



АКМЕИЧУЛЛЕ

КОМИ ЛИТЕРАТУРА И НАРОДНАЯ ПОЭЗИЯ

8/3 - из работы

Doprowny
Georgius Stepanowitsch
Simeonowitsch
Schleswagde

5/E-1961.

19

А. К. МИКУШЕВ

КОМИ ЛИТЕРАТУРА
и
НАРОДНАЯ ПОЭЗИЯ

1961

КОМИ КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Сыктывкар 1961

В данной книге ее автор, научный сотрудник Коми филиала Академии наук СССР, кандидат филологических наук А. К. Микушев анализирует характерные проявления литературно-фольклорных связей в творчестве И. А. Куратова, М. Н. Лебедева, В. А. Савина, В. Т. Чисталева, Г. А. Федорова и В. В. Юхнина.

Книга предназначена для литературоведов, преподавателей языка и литературы, студентов и всех интересующихся вопросами развития коми литературы.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Устная поэзия — это вклад трудовых масс в золотой фонд национальной культуры, это форма проявления народного гения. Еще в те далекие времена, когда не было письменности, народ в художественных образах устной поэзии воплощал свои нравственно-этические представления, свой эстетический идеал. С рождением литературы народная словесность стала одним из ее источников, непрерывно питавшим и питающим ее поныне, потому что только народ, его жизнь и духовная культура вдохновляют подлинных художников на создание бессмертных творений мирового искусства. «Мы знаем,— писал М. И. Калинин,— что самые даровитые поэты, самые талантливые композиторы становились гениями в своем творчестве только тогда, когда они соприкасались с народным творчеством, когда они обращались к его истокам»¹.

С победой Великой Октябрьской социалистической революции, открывшей новую страницу в истории человеческого общества, начинается новый этап профессиональной литературы и устно-поэтического творчества, новые формы взаимосвязей между ними. Опираясь на ленинское учение о том, что «Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»², Коммунистическая партия постоянно направляла внимание писателей, художников и композиторов на освоение народно-поэтического опыта.

В современных условиях перехода от социализма к коммунизму XXI съезд КПСС ставит задачу всенародного развития

¹ М. И. Калинин. О литературе. Сб., Л., 1949, стр. 194—195.

² В. И. Ленин. Соч., т. 31, стр. 262.

многообразных форм народного искусства, ибо, как заявил глава Советского правительства Н. С. Хрущев на Пятой сессии Верховного Совета СССР, «Именно коммунизм создает все условия для развертывания талантов и способностей каждого человека, для полного расцвета творческих сил народов»¹. В этих условиях проблема соотношения индивидуального и коллективного, т. е. вопрос об участии масс в строительстве профессионального искусства приобретает принципиальное значение.

Решить эту проблему и, в частности, понять сложный процесс взаимодействия литературы и народного творчества, определить закономерности этого процесса важно еще и потому, что, как справедливо утверждает проф. А. М. Астахова, «...нельзя построить ни историю литературы, ни историю фольклора без знания и учета их взаимосвязей»².

Между тем исследование литературы и фольклора многих советских народов, в том числе коми, нередко производится без учета исторической преемственности этих двух родственных областей культуры. А ведь если говорить, например, о коми литературе, то она непрерывно обогащалась за счет двух главных источников — опыта великой русской литературы и национальной народной поэзии. Русская литература и национальная народная поэзия стояли у ее колыбели, они активно участвовали в ее становлении и развитии.

В своей работе мы попытались проанализировать связи коми литературы с народной поэзией, т. е. лишь одну сторону литературного процесса. Избрав предметом работы эту проблему и не пытаясь исчерпать ее, мы ограничиваем себя решением двух основных задач: установить место народного творчества в истории коми литературы, проанализировать характерные проявления литературно-фольклорных связей в творчестве Куратова, Лебедева, Савина, Чисталева, Федорова и Юхнина — представителей национальной литературы на разных этапах развития от момента ее зарождения в средине XIX столетия вплоть до наших дней.

Автор выражает признательность за критические предложения и замечания профессору, доктору филологических наук В. М. Сидельникову, а также научным сотрудникам отдела языка и литературы Коми филиала АН СССР.

¹ «Правда» от 5 мая 1960 г.

² А. М. Астахова. Проблема взаимовлияния устной и книжной традиции у славянских народов. «Сборник ответов на вопросы по литературоведению». IV Международный съезд славистов. М., 1958, стр. 288.

ГЛАВА I

НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ КОМИ ЛИТЕРАТУРЫ

(к вопросу о роли устной поэзии в становлении письменной литературы)

Сходные черты художественного метода писателя и сказителя оправдываются в том случае, если они вытекают из общности литературы и народного творчества в их отношении к действительности. Решив этот принципиальный вопрос мировоззрения, можно правильно объяснить тенденции развития литературно-фольклорных связей¹. Порочность исследований, в основе которых лежит механическое сопоставление «похожих» сюжетов, мотивов, отдельных слов, в том и заключается, что они не в состоянии объективно истолковать смысл литературно-фольклорных взаимоотношений. «Связь литературы и фольклора,— писал В. И. Чичеров,— не сводится к использованию писателями содержания и формы отдельных произведений народного творчества. Эта связь выражает несравненно более широкое и общее явление: органическое единство искусства с народом, а художника — с творческим народным опытом, который он впитал и совершенствует»².

При равных талантах фольклорный материал не выступает инородным телом в произведениях только такого писателя, который сам последовательно стоит на идеальных позициях творцов устной поэзии. Подлинно народного писателя привлекает не сюжетная канва, не причудливые узоры устной поэзии, но «...ее реалистическая основа, ее нравственное и социальное содержание»³. Сам же по себе фольклоризм писателя, хотя является, по словам проф. М. К. Азадовского, одним из внешних проявлений стремления к народности и одной из форм проявления последней в литературе⁴, может и не иметь прогрессивного значения, а иногда принимает явно реакционные формы, в зависимости от того, с каких позиций и как подходит писатель к народу.

Народность основоположника коми литературы И. А. Курапова устанавливается по его сказкам «Микул» и «Мышь и пузырь», песням в народном стиле «Парень-бедняк» и «С собакой», а равным образом по его поэме «Знаки слепого» и стихотворе-

¹ В. П. Адрианов-Перетц. Древнерусская литература и фольклор (к постановке проблемы). «Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ», т. VII, М.-Л., 1949, стр. 6.

² В. Чичеров. Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959, стр. 11.

³ С. Маршак. Заметки о сказках Пушкина. «О детской литературе», сб., М.-Л., 1950, стр. 35.

⁴ М. К. Азадовский. История русской фольклористики. М., 1958, стр. 34—35.

