огромную, этапную роль в развитии рабочего фольклора сыграл период подготовки к первой русской революции и самый 1905 год. Именно в это время с большой мощью и яркостью вышли наружу во всех почти произведениях рабочего фольклора органически заложенные в нем революционные тенденции.

Революционно-протестующие, зовущие к восстанию и агитационно-сатирические тенденции рабочего фольклора разрастаются во всю ширь, главным образом в период первой русской революции. Массовость рабочего дореволюционного движения, конкретный опыт настоящей революционной борьбы, подготовка вооруженного восстания организуют и укрепляют сознание создателей и носителей рабочего фольклора. Если взять материалы сормовского рабочего фольклора, то в нем в качестве ярких примеров отчетливой революционизации мотивов рабочих песен и отражения перехода пролетариата в наступление на самодержавие и капитализм мы обнаружим две интересные песни: „Как на Сормовском заводе...“, показывающую перерастание борьбы экономической в политическую, стачки — в революционный протест, и „На баррикады“, свидетельствующую об успешном овладении передовых идей партии сознанием рабочих масс Сормова и о проникновении поэтики партийно-политических гимнов в рабочий фольклор.

Авторство первой из этих песен приписывается ныне покойному рабочему-революционеру Г. С. Иванову, хорошо памятного старым сормовским рабочим. В песне отражена борьба рабочих с дирекцией против штрафов,

¹ Стихи И. Шувалова и И. Привалова см. в сборнике — „Пролетарские поэты“, т. I, изд. „Советский писатель“, 1935 г.

начавшаяся 13 августа 1904 года по призыву местной организации РСДРП всеобщей забастовкой, охватившей десять тысяч рабочих. В процессе этой борьбы были завоеваны некоторые уступки со стороны директора Мещерского, которые в июне 1905 года пытался аннулировать новый директор Приемский. Но попытка Приемского не увенчалась успехом: экономическая забастовка переросла в политическую, устроенную в ознаменование полугодовщины расстрела питерских рабочих (9 июля 1905 г.), и Приемскому пришлось на время закрыть завод. В песне отчетливо запечатлелся переход рабочих от экономической стачки к политической борьбе.

Вот она:

Как на Сормовском заводе
Разговор идет в народе,
Что Мещерский уезжает,
А Приемский заступает.
Вел Мещерский дело строго,
На словах сулил нам много.
Забастовки точно были
И штрафы с шеи свалили
Облегчили чуть работу:
До двух часиков в субботу.
А Приемский как ввалился,
Метлой новой заявился,
Он завод останавливает
И штрафы нам возвращает,
И ввести хочет работу
До пяти часов в субботу.

Эх, Приемский, ты — скотина,
У тебя есть лоб и спина.
А такую-то скотину
Как не двинуть камнем в спину.

✕ Вторая песня еще ярче рисует нам характер революционной борьбы 1905 года. В ней отражены большевистские лозунги конца 1905 года, она зовет к вооруженному восстанию. Как вспоминают старые производственники и участники революционного движения в Сормове, эта песня впервые была продекламирована на рабочем митинге в день полугодовщины „Кровавого воскресенья“ и затем неоднократно распевалась революционными рабочими на мотив „Варшавянки“. Приведем полностью и ее:

Пробил час грозный избавленья,
Призывом к битве прозвучал,
И нас зовет на бой, на мщенье
За пролетарский идеал.

Припев:

Смело бросайтесь, бойцы, в бой суровый!
Разрушим до тла вековые преграды,
Сбросим позорные рабства оковы!
На баррикады! На баррикады!

Грозно поднимем мы сильные руки,
Злобу отточим как острый кинжал;
Враз отомстим за тяжелые муки
Всем, кто нас грабил, кто нас угнетал.

Припев.

Прочь, тунеядцы! Дрожите, тираны!
Грозный восставший рабочий идет.
Вам не сломить этой силы титана.
Прочь же царей и мертвящий весь гнет!

Припев.

Красное знамя борьбы перед нами
Веет по ветру и кровью горит.
Стройся, товарищи! Право за нами!
Смерть палачам, кто гнетет и царит!

Припев.

В 1905 году революционные песни фабрично-заводских рабочих завоевали широкое распространение в народных массах, проникли и в крестьянскую среду. Революция ворвалась в крестьянскую жизнь и крестьянскую песню:

По заводу парень шел —
Подобрал листовку.
Собирается народ
Сделать забастовку —

пелось в частушке, популярной во многих деревнях Нижегородской губернии в 1905 году¹. И через листовку, о которой говорит частушка, вместе с политическими лозунгами пролетариата проникла и его политическая поэзия и революционные песни рабочих масс. О революционном влиянии фабричной поэзии на поэзию деревни очень интересно сообщал в своей, написанной по следам революционных событий, заметке „Новое время — новые песни“ А. Б[елозеров]:

„Эта правдивая поговорка, — писал он о проставленной в заглавии поговорке, — как нельзя более реально осуществлялась среди крестьянской молодежи. Проездом через многие села и деревни нам пришлось

¹ А. Андреевич [А. А. Белозеров] — „Революция 1905 г. в частушке“ („Памятники устного творчества“), — „Нижегородское краеведение“, № 1, июнь 1930 г., стр. 17.

слушать много совершенно новых песен и „частушек“, сложенных уже на современные темы...

Песни „Выйду ль я на реченьку“ или „Не белы снеги“ отошли теперь уже в область старины глубокой, и их сменили песни, по творчеству тоже собственно старые, но новые по духу. Первое место из них занимают некрасовские „Коробушка“ и „Обитель“. Часто слышатся даже такие песни, как „Дубинушка“ и „Марсельеза“.

Любопытно наблюдать, когда крестьянская молодежь, парни и девки, шествуя по селу или деревне группами, под аккомпанемент гармоники напевают эти песни.

По отношению к „Марсельезе“ и „Дубинушке“ в некоторых деревнях даже сложены „частушки“, как, например:

Всей деревней мы пройдем, —
„Марсельезу“ пропоем!..
Всю мы ноченьку петь будем,
Богачей ею разбудим!..

Из других „частушек“, не лишенных известного смысла, по записи приводим следующую:

Ветер носится по полюшку
Да поет про волюшку.
Не пора ль и нам вставать,
Да свободу добывать!..

Или весьма характерные „частушки“, сложенные буквально на злободневную тему:

Как у нас на празднике
Появились стражники..
Дел не делают по дням,
Только рыщут по ночам...

По поводу стражников по деревням распевается очень много куплетов, и все они по содержанию относятся к нелестной характеристике последних...

Итак, старое время прошло, пахнуло молодой, новой жизнью, принесшее в темные захолустья родной деревни и новые песни¹.

Эти слова, писанные активным участником революционной борьбы, одним из первых пролетарских поэтов

¹ „Нижегородский листок“, № 120, от 11 июня 1906 г., стр. 4.

и ревностным собирателем деревенской частушки, — ценное свидетельство о прямом воздействии пролетарской песни и ее мотивов на революционную поэзию деревни. Несмотря на все старания буржуазных фольклористов „не заметить“ рабочую песню, а главное — не допустить ее влияния на фольклор крестьянства, это влияние начало осуществляться весьма бурными темпами еще задолго до Великой Октябрьской социалистической революции — в период ее генеральной репетиции.]