нию «Моя муз», не напоминающим фольклор. А народность советского поэта Савина помимо любовно-лирических песен доказывается патриотической лирикой и полной сарказма сатирией.

Напротив, один из идеологов коми национализма К. Ф. Жаков, пожалуй, не реже, если не чаще, чем Куратов и Савин, пользовался фольклором. Его перу принадлежала ученая диссертация о коми сказках; его повести о Паме Бур Морте, о мудреце Шахмапутре и Вепулитте насыщены сказочными образами. Но фольклорные элементы выступают в названных слезливо-сентimentальных произведениях как декоративная побрякушка, безотносительная к тем чаяниям и ожиданиям, которые выражены в устной поэзии.

В самом деле, если Иван Куратов, опираясь на демократические традиции народной сатиры, дал социально заостренные сатирические типы чиновника, попа, кулака, то в литературных опусах Жакова угнетатели предстают святыми угодниками, пекущимися о благе ближних. Если Куратов, а после революции первые коми советские писатели поэтизировали образ труженика, отбирали из арсенала фольклорных изобразительных средств все то, что говорило о моральной красоте и стойкости, об уме и силе человека труда, о его вековой борьбе за светлые идеалы будущего, если эти писатели развивали фольклорный образ положительного героя Пере богатыря, Тугана, усть-сысольских повстанцев, расправившихся с ненавистным Шыпичем, если Виктор Савин в фантастической сказке-драме «Неприкаянная душа» воспел находчивого крестьянина, побеждающего самого сатану и архангелов, то Жаков рисовал коми земледельца и охотника набожными служами государя и церкви.

Настоящий художник не ограничивается воспроизведением фольклорной точки зрения на изображаемое явление. Ведь в традиционном наследии можно найти немало произведений, которых нельзя принять на современное идеологическое и художественное вооружение. Устную поэзию творят народ, а в классовом обществе «народ» никогда не был однородной массой, единой по своей социальной сущности. Ленин требовал, чтобы словом «народ» не прикрывалось «непонимание классовых антагонизмов внутри народа»¹. В устной поэзии, а она столетиями испытывала идеологическое воздействие господствовавших верхов, не могли не отразиться эти классовые антагонизмы, не могли не проникнуть в нее антинародные мотивы и националистические веяния. Народным в своей основе был эпос коми (зырян и пермяков) о богатыре Пере. Народной была идея эпоса — идея дружбы между братьями-народами. Пере вместе с московской ратью сражается против ханской орды, выступает проводником русских торговых людей через таежные северные края. Эта мысль была типичной для коми фольклора, как типичной была она для

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 9, стр. 92.

фольклора других финно-угорских народов Поволжья, которые с помощью русских освободились от татарского ига¹.

Но в некоторые сказания о Пере проник мотив превосходства древних коми над русскими, явившийся отголоском националистической проповеди о великой Биармии (мифической страны, которую будто бы населяли предки коми). И все-таки нельзя сбрасывать со счета эпос о могучем Пере, потому что в образе коми богатыря воплотились народные представления о человеке бесстрашном, сильном, смелом, любящем свой край и живущем в дружбе с русскими.

Необходимость критического подхода к устной традиции диктуется не только тем, что в прошлом на нее воздействовали противоборствующие силы. Народное творчество — это развивающееся явление, в котором что-то безвозвратно отмирает, что-то зарождается, что-то, казалось уже позабытое, возрождается. Иными словами, фольклор составляют произведения разного жизненного начала. Если, например, несколько десятилетий назад коми певцы совсем не знали национальных частушек², зато обычными среди них считались заговоры и космогонические мифы, то теперь картина изменилась — частушки стали самым любимым видом народной поэзии, тогда как с ростом культуры сфера бытования заговоров и мифов сузилась. Их роль в современном быту фактически сведена на нет; они сохранились в памяти немногих как воспоминание о временах минувших.

Одновременно с соотношением жанров меняются способы отражения действительности народным искусством³. В свое время метод былин был жизненным и соответствовал образному мышлению народа. Но попытки представить нашу эпоху в картинах старинной былины приводят к грубым стилизациям под фольклор. Недолговечной оказалась жизнь литературных сказов военного и послевоенного времени, в которых трудности войны преодолеваются не настоящими советскими людьми, а героями старинных волшебных сказок с помощью чудесных помощников и чудесных вещей.

Дело, конечно, не в том, чтобы свести вопрос фольклоризма писателя к требованию оперировать исключительно живыми

¹ Мордовские эпические песни о «Сыне мордовском», мордовские сказки о Калейке и Куженде, которых Иван Грозный наградил лесом за помощь в борьбе против казанских татар. См. «Мордовские народные песни». Сост. П. Кириллов, М., 1958; В. С. Миллер. Русские и инородческие предания о казанском походе Ивана Грозного. «Этнографическое обозрение», XLVI—XLVII, 1913, № 1—2, стр. 7—23. Кроме того недавно среди мордвы были записаны на эту же тему эпические сказания «Сияжар» (см. статью В. Горбунова. Пути развития литературной критики. «Литература возрожденного народа». Сб., Саранск, 1959, стр. 53—54).

² По словам проф. В. И. Лыткина, занимавшегося собиранием коми фольклора до Октября, коми частушки появились сравнительно недавно, приблизительно в первые десятилетия XX столетия.

³ Проблемы современной фольклористики. Л., 1958, стр. 10.

жанрами, предав забвению былины, причитания, а тем более былички и заговоры. Дело не в материале, но в подходе к нему, в освещении его. Горький не останавливался перед употреблением, например, духовных стихов, сектантских кантов и пословиц с консервативным содержанием. Но при этом он всегда руководствовался определенной целью — глубже показать социальные противоречия эпохи¹.

Следуя горьковским заветам, коми писатели обращаются к старинным быличкам и заговорам отнюдь не для того, чтобы с их помощью выписать некий национальный колорит, но чтобы оттенить власть тьмы над умами деревенских жителей, показать духовное закабаление бедноты властью имущими. Именно таковы романы Юхнина «Алая лента», Рочева «Два друга», повесть Доронина «В сердце пармы».

Итак, сохранение и углубление демократических тенденций, критический подход к отживающему, — таковы основные принципы фольклоризма коми литературы на разных ее этапах.

В коми литературе богато представлены и народно-песенная поэзия, и народная проза. Песни, введенные писателями в литературу, многообразны по национальному и жанровому составу. Коми, русские, украинские, казахские, татарские песни, песни зарубежных народов; лирические, эпические, юмористические, сатирические песни, задушевные частушечные попевки, скорбные причитания встречаются в литературе то в виде упоминания о песне или свадебном обряде, то как поэтическое переложение их содержания. В ряде случаев на основе традиционного мотива или образа возникают новые поэтические картины. Короче говоря, формы освоения народной поэзии литературой безграничны, как безгранична художническая индивидуальность самих авторов.

В литературном произведении песня как бы доносит до нас специфическую эмоциональную атмосферу, «дух» времени: подавленное настроение работниц фирмы «Стелла Поляре», измученных каторжным трудом (песня-импровизация печорских точильщиц «Поясницу нашу ломит» в рассказе Пыстина «Водзё»—«Вперед»), тоску рекрутов, прощающихся с родными (песня «Последний нынешний денечек» в романе Рочева «Кык друг»—«Два друга»), боевой патриотический порыв шахтеров Воркуты в годы Великой Отечественной войны (песня «Вставай, страна огромная» в трилогии Юхнина «Тундраса бияс»—«Огни тунды»). Песня и музыка выступают средством портретной и психологической индивидуализации действующих лиц (пьесы Виктора Савина и Николая Попова).

Произведения народной прозы представлены в национальной литературе в виде стихотворного переложения сказочного сюже-

¹ Б. Н. Путилов. О некоторых проблемах фольклоризма советской литературы. «Вопросы советской литературы», IV, М.-Л., 1956, стр. 12.

та (сказки Куратова, Лебедева, Лыткина, Вавилина), аллегорической ситуации (путешествие Сюзь Матвея по раю и аду в драматической дилогии Савина), отдельного устно-поэтического образа Яг Морта, Шыпичи, Корт Айки в поэмах Лебедева и Лыткина, пародирования стиля сказок и песен (Юхнин и Вавилин). Сказочный образ часто, особенно в годы становления коми советской литературы, входил в нее без заметных изменений. Наряду с этим все чаще сказочные образы или сюжетная ситуация подвергаются реалистическому переосмыслению; мотив чудесного переводится в реалистический план.

Умение расшифровать реальное в чудесном коми писателям далось не сразу. Но уже в оперетке Лебедева «Бур Ань» («Добрая женщина»), в пьесах Савина «Райын» («В раю») и «Инасты́том лов» («Неприкаянная душа») заметна попытка реалистически откорректировать сказочный мотив. Сюзь Матвей путешествует в потусторонний мир, но савинские рай, чистилище и ад лишены церковно-бблейской окраски, а Сюзь Матвей — это конкретное, из плоти и крови лицо, без какого бы то ни было мистического ореола. Реалистическое истолкование сказочного начала привлекает Юхнина в романе «Алой лента» («Алая лента») и Изьюрова в рассказе «Зарни чунькытш» («Золотое кольцо»).

Большой любовью писателей пользуются крылатые выражения. Отличаясь цельностью и емкостью мысли, поговорки, эти, по определению Ленина, «крылатые слова, которые с удивительной меткостью выражают сущность довольно сложных явлений»¹, подчас сливаются с лексико-интонационным строем авторской речи. В этом отношении типична манера письма В. В. Юхнина.

Фольклор и его конкретные носители сами становятся объектом поэтизации литературы. Куратов дал правдивые картины деревенского празднества («Захар ордын»—«У Захара», «Коми бал»); спустя несколько десятилетий Михаил Лебедев нарисовал картину жизни коми песни в начале XX столетия. Коми советские поэты рассказали о новых формах песенного творчества народа.

Коми писатели на разных исторических этапах настойчиво овладевали народно-поэтическими богатствами, памятуя, что это не только вопрос мастерства, это в первую очередь вопрос познания и отражения народной точки зрения на жизнь.

Рождение коми литературы связано с именем поэта-демократа средины XIX века Ивана Алексеевича Куратова (1839—1875). Но ее возникновению предшествовала длительная история письменности коми. Первая попытка изобретения коми письма была предпринята в XIV веке русским миссионером Стефаном Пермским. Правда, стефановская азбука не привилась и

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 20, стр. 261.

была забыта: она дошла до нас в виде надписей на иконах и приписки в Номоканоне 1510 года¹. От XVIII и начала XIX столетий сохранились разрозненные памятники переводной литературы преимущественно богослужебного характера, отдельные рукописи по языку, истории, фольклору народа коми². Однако, хотя предистория коми письменности была длительной, существенных культурных сдвигов в жизни народа она не произвела.

В XIX веке цели экономического закабаления, дальнейшей христианизации и русификации нерусских народов России вызвали практическую потребность изучения их языков. Заметно возрастает интерес и к языку коми. В 1843 г. по велению святейшего Синода «для успешнейшего распространения христианской веры среди многочисленного племени зырян, населяющих Вологодскую и смежные с нею губернии», в Вологодской духовной семинарии был открыт класс зырянского языка, а Николай I «милостиво» наградил денежной премией составителя «Грамматики зырянского языка» русского ученого и этнографа П. И. Савваитова³. Вот в это-то время и разгорелась оживленная «дискуссия» по коми языку, поводом к которой послужила книга Савваитова. В дискуссии участвовали петербургские и усть-сысольские ученые, лица духовного сана, представители образованной части крестьянства (некий ижемский крестьянин Гермоген Филиппов)⁴.

На этом фоне заметнее вырисовывается интерес русской науки и местных энтузиастов к песенному творчеству народа коми. В 1813 году автор предисловия к «Зырянской грамматике» Флёрров сообщал, что много есть среди зырян лиц, к поэзии склонных. Вслед за ним в 1817—1818 гг. московский меценат Н. П. Румянцев в письмах к своему корреспонденту В. Берху запрашивал о зырянских исторических песнях и сказаниях⁵. Спустя несколько лет крупному русскому ученому Шегрену впервые удалось записать образцы коми народной поэзии⁶, а в 40-е годы в альманахе «Утренняя заря» появилась, наконец, публикация коми свадебных песен⁷.

Конечно, эти единичные факты не знаменовали начала широкого движения по сбору устной поэзии окраинного народа, но

¹ В. И. Лыткин. Древнепермский язык. М., 1952, стр. 32—50.

² З. И. Кузнецова. Обзор памятников коми письменности. «Историко-филологический сборник», вып. четвертый, Сыктывкар, 1958, стр. 213—241.

³ ЦГИАЛ, ф. 802, оп. 5, ед. хр. 7213, лл. 29—36, «О грамматике зырянского языка, изданной Савваитовым».

⁴ Рукописный отдел ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Архив Савваитова, F XVI, № 9. «Сборник», лл. 1—91.

⁵ В. Берх. Путешествие в города Чердынь и Соликамск для изыскания исторических древностей. СПб, 1826; см. в книге М. К. Азадовского. История русской фольклористики. М., 1958, стр. 171.