Одной из замечательных особенностей старой рабочей песни, особенностью, в которой очень ярко запечатлелся органический интернационализм пролетариата, являлось межнациональное единство ее мотивов.

Мы знаем множество примеров, когда одни и те же рабочие песни (несколько варьированные) становились достоянием русского, украинского, белорусского, еврейского и т. д. языков. В своей статье „Рабочие песни XIX века“ Гр. Владимирский весьма убедительно показал единство мотивов украинской и русской рабочих песен уже в XIX веке, превосходно тем самым опорочив утверждения украинских шовинистов о том, что украинские рабочие песни „не только самобытны, но китайской стеной отделены от песен русских“.

Мы со своей стороны добавим еще один пример того, что рабочая песня охватывала своим влиянием многочисленные угнетенные народности царской России, что ее революционные мотивы не были достоянием только русских рабочих.

Вот перед нами два отрывка из еврейских рабочих песен. Оба они очень близки друг к другу:

Грохочут машины, чадят утюги,
В комнате дым и жара,
Мозг иссыхает, в глазах темно
От пота, от тяжелого труда.
Перестань же плакать, обливаться слезами,
От слезы — пятно на работе.
Вот скоро придет мастер, разбойник,
И прочь прогонит тебя с работы!¹—

так описывается в одном из них работа эксплуатируемого еврея-ремесленника.

А вот как говорится в другом отрывке о том, кто живет трудами рабочего:

¹ М. Береговский — „Еврейский музыкальный фольклор“, т. I. Музгиз, М., 1934 г., № 24.

Как же не завидовать нашему хозяину,
Как он роскошно живет, живет,
Чай попивает, газету он читает,
А нам, рабочим, отдыха не дает¹.

Но кто же, хоть немного знакомый со старым русским фольклором, не узнает в этих песнях труда и гнева, бытовавших среди еврейских рабочих-ремесленников, вариантов старой синегубовской „Думы ткача“ и именно—ее „орабоченного“ социал-демократической печатью и широко бытовавшего в среде русского пролетариата текста:

Грохочут машины, духота нестерпимая,
В воздухе ключья хлопка,
Маслом прогорклым воняет удушливо,—
Да, жизнь ткача нелегка!
Нитка порвалась в основе канальская,
Эх, распроклятая снасть!
Сколько греха-то ты примешь здесь на душу,
Господи-боже, так страсть.
Ах, да зачем же, зачем же вы льетесь,
Горькие слезы, из глаз?
Делу помеха, основу испортите,
Быть мне в ответе за вас.
Как не завидовать главному мастеру,
Что у окошка стоит,
Чай попивает да гладит бородушку,
Видно, душа не болит!
Ласков на взгляд, а пойдй к нему вечером:
Станешь работу славать,
Он и корит, и бранит, и ругается,
Все норовит браковать.
Все норовит, чтоб поменьше досталось
Нашему брату-ткачу.
Эх, главный мастер, хозяин, надсмотрщик,
Жить ведь я тоже хочу!..

В еврейских вариантах синегубовский текст фольклоризирован еще сильнее: ткач превращен в портного, мастер в хозяина. Но мотивы скорби и гнева, ненависти к угнетателям общи всем разноязыким вариантам этой песни, которая проникла и в еврейский рабочий фольклор и под влиянием стихотворения еврейского поэта Эдльштадта „Рабочий“ („Der Arbeiter“), как на это указывает С. Д. Магид², непосредственно и в русский рабочий фольклор.

¹ То же, № 23.

² С. Д. Магид — „Еврейский революционный фольклор“, — „Советский фольклор“, № 2—3, стр. 400.

Некогда, приступая к собиранию и изучению деревенской песни, Глеб Ив. Успенский заметил, что, „сбрав „частушки“ с такою же тщательностью, как собираются статистические сведения о всяких мелких подробностях хозяйства в крестьянском дворе, и разработав их соответственно тем сторонам народной жизни, которых они касаются, мы имели бы точное представление о нравственной жизни народа“¹. Это замечание, требующее вообще существенного корректива, а в отношении рабочего фольклора в особенности, приложимо к нему все же своим утверждением о большой познавательной ценности фольклора.

Чем глубже идет процесс революционизирования сознания рабочих — создателей и носителей фольклорного произведения, тем ярче, красочнее и зорче оказывается реализм рабочего фольклора, тем шире и всестороннее в нем захват изображаемой действительности, тем согласнее отзвук слушателей на его явный или скрытый революционный призыв. Даже в тех случаях, когда произведения рабочего фольклора давали, казалось бы, одни голые факты, они давали их так, что слушателям и читателям из одной этой картины становился совершенно ясным тот вывод, который из нее напрашивался.

Почти все произведения рабочего фольклора отмечены глубоко реалистическим подходом к изображаемой действительности. Как на один из типичных примеров, подтверждающих это положение, можно указать на „Песню о славной фабрике Чешера“:

Как на фабрике у Чешера
Шла работа преуспешная.
Господин хороший Чешер
Завсегда рабочих тешил
И покончил дело так,
Что прибавил в день пятак.
Много он не говорит,
Прямо пишет в алфавит,
А потом, сказав: „Ей-богу,
Отниму все понемногу“, —
В свою пользу всем один
Заправляет он сатин.
Чтоб пополнить все убытки,
В ход пустил гнилые нитки.
Одной гнилой он шлихтует,
А сифоны так и дуют.
Хоть болеет весь народ,

¹ Г. И. Успенский — „Новые народные стишки“. Соб. соч., изд. Павленкова, т. III, стр. 656.

Зато Чешеру доход!
А как ноги заболят,
То расчет тебе сулят.
Чтоб тепло не уходило,
Вентиляторов не было,
Из рабочих тянет пот
Все Семенов идиот;
Прямо скажет кочегару,
Чтоб нагнал побольше пару,
Сам в контору прямо спать,
Ничего не хочет знать!
Он и раньше только знал,
Шлихто-альню подметал,
А за гнусное винушение
Получил он повышение.
Теперь, видно по всему,
Все доверие ему:
В ткацкой тоже трикотаж,
И четвертый весь этаж.
А чтоб не было близен,
На то есть слепой Семен.
Не пропустит и подкладки,
Разбирает все до складки,
А за близны и за грязь
Он имел с Володи связь.
А Володя не умен,
Верит, что сказал Семен.
Лишь крамольника узнают,
Прямо тут же рассчитают,
А будь „русский человек“,
Не прогонят во весь век!

Насколько реалистично нарисована здесь картина эксплуатации на питерской фабрике Чешер, насколько все ее детали являются выхваченными из фабричной действительности, об этом говорит заметка за подписью „К-ян“ — „Г. г. Чешеры“, помещенная в профсоюзном журнале ткачей. „Чешеров двое — отец и сын, — говорится в этой заметке. — Старик отец — заmaterелый эксплуататор. Сосу, — говорит, — и баста! А вот сынок, тот будет потоньше своего кормильца. Тот не прочь иногда и благодетелем прикинуться и полиберальничать... Работать приходится в отвратительной обстановке. В первом этаже прохладно, во втором сносно, а в 3-м душно, как в бане. Вместо хорошей вентиляции — оконные форточки, через которые врывается холодный воздух. Не замечаешь, как простуживаешься, а заболел — молчи, работай, хоть умри. Стоит только заикнуться: „Позвольте сходить в больницу“, как г. Чешер заявляет расчет. „У нас больным не место“, — говорит он. С потолков из сифо-

нов льется вода прямо на рабочих, постоянная сырость вызывает ломоту в ногах — ревматизм. Недавно одна женщина с простуженными ногами заявила о своей болезни и была немедленно выброшена на улицу... Материал выдается плохой, а на плохом материале — работы больше, а выработки меньше. Как ни стараться, больше 70 коп. в день не выработаешь. А тут еще браковки и штрафы ни за что, ни про что. Много помогает в этом браковщик Семенов; как прокурор на суде обвиняет, так и Семен не пропустит близен; за все штрафует и увольняет..."