⁶ А. К. Михушев. Из истории русской науки о коми народной поэзии. «Русский фольклор», т. IV, М.-Л., 1959, стр. 230—234.

⁷ Н. И. Надеждин. Народная поэзия у зырян. «Утренняя заря». Альманах, СПб, 1839.

едва ли вне связи с пробуждением общественного интереса к ней в середине прошлого века В. Куратов, Е. Лыткин, П. Ключков, П. Распутин обратились к поэтическому творчеству на коми языке. Вполне возможно, что именно этих или подобных им лиц имел ввиду А. Шегрен, когда писал в своих мемуарах о «плохих и полуобрусивших зырянских писателях»¹.

И уже на заре коми литературы ее поэты по-разному относились к устной поэзии народа: литературно-архивный материал раскрывает напряженную идеологическую борьбу за фольклорный источник. Демократу-просветителю Куратову устная поэзия служила средством познания народа: его фольклористические принципы диктовались демократическим мировоззрением.

С диаметрально противоположных позиций подходили к устной поэзии некоторые современники Куратова. Будучи студентом Петербургского университета, впоследствии крупный специалист по финно-угорским языкам, положивший начало научному изучению языков пермской группы², Георгий Лыткин (1835—1906 гг.) в 1855 г. обратился к фольклорным истокам, чтобы доказать верноподданнический дух народа коми. Конечно, в старинной поэзии были сильны царистские иллюзии, т. к. противоречивым было мировоззрение деревоевольционного крестьянства. Но царистские иллюзии не помешали проникнуть в нее протестантским настроениям. Народ воспел грозного царя Ивана IV и доброго царя Петра I, но он никогда не идеализировал Николая I, иронически прозванного моловой Николаем Палкиным; зато он же складывал легенды о бунтарях Рazine и Пугачеве, посмевших поднять руку на царский трон.

Г. Лыткин, который в 60-е годы был внешне связан с передовыми кругами русского общества и даже лично знаком с Н. Г. Чернышевским³, уже тогда усмотрел в Николае I мудреца и посвятил ему «Коми бёрдкыв Николай Мудрой кулём вылёт» («Слезное слово на смерть Николая Мудрого») в форме народного причитания⁴. Это «Слово»—образец полнейшего искажения народного причитания, беззастенчивая попытка протащить в народной форме антинародные идеалы. Такой же подход к фольклорному оригиналу сказался на его «Коми кыв-вор Александр Николаевич сарство пуксьём вылёт» («Коми хвалебное слово на день восшествия на престол царя Александра II»). В этих одах из устной словесности заимствованы обращения героя к ветру, луне, солнцу. Сам автор в примечании указывал на

¹ Рук. отд. ГПБ им. Салтыкова-Щедрина. Архив Саввакова, F XVI, № 9, л. 7.

² Роль Г. С. Лыткина в истории научного финно-угроведения определена в статье В. И. Лыткина «Пермские языки». См. сборник «Младописьменные языки народов СССР», М.-Л., изд. АН СССР, 1959, стр. 413—416.

³ Очерки истории коми литературы. Сыктывкар, 1958, стр. 14.

⁴ Рук. отд. ГПБ им. Салтыкова-Щедрина. Архив Саввакова, F XVII, № 111, лл. 249—254.

будто бы фольклорное происхождение этих образов, но выхолащивал их смысл, подменял его идеями верноподданнической любви к государю-императору.

Г. Лыткин и впоследствии неоднократно обращался к фольклору, привлекая фантастику (стихотворение «Ыджыд вёт»—«Знатный сон»), сюжет («Кутш, каля, курбог»—«Орёл, чайка, курица») и образы («Войпом коми йозлы»—«Униженным коми людям») сказок и песен. Но как и в первоначальных стихотворных опытах, устно-поэтические средства выражали в них чуждые народу идеи, а это разрушало основу самих образов.

В том же духе, что и Лыткин, «творил» П. Распутин, автор бездарных виршей и псалмов. Правда, в некоторых из них он делает попытку приблизиться к народной лирике — стихотворения «Воисны кор гажа лунъяс» («Когда настали веселые дни») и «Янсöдчом» («Прощание»¹).

Но смысл фольклорных образов молодца и девицы или несчастного старика полностью заслонялся слезливо- сентиментальным тоном.

Фольклорные стилизации Лыткина и Распутина при жизни Куратова не были единственными в своем роде. Увлечение фольклорной экзотикой становилось модой. Именно тогда были написаны песни Ф. Ключкова «Мыйла бёрдан, муса нылой?» («Что ты плачешь, милая девица?»), сказка безвестного автора «Вёвлёмтор» («Быль»), поэмы усть-сысольского собирателя старины С. Е. Мельникова «Лешак яз или кедровая шишка» и «Тунныр як, зырянский колдун и разбойник». Но народная основа всех этих произведений была настолько искажена, что в устном бытования от них кроме песни Ключкова «Что ты плачешь?» и народной обработки стихотворения Распутина «Когда настали» не осталось ничего. Савваитов, по поручению Русского Географического общества ознакомившийся с такого рода стилизациями, правильно подметил их претенциозность, фальшивое звучание и отрицательно оценил их².

Никто из названных поэтов не сумел до конца понять смысл устного творчества коми. Их фольклоризм был литературной формой, за которой скрывалось непонимание народа. Только Иван Куратов, певец трудовых масс, постиг и в своей поэзии выражил их чаяния, надежды, ожидания.

Конец XIX и начало XX столетий ознаменовались дальнейшим развитием двух направлений коми письменности. С одной стороны оживилась деятельность переводчиков в области религиозно-нравственной литературы, а с другой — появились произведения светского содержания (повести и романы на русском

¹ Рук. отд. ГПБ им. Салтыкова-Щедрина. Архив Савваитова, F XVII, № 111.

² Рук. отд. ГПБ им. Салтыкова-Щедрина. Архив Савваитова, F XVII, № 70, стр. 7.

языке Жакова и Лебедева; стихотворения на коми языке М. Лебедева, А. Маегова; первые сборники коми литературы и фольклора, составленные учителем А. А. Цембером¹.

В 80—90 годах прошлого столетия Г. С. Лыткин, окончательно порвавший с кругами демократической интеллигенции, помимо пособия по истории и языку народа коми (оно имеет бесспорную научную ценность²), по заданию мракобеса Победоносцева переводит на коми язык божественную литургию Иоанна Златоуста (1883), евангелие и псалтырь (1885). В 1900 году под его редакцией в переводе Ф. Н. Забоевой вышла брошюра «Начатки христианского православного учения». К созданию переводной литературы приложили свои руки деятели Велико-Устюжского православного Стефано-Прокопьевского братства. В их книгах популяризировалась личность Стефана Пермского. Но «святых братьев» интересовали не земные дела миссионера, а его чудесные «действия».

Церковники вредно воздействовали на писателей, обратившихся к литературному творчеству на коми языке. Так, А. Чессов в своих наполненных мистикой стихах прибегал к фольклору, не вникая в его социальный смысл³. Но, пожалуй, сильнее всего религиозные проповеди повлияли на М. Н. Лебедева. В его первых рассказах видно стремление на материале устной поэзии во что бы то ни стало доказать набожность коми, их прирожденное смиренение.

Несколько иную, чем Лебедев, цель преследовали те деятели, которые подобно профессору-писателю Жакову доказывали извечное неприятие коми-зырянами русской культуры. Жаков и подавший под его влияние впоследствии видный советский поэт В. Т. Чисталев (Тима Вень) прибегали к фольклору из националистических побуждений. Герой повести Жакова «На север в поисках за Памой Бур Мортом» откровенно причитает по исчезнувшему первобытному обществу: «Идите сюда, идите сюда, вернитесь вы, старые времена, старые порядки, боги древние, юности народов! Заклинаю!»⁴. И ему вторит герой повести «Сквозь строй жизни»: «В философии ишу я всемирных синтезов и Бога, и это идет вразрез с аналитическим течением мыслей современных философов... Но я погибну с мечом в руках и до смерти буду бороться за личность свою, нет больше, за идею первобытных народов (подч. мною — А. М.)⁵.

¹ А. А. Цембер. Коми майдкывъяс. Усть-Сысольск, 1913; он же, Коми майдан и сыланкывъяс. Усть-Сысольск, 1914.

² Г. С. Лыткин. Зырянский край при епископах пермских и зырянский язык. СПб, 1889.

³ А. Чессов. Стихотворения зырянина (1899—1903). Вологда, 1903, 29 с.; он же. К зыряноведению. «Этнографическое обозрение», кн. LXI, № 2, М., 1904, стр. 156.

⁴ К. Ф. Жаков. На север в поисках за Памой Бур Мортом. СПб, 1905, стр. 13.

⁵ К. Ф. Жаков. Сквозь строй жизни, ч. 2, СПб, 1912, стр. 131.

Вот этой-то «идее первобытных народов» Жаков хотел подчинить устную поэзию. Его повести «На север в поисках за Памой Бур Мортом», «Мудрый Пам», «Из жизни и фантазии», поэма «Царь Кор» и сказка «Шыпича» насыщены фольклором, но везде его смысл искажен в угоду тому, чтобы воспеть первобытного дикаря, былое величие коми, будто бы утраченное с приходом русских.

Обратившиеся после Октября к массовому поэтическому творчеству широкие слои трудящихся коми выдвинули из своих рядов целое поколение одаренных поэтов, драматургов и прозаиков В. А. Савина, Вениамина и Иону Чисталевых, В. И. Лыткина, А. Маегова, Е. Колегова, Я. Чупрова, Н. Попова и др. Пересматривает свои идеальные позиции М. Н. Лебедев. Авторами новых песен выступают безымянные участники повсеместно возникавших культурно-просветительских кружков. По данным печати, новые песни рождались в Тентюковском кружке «Коми кыя» («Заря коми»), Усть-Сысольском, Корткеросском, Усть-Ухтинском и Помоздинском культурно-просветительских кружках¹. Так в одном из первых номеров газеты «Зырянская жизнь» сообщалось о том, что участники помоздинского кружка, откликаясь на злобу дня, составляли новые сатирические обозрения на мотивы песен «Во поле береза стояла», «Солнце всходит и заходит», «Ехал с ярмарки ухарь-купец»².

Приход в литературу одаренной молодежи изменил соотношение национальной литературы и устной поэзии в жизни народа коми. Устная поэзия постепенно утрачивает роль не только единственной, но даже главной формы выражения народных дум и чаяний в области словесно-поэтического творчества. Эту функцию принимает на себя литература. Фактически данный процесс у коми завершился в 20-х годах, т. е. раньше, чем у многих других младописьменных народов СССР.

Первые поэты коми увидели в народной поэзии источник богатых изобразительных возможностей. Памятая ленинский совет «Старой песне противопоставить новую песню, в привычной своей народной форме — новое содержание»³, они обратились к устной традиции. Первой ласточкой на этом пути стали песни Савина и Лебедева на мотивы народных песен. Нет ничего незакономерного в том, что новые произведения писались на старинные напевы. Собственно говоря, так начиналась литература и у других младописьменных народов. Основоположник якутской поэзии Элляй, как и основоположник коми советской литературы Савин, начал с переводов русских песен на национальный язык, со стихотворений на темы народных песен. Таким же было на-

¹ «Зырянская жизнь», Усть-Сысольск, Общественно-политическая, экономическая и литературная газета от 15 и 23 августа, 4 и 26 декабря 1918 г.

² «Зырянская жизнь» от 11 августа 1918 г.

³ Д. Бедный. Предисловие к книге Л. Войтовского «По следам войны», изд. 2-е, т. I, 1934, стр. 6.

чало литературной биографии чувашей Зайцева-Талмурдзы и Ундритцова-Агахы, удмурта Михаила Петрова, так же начинали пермяцкие и мордовские поэты.

Кроме подтекстовок на традиционные мотивы, этой простейшей формы фольклоризма, М. Лебедев, В. Савин, Я. Чупров, коми-пермяки А. Зубов и М. Лихачев воспроизводили строй и образную систему коми песен, обрабатывали и перерабатывали их. В ряде поэм-сказок М. Лебедева и В. Лыткина обработке подвергались цельные фольклорные сюжеты (поэмы о Корт Айке и Шыпиче).

Но разумеется, неправильно было бы говорить об ориентации коми поэтов исключительно на старинную народную песню, не замечая того нового, что вносила в литературную жизнь эпоха. Вместе со всей советской литературой поэты коми настойчиво искали пути к массовой песне. Действенную помощь в этом им оказала русская советская поэзия. Лебедев, Лыткин, Симаков, Федоров в средине 20-х годов опубликовали песни на мотивы «Молодой гвардии», «По долинам и по взгорьям», «Наш паровоз, вперед лети», «Марш Буденного», «Как родная меня мать провожала».