Как видим, песня ничего не убавила и ничего не прибавила к изображаемым ею событиям. Она только попыталась в возможно ярких и запоминающихся формах представить их, чтобы вызвать у читателей и слушателей гневный отклик на капиталистический гнет.

И этот реалистический подход к действительности придает дооктябрьскому рабочему фольклору не только большую эстетическую ценность, но и делает его своего рода „историческим источником“, художественной летописью быта, труда и борьбы героического русского пролетариата.

Март 1936 г.

О „РАБОЧИХ МАРСЕЛЬЕЗАХ“

Из истории пролетарской гимнической поэзии в России

Задача данной статьи — показать на материале так называемых „рабочих марсельез“, как пролетарские поэты боролись за создание и распространение в рабочих массах дореволюционной России пролетарско-социалистического гимна „Интернационал“.

Уже самый заголовок, а затем и целеустановка нашей статьи показывают, что ее тема и материал не имеют прямого отношения к фольклористике. Связь изучаемых нами произведений с фольклором совершенно условная: следует лишь предположить, что анализируемые песенные произведения, образцы „рабочих марсельез“, извлеченные нами со страниц дореволюционной большевистской прессы, проникая в рабочую среду и обретая в ней популярность, подвергались в процессе устного бытования известной стилистической деформации и становились таким образом фактами рабочего фольклора. Цитируемые нами „рабочие марсельезы“, разумеется, никак не могут быть прямо отнесены к фольклору, но многие из них могли стать и безусловно становились объектами использования со стороны устно-поэтического творчества рабочих. Нет никакого сомнения в том, что когда будет собран в должной мере материал фольклора революционных рабочих эпохи империализма в России, мы сумеем найти в нем целый ряд песенных произведений, связанных с „Марсельезой“. Весьма вероятно при этом, что эти еще неизвестные сейчас произведения рабочего фольклора исходили в своей борьбе против использования революционного гимна русской буржуазией и реакционными мелкобуржуазными партиями (эсеры и т. д.) из тех же предпосылок, что и пролетарская поэзия, и — что еще более несомненно — что сами по себе они

возникали на базе тех запечатлевшихся в книжной и гимнической традиции „рабочих марсельез“, обзору которых и посвящена настоящая публикация.

Когда „Марсельеза“ впервые проникла на русскую почву и обрела свой русский текст, она уже успела пройти в своем отечестве в качестве национально-революционного гимна сквозь три революции.

Самым своим проникновением в Россию „Марсельеза“ была обязана революционерам шестидесятых-семидесятых годов, и в условиях царской России она была запрещенной властями, противоправительственной песней. Правда, русская буржуазия (в особенности либеральная) пыталась неоднократно провести „Марсельезу“ на страницы легальной печати, но при этом „Марсельеза“, как правило, изменялась своими переводчиками до неузнаваемости: она превращалась ими в обыкновенный патриотический „Военный марш“, а всякий намек на революционность старательно изгонялся из нее. В этом отношении весьма показательна уже первая из таких попыток, сделанная еще в 1885 году бывшим поэтом „Искры“, в прошлом одним из ярких представителей радикально-демократического крыла „Искры“ и автором „Дубинушки“ и многих сатирических стихотворений, опустившимся в эпоху реакции восьмидесятых годов до полной общественной деградации (выразившейся в сотрудничестве в откровенно-реакционных и уличных листках), поэтом В. Богдановым („Влас Точечкин“).

Помещенный Богдановым в бульварном и юдофобском журнальчике с театральной тематикой „Суфлер“ (1885 г., № 22, 31 марта, стр. 2) его „перевод“ „Марсельезы“ меньше всего может быть назван переводом. Богдановская песня „На бой! На смертный бой!“—это явная переделка, и притом переделка, грубо нарушающая идейную направленность оригинала. И хотя Богданов и называет свою песню „почти подстрочным переводом“ „Марсельезы“, но тем не менее его „перевод“ не может быть охарактеризован иначе, как грубо-тенденциозное, реакционное искажение гимна революции. О том, что Богданов прекрасно отдавал себе ясный отчет в своих фальсификаторских целях, ярко свидетельствует его вступительная заметка к „переводу“. Вот она:

„Два слова о „Марсельезе“. В числе курьезов нашего быта нельзя не упомянуть о том странном предубеж-

дении, с которым относятся у нас к некоторым, совершенно не оправдывающим такого предуждения явлениям. Так, у нас принято почему-то считать „Марсельезу“ чисто *революционной* песнею, разжигающею *народные страсти* против правительства (!). Между тем *в действительности* „Марсельеза“ — просто патриотический гимн, сложившийся во Франции в эпоху тяжелой борьбы ее с *внешним врагом*, и чувства, высказываемые этим гимном, не имеют в себе *ровно ничего возмутительного*. Мотив „Марсельезы“ у нас всем хорошо известен: он исполняется даже публично в конце оперетки „Дочь Тамбур-Мажора“. Между тем слова „Марсельезы“ еще менее ее мотива *заслуживают преследования*, в чем легко убедиться, пробежав приводимый здесь почти *подстрочный перевод* этой песни“.

Да и самый текст „перевода“ с полной очевидностью убеждает нас в том, что Богданов не имел целью воссоздавать в своей переделке подлинное лицо „Марсельезы“. Мотив революционной гражданской войны превращен у него в мотив войны народов, трактованный в духе квасно-патриотических „рассейских“ лубков:

Настал наш час! За край родимый
Мы с честью, *братцы, стоим...*

Или:

За что поднялись супостаты?
За что войной на нас идут?

(Курсив мой,—А. Д.)

с такой же легкостью и с таким же бесстыдством, с каким революционный рефрен „Марсельезы“ переделан в воинственно-шовинистический припев:

На бой! На смертный бой!
Сомкнем свои ряды,
И кровь врага в стране родной
Зальет его следы¹.

Разумеется, эта богдановская подделка под „Марсельезу“ осталась незамеченной широкими массами и в песенный обиход не вошла.

¹ Совершенно непонятно, как И. Г. Ямпольский, ознакомившись с этим „переводом“, мог прийти к выводу, что предпосланные ему Богдановым „два слова“ являются лишь „защитным цветом“, ширмой, прикрывающей подлинную сущность революционной песни... „и не выражают искреннего убеждения Богданова“ („Поэты „Искры““. Ред. и примеч. И. Г. Ямпольского, стр. 307. „Изд-во писателей“ в Лгр., Б-ка поэта Л., 1933 г.).

Подлинными же проводниками „Марсельезы“ на русскую почву явились революционеры—шестидесятники и семидесятники.