Подобно русским собратьям коми писатели отбирали из устной поэзии те образы, которые в состоянии были отобразить настроения времени: образы «светлого солнца» («югыд шонді»), «светлого пути» («югыд туй»), «светлого дня» («югыд лун»), «утренней зари» («асъя кыа»), «смелых соколов» («повтём варышъя»). Если, например, в старинных песнях образ «светлого солнышка» символизировал красоту невесты, если так в свадебных плачах невеста называла родителей, а в похоронных причитаниях этим эпитетом награждался умерший кормилец семьи, то в коми советской литературе, начиная со стихотворения «Гёрд звён» («Красный звон», 1918) и драмы «Шонді петігён дзоридз косьмис» («На восходе солнца увял цветок»), образ «светлого солнца» выступал как символ революции. Или еще пример. Прежде образ сокола символизировал удалого человека. «Как русский сокол», — это сравнение в любовно-лирических стихах и свадебной поэзии было для коми юноши такой же высокой нравственной оценкой, как сравнение коми девушки с «русской куклой» («роч акань»).

В литературной поэзии образ сокола переключался из интимно-лирического в общественно-героический, романтический план. С тем, как русская литература по-новому осветила этот образ, одним из первых познакомил коми читателя В. Т. Чисталев, опубликовавший в 1920 году в переводе на коми язык «Песню о Соколе» А. М. Горького¹. Образ сокола как символ бесстраш-

¹ Чисталев. Тима Венъён гижёдъяс. Воддза нига. Сыктывдинкар, 1928, стр. 136—147.

ного бойца за советскую власть, непримиримого врага тьмы осмысливался и в стихах Савина, Колегова, Лебедева.

Переосмысливались отдельные образы, переосмыслению подвергались фольклорные сюжеты. На первоначальном этапе советской литературы писатели младописьменных народов Севера, Сибири, Средней Азии обратились к фантастическому сюжету старинной сказки, реалистически трактуя его. Реалистическая трактовка традиционной фантастики дает знать о себе в произведениях, основу которых составлял сказочный сюжет определенной религиозной окраски. В 1917 году основоположник якутской советской литературы Платон Ойунский создал драматическую поэму «Красный шаман». Красный шаман борется с шаманом-лисицей, верным слугой жадного тойона Орос Бая. Шаман-лисица хочет переманить красного шамана на свою сторону. Но красный шаман, только что встретивший оросбаевских батраков, знает цену народного горя. Он побеждает шамана-лисицу и его хозяина Орос Бая, становится самым могущественным среди людей. Но он, повелитель огня и воды, не в состоянии добыть шаманством счастья для людей. Поняв это, он сжигает на костре бубны и ритуальный халат. Эта столь необычная концовка поэмы заставляет по-новому пережить старую историю о состязании колдунов.

Подобное освещение фольклорного мотива религиозной окраски подсказывалось в 20-е годы самой исторической обстановкой ожесточенной идеологической борьбы нового со всякими пережитками первобытно-языческой и христианской религии.

Эта объективная тенденция была правильно угадана и коми писателями. Так, для устных преданий о воссоединении Коми края с Москвой был характерен мотив состязания язычника Памы и христианина Стефана Храпа. Отталкиваясь от таких сказаний, М. Лебедев в романтической музыкально-драматической поэме, или по определению автора, в оперетке «Бур Ань» («Добрая женщина», 1921) истолковывал этот мотив как борьбу нового мира со старым. Бур Ань несет свет одурманенным религией людям, будит их к светлой жизни. В сходном плане трактуется мотив о Корт Айке в агитационных статьях Лебедева 1918 года, например, в статье «Свет побеждает тьму»¹. Конечно, при реалистической трактовке фантастические образы и мотивы не всегда избегали модернизации, нарочитого осовременивания. Этим страдала и оперетка «Бур Ань». Но в свое время пьеса сыграла положительную роль в становлении поэтической системы новой литературы². Несколько иным был подход Виктора Савина к сказочному вымыслу. В пьесах «Райын» («В раю») и

¹ «Зырянская жизнь» от 26 октября 1918 г.

² О популярности оперетки Лебедева в среде самодеятельности сообщалось в газете «Гöрд югöр», Усть-Сысольск, от 5 января 1921 г., № 1.

«Инасьём лов» («Неприкаянная душа») традиционный сюжет подчинялся целям сатирико-пародийным. В истории путешествия Сюзь Матвея в потусторонний мир постоянно смешиваются реалистическое и фантастическое, сатира и юмор. Короче говоря, при помощи или романтически приподнятого или сатирически гротескного стиля со сказочного сюжета в произведениях коми советских писателей снимался налет религиозности.

Среди поэтов 20-х годов большую любовь завоевала частушка. Учитывая ее агитационную действенность, Лебедев, Савин, Колегов, Чупров вместе с коми-пермяками Зубовым, Кудымовым и Таракановым на страницах журнала «Ордым» публиковали короткие песенки на тему нового быта. В этой частушечной поэзии отчетливо проступает стремление ее создателей опереться на традиционную поэтику. Композиция новых частушек представляла из себя поэтический параллелизм, при котором основная мысль заключалась во второй параллели, а первая служила ей красочным фоном:

Регыд, регыд тулыс воас,
Пулён корыйс веждас,
Комсомолын Миша лоас,
Выль ног олом лосьбодас.

Скоро, скоро весна настанет,
Листвой деревья покроются,
В комсомол вступит Миша,
Жизнь по-новому наладит.

(перевод подстрочный)

Частушками Лебедева, Савина, Чисталева утверждалась и другая композиционная форма, художественное противопоставление, соответствовавшее более энергичному развитию поэтической мысли:

Коркё вичкоё ме ветлі,
Сэні босытіс менё ун,
Оні клубб комсомол
Ветла-котрала быд лун.

Прежде в церковь я ходила,
Там ко сну меня клонило,
А теперь в комсомольский клуб
Я бегаю каждый день.

(перевод подстрочный)

20-е годы — время рождения коми литературы для детей, и ее первыми книжечками по праву считаются маленькие фольклорные сборники 1921—1923 годов «Бобё, бобё», «Посни чайвоклы мойданкывъяс», «Мойданкывъяс», «Роч вылысь лосьбодом мойдкывъяс», «Йоз пыташься босытём», «Коми съыланкывъяс» («Бобё, бобё¹», «Сказки для малых деток», «Сказки», «Русские сказки», «Собранное среди народа», «Коми песни»). Появляются собственно литературные произведения на фольклорные темы.

Интерес коми детских писателей к устной поэзии находился в общем русле развития советской литературы для детей. Ведь не случайно первые советские издания для детей — журнал «Северное сияние» (1919—1920) и сборник «Елка» под редакцией Горького тоже содержали богатый фольклорный материал, а С. Я. Маршак в содружестве с Е. Васильевой опубликовали в те

¹ Бобё — ласкательное обращение к детям.

же годы серию маленьких пьес-сказок по мотивам русского фольклора.

Обращение к сказочной традиции характеризовало ведущих коми писателей-профессионалов и широкую массу безвестных участников литературной самодеятельности, особенно писателей-учителей. Помоздинские учителя совместно с учащимися по образцу сказки о золотой рыбке составили в 1924 году одноактную пьесу-сказку «Чудесный ларчик» с чудесными героями Емой бабой, ортом (духом), айкой и инькой (отцом и матерью); Суханова на основе коми сказок написала пьесу «Наян руч» («Хитрая лиса»)¹; много фольклорных переложений связано с именем Ю. А. Поповой (Войт). Фольклору уделяли внимание и те писатели, которые сотрудничали в специальном отделе при журнале «Коми просвещенец».

Было бы заблуждением видеть успехи развития фольклористических интересов первых коми поэтов и забывать о тех трудностях, которые предстояло им преодолеть. Пробужденным революцией чувством национального самосознания объясняется возросший интерес писательской общественности к поэзии родного народа. Но этот интерес попытались подчинить своим корыстным целям буржуазные националисты, которые с первых дней советской власти развернули бешеную антинародную кампанию. В апреле 1917 года они организационно оформились в «Общество обновления местной жизни крестьянского и трудового населения Усть-Сысольского уезда» и для идеологической обработки трудящихся создали печатный орган — «Известия общества обновления местной жизни». Несколько позже возникла националистическая «Партия зырянской автономии». Духовный вождь партии священник Д. Я. Попов писал о ее цели: «Будем отстаивать автономию нашего края. Если нас даже нигде не признают — стесняться нечего. Не надо упускать благоприятного времени для создания автономии: когда Россия придет в устойчивое положение — будет уже поздно»².

Националистически настроенные деятели, одно время превратившие журнал «Коми му» в орган своих антинародных идей, пытались дезориентировать молодую литературу, направить ее внимание на поиски так называемой чисто-национальной коми формы, свободной от посторонних влияний.

Профессор Грен, один из эпигонов мифологической школы бр. Гримм, занимавшийся изучением коми фольклора, упрекал писателей в недостатке внимания к устной поэзии, требовал передать забвению жизнеспособные традиции коми фольклора, а именно, его вековые связи с русской культурой. В статье «Зырянская мифология», написанной по образцу книги Я. Гримма

¹ «Челядьлы ворсанторъяс». Сб., Сыктывдинкар, 1924, стр. 49—53.

² П. Е. Куклев и В. Г. Зыкин. Октябрьская революция в Коми крае. Сыктывкар, 1957, стр. 25.

«Deutsche Mythologie», он полностью солидаризировался с националистами, когда претенциозно поучал: «Я указываю ложный путь, взятый зырянскими литераторами. Вместо того, чтобы рыться в сокровищницах зырянской народной литературы, они занимаются подражанием русским образцам»¹. А к «сокровищницам зырянской народной литературы» ученый профессор относил в первую очередь языческие мифы и верования.

Забывая о самых жизнестойких традициях народной поэзии, националистические круги толкали коми писателей на путь идеализации национальной «старины», на путь отказа от учебы у русской литературы. Ориентируя на архаику в фольклоре, противопоставляя народную поэзию русской литературе, критики националистического толка мешали молодым поэтам разобраться в исторических и социальных корнях фольклора. Только под вредным влиянием националистов В. Т. Чисталев в 1926 году написал пьесу «Изкар», в которой извращалась роль русских в истории народа коми. Не без воздействия националистов М. Н. Лебедев в конце 20-х годов обратился к поэмам и драмам на историко-фольклорную тему. Националисты помешали молодому В. И. Лыткину понять социальную основу эпоса о Шыпиче. Вместо того, чтобы согласно исторической правде показать, как в устном предании отразились события классовой борьбы против деспотизма купцов Сухановых (40-е годы XVIII века), Лыткин в поэме «Шыпича» воссоздал картину нападения русских разбойников на Кomi край.

Преодолеть ошибочные тенденции коми литераторам помогли решения Коммунистической партии по идеологическим вопросам. Партия всегда осуждала вульгаризацию исторического наследия, пренебрежительно барское отношение к достижениям народной культуры. И в то же время партия последовательно вела борьбу против всякого рода националистических вывертов. На совещании при ЦК ВКП(б) по вопросам агитации, пропаганды и культурного строительства (1928) отмечалось, что «в национально-культурном строительстве, при общем подъеме национальной культуры народов СССР и укреплении пролетарских позиций... проявляются попытки направить развитие национальной культуры по буржуазно-демократическому пути (ориентация на «культурный» Запад, отрицание руководящей роли пролетариата в развитии национальной культуры, идеализация национальной «старины» и т. д.)»².

При постоянной поддержке и под повседневным влиянием партии коми литература, преодолевая антинародные веяния, уверенно становилась на путь социалистического реализма. В отношении коми литературно-фольклорных связей эти тенденции выразились в решительном отказе от болезненного внимания

¹ «Коми му», 1924, № 4—5, стр. 45.

² «Справочник партработника», 1930, вып. VII, ч. 1, стр. 412.

к консервативным сторонам народной поэзии, в росте внимания к новым явлениям в ней.

• Именно об этом говорит творчество писателей конца 20-х и начала 30-х годов, создателей первых повестей и романов на коми языке В. Юхнина, Г. Федорова, И. Изьюрова, И. Пыстина и т. д. В отличие от писателей первой половины 20-х годов, которые далеко не всегда умели преодолеть однобокий интерес к отживающему в фольклоре, сознательно или бессознательно не замечали того, что вносила в него эпоха, новое поколение писателей главное свое внимание обращает на новые процессы, происходившие в народной культуре.

С особой силой вопрос о художественном освоении народно-поэтических богатств в литературе народов СССР был поставлен Первым Всесоюзным съездом советских писателей. В выступлениях Горького на съезде формулировалась стройная программа фольклоризма советской литературы.

В этих благоприятных условиях коми писательская организация продолжала уделять значительное внимание проблемам народного творчества. Если в 20-е годы фактически лишь Виктор Савин совместно с композитором Анисимовым издал крупный литографированный сборник народных песен (не считая серии маленьких сборников для детей), то в 30-е годы помимо музыкального сборника Грюнфельда, серии листовок Анисимова с текстами коми песен, помимо газетных и журнальных публикаций фольклора, сборников писателя-фольклориста Павла Доронина выходят в свет первый том коми сказок на русском языке и большой научный сборник народной поэзии коми, составленный И. Осиповым. При этом писатели все чаще обращались к современному началу, к живым процессам, происходящим в устной поэзии. В резолюции Первой конференции писателей Северного края (в то время Коми область входила в состав Северного края) прямо записано о необходимости немедленно начать сбор послеоктябрьского фольклора для создания новых произведений о пролетарской революции¹. Дело отнюдь не ограничивалось призывами. Опытные писатели и литературная молодежь настойчиво искали новый подход к устной поэзии. Знаменательными вехами на этом пути оказались первые повести и романы Г. А. Федорова, П. Г. Доронина, В. В. Юхнина, а также пьеса Н. Фролова «Пемыд пармын» («В дремучей тайге»).