Первый перевод „Марсельской песни“ Руже-де-Лилля был напечатан в нелегальном собрании „Свободных русских песен“ в 1863 году под названием „Ослушная песнь“. Этот первый перевод „Марсельезы“, как и последующие ее переводы русскими революционерами, не был точен. Это была своеобразная и весьма яркая интерпретация мотивов „Марсельезы“ в духе задач русской крестьянской демократии. Написанная в начале шестидесятых годов, эта вещь была проникнута боевым пафосом революционного просветительства. Она звала крестьян идти „в топоры“ на помещиков, на „полицейских и дворян“, на царя и его „чиновную сволочь“, звала солдат на помощь крестьянам, чтобы совместными усилиями „свободу отстоять штыками“. Но строки этого перевода не укладывались под напев „Марсельезы“, и „Ослушная песнь“ в русском революционном подполье почти не получила распространения и песенного бытования¹.

Своим широким распространением „Марсельеза“ была фактически обязана П. Л. Лаврову, давшему ее русский перевод-переделку и поместившему ее в своем органе „Вперед“ (№ 12, от 1 июля 1875 г.) под названием „Новая песнь“, в виде присланного со стороны в редакцию стихотворения.

Лавровский перевод-переделка был для своего времени замечательным произведением революционно-гимнической поэзии, ибо автор его великолепно сумел воскресить и оттенить отзвучавшие к этому времени в самой „Марсельезе“ революционные мотивы.

П. Л. Лавров оживил остывший революционный пафос старой „Марсельезы“, вдохнул в ее застывшие строки боевой клич борьбы против самодержавия,

¹ Интересно отметить, что „Ослушная песнь“ в несколько измененном виде и без мелодии бытовала среди рабочих в начале XX века. Летом 1935 года бригадой фольклорной комиссии Академии наук СССР, работавшей в Горьком—Сормове под моим руководством, записан от старого рабочего-производственника вариант „Ослушной песни“. Характерно, что этот вариант начинается с 4-й строфы „Ослушной песни“, призывающей к восстанию, а три предыдущие, посвященные описанию тягот крестьянской жизни, в нем опущены.

противопоставил ее демократический интернационализм буржуазному национализму и попытался гневную инвективу, адресованную восходящей французской буржуазией эпохи революции 1789 года французскому дворянству и духовенству, переадресовать русскому царю от имени угнетенных масс трудового народа.

Все это обеспечило русской „Марсельезе“ Лаврова огромный успех среди революционной молодежи последних десятилетий XIX и начала XX веков и сделало ее любимым гимном революционно-демократической интеллигенции, получившим также немалое распространение и в среде революционного пролетариата.

Неудивительно поэтому, что на начальных этапах развития революционного рабочего движения в России мы еще часто можем встретить лавровскую „Марсельезу“ на страницах социал-демократических подпольных и зарубежных изданий (журналы, газеты, листовки, песенники).

Революционная партия социалистического пролетариата очень часто использовала в начале своей деятельности для целей борьбы с самодержавием лучшие образцы художественно-агитационных произведений, созданных идеологами революционной крестьянской демократии и радикальной мелкой буржуазии шестидесятых и начала семидесятых годов.

Из этого революционно-поэтического фонда, оставшегося в наследие новому гегемону русского революционного движения — рабочему классу, этим последним неоднократно использовались такие широко популярные песни, как „Народовольческий гимн“ („Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою...“), „Дубинушка“, „Замучен тяжелой неволей...“, „Новая песнь“ Лаврова, отдельные произведения Д. Клеменца, С. Синегуба, П. Ф. Якубовича-Мельшина, Н. Морозова, В. Фигнер и др.

✕ Многие из этих произведений, попадая на страницы подпольной социал-демократической печати, неоднократно подвергались переделкам, заново осмыслились в духе задач *рабочей* борьбы за демократию и против царизма (так, например, была переработана в социал-демократических изданиях народническо-крестьянская „Дума ткача“ С. Синегуба).

✕ Подвергалась переделкам и „Новая песнь“ Лаврова. Прежде всего это коснулось заголовка. В социал-демократических изданиях она неизменно фигурирует под именем „Рабочей марсельезы“:

Отречемся от старого мира,
Отряхнем его прах с наших ног!
Мы не чтим золотого кумира,
Ненавистен нам царский чертог.

Мы пойдем к нашим страждущим братьям,
Мы к голодному люду пойдем,—
С ним пошлем мы злодеям проклятья,
На борьбу мы его позовем.

Вставай, подымайся, рабочий народ!
Вставай на врагов, брат голодный!
Раздайся, клич мести народной!
Вперед, вперед, вперед!!!

Богачи, кулаки жадной сворой
Расхищают тяжелый твой труд.
Твоим потом жиреют обжоры,
Твой последний кусок они рвут.

Голодай, чтоб они пировали!
Голодай, чтоб в игре биржевой
Они совесть и честь продавали,
Чтоб глумились они над тобой.
Вставай, подымайся...—и т. д.

Тебе отдых — одна лишь могила!
Весь свой век недоимку готовь,
Царь-вампир из тебя тянет жилы,
Царь-вампир пьет народную кровь!

Ему нужны для войска солдаты:
Подавай же ему сыновей!
Ему нужны пиры и палаты:
Подавай ему крови своей!
Вставай, подымайся...—и т. д.

Не довольно ли вечного горя?
Встанем, братья, повсюду зараз!
От Днепра и до Белого моря,
И Поволжье и Дальний Кавказ!

На воров, на собак — на богатых,
И на злого вампира - царя!
Бей, губи их, злодеев проклятых!
Засветись, лучшей жизни заря!
Вставай, подымайся...—и т. д.

И взойдет за кровавой зарею
Солнце братства и вечной любви,
Хоть купили мы страшной ценою —
Кровью нашей — счастье земли.

И настанет година свободы:
Сгинет ложь, сгинет зло навсегда,
И сольются в одно все народы
В вольном царстве святого труда.
Вставай, подымайся...—и т. д.

Таков лавровский текст „Марсельезы“, проникший в раннюю социал-демократическую печать.

Но, преследуя задачи сплочения общенародных демократических масс вокруг рабочего движения, революционная социал-демократия лишь очень недолго могла привлекать для этой цели лавровскую „Марсельезу“. Дело в том, что, несмотря на свой боевой революционный пафос и свой интернационализм, несмотря на свою прямую антиправительственную направленность, русская „Марсельеза“ была, кроме того, отмечена многими идейными чертами, характерными для идеологии ее автора — народника П. Л. Лаврова. Отсутствие социалистической программы и замена ее абстрактно-эгалитаристскими идеалами („И взойдет за кровавой зарею солнце братства и вечной любви...“) — все это и даже самые литературные качества песни (типичная интеллигентски-народническая лексика и фразеология — „царь-вампи́р“, „вольное царство святого труда“ и др.) свидетельствуют о мелкобуржуазно-народнических тенденциях в лавровской переделке „Марсельезы“; все это обнаруживало в ней черты, шедшие вразрез с теорией и практикой рабочего класса, с путями и методами его революционно-поэтической агитации.

И поэтому уже с девяностых годов, то есть с самого появления классово-оформленной и становящейся на службу партии пролетарской поэзии, в ней отчетливо выявляется стремление противопоставить лавровской „Марсельезе“ свой, новый, революционный рабочий гимн.

Долгое время полемика с либеральным приспособлением „Марсельезы“ ведется, так сказать, на ее же территории: сохраняется музыкальная основа гимна, вначале незыблемой остается и его строфика. Позднее эти новые гимны сохраняют лишь один музыкальный мотив „Марсельезы“ и становятся, как, например, „Песнь пролетариев“ А. Я. Коца (см. ниже), совершенно самостоятельными, не только в идейном отношении, но и по своей поэтической фактуре, произведениями.

Так зарождаются „рабочие марсельезы“. Некоторые исследователи склонны считать „рабочие марсельезы“ произведениями, в той или иной степени варьирующими подлинную „Марсельезу“, рассматривать их как произведения подражательного характера. Так, например, Ю. Данилин пишет: „Марсельеза“ вызвала

ряд подражаний. Из них должны быть отмечены „рабочие марсельезы“.

Такая точка зрения является, однако, явно ошибочной. „Рабочие марсельезы“, написанные пролетарскими поэтами и появившиеся в девяностых и в начале девятисотых годов на страницах революционной социал-демократической, а затем и большевистской прессы, никогда не были подражаниями „Марсельезе“.

В девяностых годах и до 1902 года, когда русский пролетариат получил, благодаря блестящему переводу А. Я. Коца, свой гимн „Интернационал“, „рабочие марсельезы“ выполняли двойную функцию: используя музыкальный мотив популярного гимна, они должны были внедрить в сознание его читателей и слушателей новый, проникнутый идеями пролетарского социализма текст, и в то же время им надлежало явиться своего рода полемическим ответом на идеи, навязываемые „Марсельезе“ ее буржуазными истолкователями в России.

Первая из числа известных нам пролетарская „Марсельеза“ появляется еще в конце прошлого века — в 1898 году — в зарубежном революционном социал-демократическом издании. Автор ее скрылся под псевдонимом Веди Слово. В этой песне не только музыкально-мелодический ее строй, но и рефрен-припев еще связаны с подлинной „Марсельезой“. Однако вся тематика этой песни носит на себе специфические черты, явственно обнаруживающие ее генетическую и функциональную принадлежность к поэзии революционного рабочего движения.

Марсельеза

1

Есть песнь одна, ее с любовью
Везде рабочие поют,
Ее крестили люди кровью
И „Марсельезою“ зовут (bis).
Она во Франции родилась,
Весь мир оттуда обошла,
И вот приют себе нашла:
В сердцах рабочих поселилась.

К оружию, народ!
Сомкни свои ряды!
Вперед, вперед!
Пусть кровь врагов
Замоеет их следы!

Ярмо тяжелое рабочий
Истомы и труда несет.
И, лишь когда нет больше мочи,
Он „Марсельезу“ запоет (bis).
И хоть на время песня эта
Его страданья облегчит,
Больные силы подкрепит,
Не бросит сердца без привета.

К оружию, народ!— и т. д.

Когда же, бросивши заводы,
На стачку дружно он идет,—
Пусть раздаётся песнь свободы,
Пусть „Марсельезу“ запоет! (bis).
И песни звуки боевые
Тесней ряды его сомкнут,
Могучей силы придадут
Не гнуть перед врагами выи.

К оружию, народ!— и т. д.

И в час, грядущий без сомненья,
Когда избавится народ
От гнета и порабощенья,—
Он „Марсельезу“ запоет (bis).
И под мелодию чудных звуков,
Освободившись от оков,
Низвергнув в прах своих врагов,
Мир возвестит для наших внуков.

К оружию, народ!— и т. д.

И лучшее наступит время
Любви и братства, без вражды,—
Когда свободный труд — не бремя
И в „Марсельезе“ нет нужды! (bis).
И лишь тогда, когда не будет
Вражды на свете роковой,
Тогда лишь звуки песни той
Народ рабочий позабудет.

К оружию, народ! — и т. д.

У Следующая революционная „Марсельеза“ появилась в 1901 году и связана с агитацией социал-демократов среди революционного студенчества. Как известно, конец XIX и начало XX века ознаменовались сопутствовавшими подъему массового рабочего движения широкими студенческими движениями в большинстве

крупных университетских городов царской России. В большинстве эти студенческие движения не проходили еще под знаком организованной и последовательной борьбы пролетариата с самодержавием и буржуазией. Студенческие волнения шли тогда в основной своей массе в русле борьбы за мелкобуржуазную демократию, против царя и помещиков, и не ставили себе отчетливых социалистических задач, но революционная социал-демократия считала своим долгом поддерживать студенческое движение, как одно из ярких проявлений общенародной борьбы против самодержавия, и старалась в то же время вести в студенческих кругах социалистическую агитацию и пропаганду. Одним из памятников этой социалистической пропаганды в рядах революционно-демократического студенчества явилось и стихотворение старейшего пролетарского поэта А. А. Богданова-Волжского „На мотив марсельезы“ (посвящается студентам), обильно распространявшееся через подпольную социал-демократическую печать и в списках и распевавшееся на студенческих демонстрациях. Распространение этого стихотворения совпадало с моментом прямой войны между студенчеством и властями. Правительство обрушило на студентов жесточайшие репрессии; расстрелы, высылки, отдача студентов в солдаты, временное закрытие части высших учебных заведений, вторжение войск и полиции в университеты широко практиковались с благословения министров внутренних дел и просвещения. Студенчество ответило забастовками и выходом на улицы под лозунгами борьбы с самодержавием. Почти повсеместная поддержка студенческому движению была оказана и рабочими. Так, например, в знаменитой демонстрации у Казанского собора в С.-Петербурге 4 марта 1901 года, наряду с радикальной интеллигенцией, состоявшей в большинстве из студентов, участвовали также питерские рабочие. Около этого времени появилась и обращенная к революционному студенчеству богдановская „Марсельеза“.

На мотив „Марсельезы“

(Посвящается студентам)

Ты нас вызвал к неравному бою,
Бессердечный монарх и палач...
Над поверженной в горе страной
Материнский разносится плач.

Мы шли за свободу, за честь, за народ:
За труд, справедливость и знание
Себя обрекли на закланье...
Вперед, вперед, вперед!

Был нам дорог храм юный наук,
Но свобода дороже была.
Против рабства мы подняли руки,
Против ига, насилия и зла.

Мы шли за свободу... — и т. д.
Долетели ужасные вести,
Что расстрелян товарищ-солдат,
Другу, матери, брату, невесте
Прямо в сердце впустили заряд.

Мы шли за свободу... и т. д.
Кто смирится с насилием казни,
Равнодушно снесет гнусный срам?
Только тот, кто исполнен боязни,
Только тот, кто изменник и хам...

Мы шли за свободу... — и т. д.
Пусть нас ждут офицерские плети,
Казематы, казармы, сухарь,
Но зато будут знать наши дети,
Как отцы их боролись встарь.

Мы шли за свободу... — и т. д.
Пусть нас ждут пересыльные замки,
Кандалы, ненавистный конвой,
Роковая казенная лямка,
Крест на шапке и штык за спиной.

Мы шли за свободу... — и т. д.
Не двоих, не троих расстреляют,
По этапу заставят итти,
Мы не знаем, что нас ожидает,
Но последнее скажем „прости“.

Мы шли за свободу... — и т. д.
Чтоб рассеять свободы заразу,
Царь всю Русь расстрелял бы давно,
Но стреляет он робко... не сразу...
И всю Русь расстрелять мудрено.

Мы шли за свободу... — и т. д.
Русь, откликнись на стон молодежи,
Как могли мы дышать до сих пор!
Неужели на службу насилия
Нас заставят итти... О, позор!..

Мы шли за свободу... — и т. д.
О, позор пред историей вечный —
Казнь публичная въявь свершена.
Суд назначен жестокосердный.
Как вдовица рыдает страна.

Мы шли за свободу... — и т. д.
Наш позор лицезреют народы...
Станьте ж, смелые, честные, в ряд!
Со штыками под знамя свободы
Выйдет каждый студент как солдат.

Мы шли за свободу... — и т. д.

Стихотворение это неоднократно печаталось в подпольной прессе. В песеннике „Песни борьбы“, изданном русскими социал-демократами в Женеве в 1902 году, где, кроме этого стихотворения А. А. Богданова, помещены еще его три песни: „Опричники“, „Кто золото добыл...“ и „О, не плачь...“, — „На мотив Марсельезы“ дано в неполном и неточном виде. Об этом пишет сам его автор в специальной рукописной вкладке, сделанной после Октября в экземпляре „Песен борьбы“, сохранившийся в делах Центрального архива революции и внешней политики в Москве. Воспроизводим его по листовке, приложенной к делу департамента полиции о Максиме Горьком — организаторе протеста литераторов против расправы властей над мирными демонстрантами 4 марта 1901 года — и напечатанной в сборнике Центрархива „Революционный путь Горького“ (по материалам департамента полиции) с предисловием Ем. Ярославского (ГИХЛ, М. — Л., 1933 г., стр. 46—47).

Но наиболее значительного автора „рабочих марсельез“ пролетарская поэзия начала нашего века дала в лице А. Я. Коца — пролетарского поэта и талантливого продолжателя революционно-демократических традиций классической русской поэзии. „Марсельеза“ Коца появилась впервые в 1902 году в зарубежной „Жизни“ — без подписи и под заглавием „Пролетарская“. Получившая широчайшую песенную популярность и беспрестанно в течение ряда лет ходившая в нелегальной пролетарской прессе, эта песня была под названием „Песнь пролетариев“ (на мотив „Марсельезы“) включена А. Я. Коцем в его сборник „Песни пролетариев“, вышедший полулегально в 1907 году за подписью Д—н (то есть Данин, псевдоним поэта) и тотчас же конфискованный и уничтоженный цензурой. Среди всех пролетарских „марсельез“ девяностых и начала девятисотых годов это несомненно самое значительное произведение как по отчетливости его социалистической установки, так и по своим художественным качествам. „Марсельеза“ Коца задумана и осуществлена поэтом как художественное переложение основных идей „Коммунистического манифеста“. На это указывает в своей автобиографии и сам А. Я. Коц, одновременно обращающий внимание на полемический характер „Песни пролетариев“ в отно-

шении „Марсельезы“. „Из всего мною прочитанного, — пишет А. Я. Коц, — наиболее глубокий след оставил во мне „Коммунистический манифест“, который по вложенному в нем пафосу, по силе бичующей сатиры, по сжатости, ясности и огненности его языка мне представлялся как величайшее художественное произведение, как подлинная поэма социализма, возвещающая наступление новой эры на смену дряхлеющего буржуазного мира. Отсюда, естественно, родилась идея создания новой песни, новой „Пролетарской марсельезы“ взамен опустошенного в своем содержании гимна французской буржуазии. Русская „Марсельеза“ на слова Лаврова („Отречемся от старого мира“) эсеровского характера не удовлетворяла меня и, я думаю, многих, к тому же она пелась на искаженный мотив французского гимна, по существу прекрасного по своей музыкальности“.

Так родилась „Песнь пролетариев“ Коца:

Мы „Марсельезы“ гимн старинный
На новый лад теперь споем —
И пусть трепещут властелины
Перед проснувшимся врагом!
Пусть песни мощной и свободной
Их поразит как грозный бич
Могучий зов, победный клич,
Великий клич международный:

Пролетарии всех стран,
Соединяйтесь в дружный стан!
На бой, на бой,
На смертный бой
Вставай, народ-титан!

Веками длится бой упорный...
Не раз мятежною рукой
Народ платил за гнет позорный
И разрушал за строем строй...
Но никогда призыв свободный
Такою мощью не дышал,
Такой угрозой не звучал,
Как этот клич международный:

Пролетарии... — и т. д.

Силен наш враг — буржуазия!
Но вслед за ней на страшный суд,
Как неизбежная стихия,
Ее могильщики идут.
Она сама рукой беспечной
Кует тот меч, которым мы,
Низвергнув власть позорной тьмы,
Проложим путь к свободе вечной...

Пролетарии... — и т. д.

Не устрасит нас бой суровый...

Нарушив ваш кровавый пир,
Мы потеряем лишь оковы,
Но завоюем целый мир!
Дрожите ж, жалкие тираны!
Уже подхвачен этот зов:
Под красным знаменем борцов
Уж поднимаются все страны!
Пролетарии... — и т. д.
В стране, подавленной бесправьем,
Вам слышно ль? — близок ураган:
То в смертный бой с самодержавьем
Вступает русский великан.
Перед зарею пробужденья
Уже беднеет наша тень.
Вперед, на бой! Пред вами день,
Великий день освобождения!
Пролетарии... — и т. д.¹

Политический резонанс этого замечательного произведения был поистине огромен. Мемуаристы пишут, что одесские социал-демократы-подпольщики, услышав впервые эту песню в исполнении самого автора, все пришли в восторг, немедленно записали слова, и через несколько дней подпольная типография выпустила „Новую марсельезу“ в огромном количестве экземпляров, не только для местной организации, но и для соседних городов. „Новая марсельеза“ быстро завоевала себе место среди революционеров, и с большим жаром пели они ее во время своих прогулок на берегу моря или катаясь в лодке. Чувствовалось, что великий день освобождения уже близок. „Песнь пролетариев“ сыграла большую агитационную роль: и в царской России, и в революционной эмиграции ее охотно пели рабочие, она постоянно перепечатывалась в революционных журналах, газетах и песенниках.

В это же время А. Я. Коц выступил со своим переводом „Интернационала“, напечатанным в том же номере зарубежной „Жизни“, что и „Пролетарская“, и сразу же сделавшимся любимой песней русского рабочего класса и общепризнанным гимном его партии.

„Когда мне пришлось впервые идти за границей с рабочими массами в Цюрихе в первомайской демонстрации, я вдруг остро и больно почувствовал отсутствие русских слов „Интернационала“, — вспоминает В. Д. Бонч-Бруевич. — Кругом все пели, каждый на своем родном языке, эту могучую, величавую песнь

¹ „Жизнь“, № 5, за август 1902 г., стр. 199 — 200. Лондон.

истинного братства трудящихся всех народов, законных еще в рабские цепи капитала. Только мы, русские, с энтузиазмом шествовавшие между итальянцами и французами, не могли петь, за неимением слов, эту песнь мирового пролетариата на своем языке и мы присоединились к массовому пению французских рабочих... Появление „Интернационала“ произвело огромное впечатление среди всех многочисленных русских колоний Европы и Америки. Текст его был быстро усвоен всеми, и мы, русские социал-демократы, сразу стали отличаться даже своим пением на всех уличных демонстрациях и собраниях и от социал-революционеров, и от анархистов, и от всех других промежуточных политических групп эмиграции. Они продолжали во всех торжественных и боевых случаях петь старое „Отречемся от старого мира...“, а наши ряды вдруг озарялись „Интернационалом“.

„Рабочие марсельезы“ и „Интернационал“ уже в начале века сделали свое дело.

К переводу „Интернационала“ Коц обратился первым. В русской поэзии до него никто не пытался знакомить рабочих с распространенным за рубежом гимном международной пролетарской солидарности, созданном в борьбе за социалистическую революцию. Только один лишь Л. П. Радин, несомненно слышавший неоднократно во время своего пребывания за границей исполнение „Интернационала“, сделал в своей замечательной песне „Смело, товарищи, в ногу...“ попытку использовать некоторые образы международного гимна рабочих. Такие строфы из песни Радина, как:

Все, чем держатся их троны,
Дело рабочей руки...
Сами набьем мы патроны,
К ружьям привинтим штыки.
Свергнем могучей рукою
Гнет роковой навсегда
И водрузим над землею
Красное знамя труда, —

возникли, думается нам, как отголосок влияния общеизвестных идей и образов „Интернационала“ на поэзию Л. П. Радина. Революционер-марксист Радин был за границей и несомненно знал „Интернационал“ и, повидимому, писал в 1897 году свою знаменитую песню, учитывая опыт пролетарской гимнической поэ-

зии Запада. Может быть, именно потому „Смело, товарищи, в ногу...“ до появления „Интернационала“ была наиболее популярной из всех гимнообразных песен конца девяностых годов. Но так или иначе — Радин не пошел дальше перенесения в свою песню творческой переработки отдельных реминисценций из „Интернационала“, и громадная заслуга создания русского пролетарского гимна принадлежит, разумеется, всецело А. Я. Коцу.

После 1905 года, сполна выяснившего контрреволюционную сущность русского буржуазного либерализма и трусость и предательство политических партий реакционной мелкой буржуазии (эсеры, меньшевики, анархисты), „Марсельезу“ пытались использовать либеральные буржуа, пошедшие в основной своей массе на союз с самодержавием и погрузившиеся в мутные волны мистики и эротомании. С пародийно-сатирической издевкой по адресу этой буржуазной „Марсельезы“ и ее общественных носителей выступил мелкобуржуазный поэт, „сатириконовец“ Саша Черный (заключительные строки стихотворения „Отбой“).

Подражаниями „Марсельезе“ попрежнему занималась эсеровская поэзия, в своих агит-марсельезах никогда не выходившая из круга идей и образов лавровской „Новой песни“.

Во время империалистической войны среди немногочисленных произведений пролетарских поэтов, утративших в результате предвоенного полицейского и цензурного погрома свою прессу, обращает на себя внимание стихотворение рабочего-поэта Ив. Логинова — „Марсельеза социал-шовинистов“. В печать это стихотворение проникло только после Февральской революции, когда большевикам удалось сызнова восстановить свою периодику¹. Но написано оно было раньше — еще 2 июня 1916 года — и в течение всего предреволюционного года размножалось на машинке и распространялось в таком виде большевистской Выборгской больничной кассой в Петрограде и распевалось рабочими и солдатами царской армии.

„Марсельеза“ Логинова была направлена против

¹ „Правда“, № 38, от 5 мая 1917 г., стр. 4, и „Социал-демократ“, Москва, № 39, от 8 мая 1917 г., стр. 2 (в последнем текст стихотворения несколько изменен редакцией).

русских социал-шовинистов: меньшевиков-оборонцев из группы Г. В. Плеханова, Г. Алексинского, Н. Иорданского и др., подобно своим зарубежным собратьям по II Интернационалу — Шейдеману, Носке, Гаазе, Эберту, Вандервельде, Геду и др., — ставших на реакционную платформу „защиты своего отечества“ и „войны до победного конца“ и путем вхождения в гучковский военно-промышленный комитет перекликавшихся с эрой ренегатского министериализма в западных национальных секциях II Интернационала. Ив. Логинов, конечно, вполне сознательно избрал для своего памфлета мотив и форму „Марсельезы“, еще незадолго до объявления мировой войны, во время приезда Пуанкаре в С.-Петербург, слившейся — в ознаменование империалистического альянса Франции и царской России — со звуками „Боже, царя храни“... Эта пародия как нельзя лучше соответствовала сатирическому памфлету, направленному по адресу новоявленных слуг самодержавия и буржуазии:

Отречемся, друзья, от марксизма,
От доктрины великой, святой,
Нам дороже кумир шовинизма,
Нам не надо борьбы классовой.
Мы пойдем к нашим новеньким братьям,
Мы к Гучкову пойдем в комитет,
Что нам стоны людей и проклятья,
Что нам Маркса великий завет.

Вставай, подымайся, эсдек-патриот,
Иди на врага-иноземца
И бей пролетария-немца,
Вперед, вперед, вперед!

Пусть по фабрикам всем и заводам
Раздается наш голос смелей,
Что иного пути нет к свободам,
Как через войны и трупы людей.
Так кричит сам Георгий Плеханов,
Шейдеман, Вандервельде и Гед,
В Государственной думе Бурьянов
Повторяет с трибуны их бред.

Припев.

Не пора ли нам, братья-марксисты,
Позабыть классовую борьбу.
Нас зовут социал-шовинисты
Постоять за буржуев судьбу.
Бросим красное знамя свободы
И трехцветное смело возьмем
И свои пролетарские взводы
На немецких рабочих пошлем.

Припев.

Это стихотворение Ив. Логинова не совпадает, однако, по своей задаче и по характеру с приведенными выше ранними „рабочими марсельезами“. Но это и не удивительно. Ведь его цель и установка отнюдь не в „полемике“ с попытками буржуазии приспособить этот гимн к своим целям, а в поэтической атаке литератора-большевика на ренегатов социализма, и „Марсельеза“ поэтому составляет в нем лишь очень характерный и остроумно привлеченный пародийный фон.

Задачи же борьбы с буржуазно-ренегатскими попытками использования „Марсельезы“ возродились в пролетарской поэзии вполне естественно и исторически закономерно после февраля 1917 года, когда получившая на время политическую власть в свои руки русская буржуазия сделала „Марсельезу“ официальным гимном России. Охваченные жгучей ненавистью к временным хозяевам страны, проникнутые уверенностью в торжество пролетарской революции, эти новые „рабочие марсельезы“, обращенные к солдатам, к шахтерам, ко всем трудящимся России, были крайне удобны в агитационном отношении: мотив и форма официального гимна буржуазной России мешали быстрому распознаванию революционного текста и должны были избавлять их исполнителей от немедленных преследований. Вот эти три „Марсельезы“ в порядке их появления в печати:

Солдатская Марсельеза

(Посвящается русской революции 1916 — 1917 гг.)

1

Огречемся от гнусного рабства,
От преступной присяги своей!
Вспомним, братья, мы заповедь братства:
„Не клянися главою своей“.

Мы пойдем по домам к нашим селам,
Мы на помощь к рабочим пойдем
И навстречу заре пробужденья
Пробужденные силы снесем.

Припев:

Вставай, подымайся, солдат-гражданин,
Вставай на борьбу за свободу,
Иди ты на помощь народу,
Вперед, вперед, свободный народ!

2

Богачи и попы нам внушали
Проливать лишь народную кровь,

Командиры нас били, терзали,
Если в сердце рождалась любовь.

Не хотим мы служить бюрократу,
Прочь покорность ему, подлецу,
Прочь покорность злодеям проклятым
И царю — подставному лицу.

Припев.

3

Нас морозили в холод жестокий,
Нас томили под зноем лучей,
В край чужой угоняли, далекий,
От родимой семьи и друзей.

По колено в грязи мы бродили,
Иногда задыхаясь в пыли,
Там нас голодом, жаждой морили
И затем нас под пули вели.

Припев.

4

Богачи между тем пировали,
Собираясь в палаты свои.
Мы ж не знали, за что погибали
Далеко от родимой семьи.

Не за веру мы, братья, страдали,
Не отечеству жертву несли,
Мы за то свою жизнь отдавали,
Чтоб богатства злодеев росли.

Припев.

5

Нас попы заодно с богачами
Натравляют на свой же народ.
Прочь, торговцы святыми словами,
Мы идем за свободу вперед.

Мы узнали, как нас вы ценили,
В грош солдатская шла голова,
Бог и царь и отечество были
Лишь одни подставные слова.

Припев.

6

Прочь с дороги, презренные гады,
Мы к родному народу пойдем,
Создадим из любви баррикады
И к победе его позовем.

Отречемся от гнусного рабства,
От преступной присяги своей!
Вспомним, братья, мы заповедь братства:
„Не клянися главою своей“.

Припев¹.

¹ „Правда“, № 45, от 13 мая 1917 г. Автор скрылся под псевдонимом „Корнет-Новичок“.

Пролетарская Марсельеза

Мы встали для грозного боя,
Как валы разъяренных морей.
Мы — враги буржуазного строя!
Мы — могильщики власти царей!

Мы священное красное знамя
Развернули над всею страной,
И из искры взметнулося пламя,
И повеяло всюду весной.

Припев:

За нами все в строй! Создавайте прибой!
Будите призывным набатом!
Гремите громовым раскатом!
Вперед на бой, на бой, на бой, на бой!

Мы пожаром борьбы осветили
Темноту беспросветных ночей
И за горло руками схватили
Ненавистных стране палачей.

Мы мечами великой свободы
Ниспровергли презренный престол,
И упали давящие своды,
И исчез вековой произвол.

Припев.

Пусть танцуют буржуи над бездной,
Где рабочие волны шумят,
Пусть мы скованы цепью железной, —
Нам победные громы гремят.

Мы отправим буржуев в могилу,
Где лежит уже царская власть,
Мы ломаем враждебную силу
И заткнем ненасытную пасть.

Припев.

Есть предел и тупому терпенью:
Слишком долго плелись мы в хвосте.
Гром трубы нас зовет к выступленью,
Мы подходим к последней черте.

Мы на битву с врагами стремимся,
Как на званный, торжественный пир.
Мы проклятых цепей в ней лишимся,
А себе завоюем весь мир.

Припев.

Пролетарии целого мира!
Встанем все как один человек!
Мы — враги капитала-вампира,
Будь он проклят и проклят вовек!

Пролетарии целого мира!
Встанем все на буржуев-врагов!

На хозяев кровавого пира,
На земных и небесных врагов.

Припев¹.

Шахтерская Марсельеза

Наступило, товарищи, время!
Загорелась свободы заря.
Разогнали мы царское племя,
Ниспровергли мы трон и царя.
А в забоях подземного царства,
Где тянулись усталые дни,
Разорвали мы тайны коварства,
И свежей разгорелись огни.
Кругом шум и гром! Люд пылает огнем!
Товарищи, смело на гору!
Разгоним последнюю свору!
Вперед! На бой! Вперед! Идем, идем!

Было время: бесправные люди
В этой шахте подземной, сырой
Надрывали избитые груди,
Забывали и день и покой.
Иногда в миг один погибали
Сотни целые, падая в прах...
В то же время враги пировали,
Забывая и совесть и страх.

Кругом шум и гром, — и т. д.

За тяжелым трудом мы узнали
Вашу злобную цель, палачи,
Для чего вы нас так угнетали,
Для чего вы точили мечи!
Много слез и невольных поклонов
Отобрали у нас вы за труд...
Не забудет вам горя и стонов
Истрадавшийся бедный наш люд.

Кругом шум и гром, — и т. д.

И теперь эта жадная свора —
Генералов, банкиров, попов —
Ополчилась опять на шахтеров
И клеветает на сто голосов.
Но борцы подземельного мира
Не осудят себя на позор,
И холопам кровавого пира
Приготовят последний отпор.

Кругом шум и гром, — и т. д.

Миновали тяжелые годы:
Светят ярко свободы лучи.
В вольном царстве труда и свободы
Разбежались враги-палачи.

¹ „Пролетарий“, № 134, от 4 октября 1917 г.,
стр. 3. Харьков. Автор — С. Р-ский.

Загремела могучая песня
В подземелье свободно, как гром.
Где так было невольно и тесно,
Мы там смело и грозно идем¹.

Значение „рабочих марсельез“ двухсторонне: они одновременно отталкивались от „Марсельезы“ и использовали ее. В обоих случаях они противостояли попыткам использования „Марсельезы“ — лучшего революционного гимна прошлого (как характеризовал ее Ф. Энгельс) — со стороны либеральной буржуазии и способствовали на участке гимнической поэзии кристаллизации социалистической идеологии.

В славном деле борьбы за социалистическую революцию и ее подготовки пролетарская поэзия играла почетную роль. „Рабочие марсельезы“ были боевой и своеобразной ветвью политической поэзии рабочего класса. В то же время они, вероятно, служили и одним из стыков между книжно-поэтической гимнологией рабочего класса и его фольклором. Их песенный характер должен был являться тем мостиком, благодаря которому шло сближение пролетарской гимнической поэзии с фольклором фабрично-заводских рабочих.

Декабрь 1935 г.

¹ „Донецкий пролетариат“, № 18, от 23 ноября 1917 г. Автор — Э. Бард.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Героическая тема советского фольклора	7
М. Горький о народности литературы	39
✓ Маяковский и народное творчество	54
Политическая поэзия и фольклор	82
Из истории рабочего фольклора дооктябрьской эпохи	98
О „рабочих марсельезах“	161

Редактор В. Щербина
Технический редактор Б. Новилов
Корректор М. Зевин
Художник Г. Фишер

Заказ изд. 57. Индекс X-80. Д88
Тир. 5000

Уполномоч. Главлита Б-42323
Отпечат. на бумаге Красновишер-
ского писчебум. комбин. им. Мен-
жинского

Формат печ. бум. 82×110 в $\frac{1}{32}$ д.
 $17\frac{1}{2}$ печ. л. $17,2$ уч.-авт. лист.
 $9,74$ авт. л.

Сдано в производство 13/II 1938 г.
Подписано к печ. 19/VII 1938 г.

Цена книги 2 руб. 50 коп.

Переплет 1 руб. 25 коп.

1-я тип. Трансжелдориздата,
Москва, Б. Переславская, 46.
Зак. тип. 1089