Своеобразие литературного процесса данного исторического этапа заключалось в том, что на первое место прочно выдвинулась проза. Именно представители этого жанра вносят теперь ощутимый вклад и в дело освоения народной традиции. Для прозаиков В. Юхнина и П. Доронина фольклор явился средством раскрытия национального характера. В запечатленных ими массовых сценах отразилось разнообразие человеческих типов: ис-

¹ «Ударник», Сыктывкар, 1935, № 5—6, стр. 26.

полнение песни в доме Куршайт Гриши (Доронин «Парма сёй-лёмын»—«В сердце пармы»), осенний праздник охотников (Юхнин «Алой лента»). Но устная поэзия привлекалась не только при изображении дореволюционной коми деревни. В повестях Г. Федорова «Сиктса асыв» («Деревенское утро») и В. Юхнина «Динъельса вёрпункт» («Динъельский лесопункт») отразилось становление новой культуры коми в деревне и на промышленном предприятии.

Пьеса Н. Фролова «Пемыд пармын» («В дремучей тайге») поднимала одну из актуальных тем советской литературы 30-х годов — тему крестьянских движений в России. При разработке этой темы драматурги не чурались фольклорных истоков. В 1933 году удмурт И. Гаврилов написал пьесу о беглых «Холодный ключ», а спустя пять лет — трагедию «Камит Усманов». В основе той и другой пьесы лежат эпические предания о легендарном удмуртском борце против угнетателей¹. В основу пьесы Фролова так же, как и в основу драм И. Гаврилова, положен сходный исторический факт — расправа зависимых людей над усть-сысольским купцом Сухановым в 40-х годах XVIII века. По сохранившейся челобитной Елисея Суханова, сына убитого купца, на имя царицы, событие предстает перед нами именно как выступление зависимых людей против купеческой кабалы². Оно так именно и толкуется в народном творчестве, в котором образ Суханова связывается с именем злобного колдуна Шыпиши. Наделяя Суханова чертами этого человеконенавистника, Фролов в идейно-оценочной трактовке отрицательного персонажа остался верным оригиналу. Он остался верным оригиналу и в художественной разработке литературного типа, непрерывно совмещая реалистическое с фантастическим при изображении Суханова. Несмотря на отдельные недочеты³, пьеса Фролова отличалась свежестью, творческим подходом к эпосу, и что важнее всего — более глубокой, чем в устных преданиях, социально-исторической трактовкой события.

Конечно, и в 30-е годы развитие литературно-фольклорных связей происходило не без сучка и задоринки, а в борьбе против неверных воззрений. Ведь в те времена оказывались возможными факты, которые сегодня представляются анекдотичными, вро-

¹ А. Н. Каблуков. Фольклор в развитии советской удмуртской литературы. «Записки Удмуртского научно-исследовательского института истории, языка, литературы», вып. двенадцатый, 1949.

² И. Богословский. К материалам по истории общественной и торгово-промышленной жизни в Коми области. «Коми мү», 1924, №№ 1—2, стр. 58—64.

³ Об этом см. в статье А. Вежева «Неудачной драмы». «Войыв кодзув», 1949, № 10, стр. 51—64. К сожалению, акцентируя внимание читателя на недостатках пьесы, критик прошел мимо того нового и ценного, что заключало в себе произведение, и потому пришел к ошибочной оценке его.

де политического обвинения по адресу М. Шолохова в злоупотреблениях старинными песнями в «Тихом Доне»¹.

Такие горе-критики, которые отдавали устную поэзию на откуп чуждым элементам, находились и в коми писательской среде. Они считали народное творчество вчерашним днем искусства, безвозвратно ушедшей от нас «сахой», которую сменил «трактор»-литература. Эти критики пытались воздвигнуть искусственный барьер между советской литературной поэзией и народным творчеством. В так называемой сатирической пьесе А. Костромина «Лёк зэв мойдны» («Очень плохо сказывать сказки») «доказывается», что сказка портит подрастающее поколение². Это было отрыжкой тех вредных воззрений, когда под флагом борьбы с безыдейностью у детского писателя пытались отнять право на фантастику. Не понимая специфики сказки, забыв ленинские слова о том, что «Во всякой сказке есть элементы действительности: если бы вы детям преподнесли сказку, где петух и кошка не разговаривают на человеческом языке, они не стали бы ею интересоваться»³, эти вульгаризаторы намеревались изгнать сказку из школьного воспитания, а в художественных произведениях запретить богатый народный вымысел.

Только энергичный отпор литературной и педагогической общественности помешал воинствующим лжепедагогам пропащить свои ущербные взгляды.

В тяжелые дни Великой Отечественной войны интерес коми писателей к народной традиции отчетливее проявился в эпико-героических и сатирических жанрах. Юхнин в «Сказе о герое» на основе эпических традиций нарисовал образ бесстрашного защитника советской страны. Вавилин и Рочев отталкивались от народной сатиры, когда страстно обличали гитлеровского оккупанта в стихах «Помавтём письмо», «Костыль», «Фюрер кёсийс ыджыд чин» («Незаконченное письмо», «Костыль», «Фюрер обещал высокий чин»). Их авторы порой переосмысливали старинный песенный образ. Например, Вавилин в стихотворении «Пысян» («Баня») ввел образы и ритмы коми песни для детей «Кокё, кокё, котрав» («Нога, нога, беги»). От неожиданного сочетания разных по своей тональности картин (лирически окрашенная картина детства героя, который вспоминает любимую песню матери, и сатирическая картина бегства фашиста) ярче становился главный образ стиха.

Военный период наложил отпечаток на развитие некоторых общих для литературы и фольклора жанров — песен, частушек, сказов. Как известно, основой композиции довоенных сказов в большинстве случаев было противопоставление настоящего прошлому. Но со временем такая композиция превратилась в поэти-

¹ «Нева», 1958, № 11, стр. 209.

² «Сатира сборник», Сыктывкар, 1933, стр. 54—56.

³ В. И. Ленин. Соч., т. 27, стр. 79.

ческий штамп. «Сказ о герое» знаменовал собой попытку отойти от подобного рода канонов. Автор отказывается от сатирического противопоставления двух исторических картин. В новом сказе авторская речь переплетается с речью героя, слышатся публицистические интонации. К сожалению, в некоторых местах главный герой «Сказа» превращается в некоего средневекового рыцаря, который верой и правдой служит мифическому царству-государству, хотя речь идет о Герое Советского Союза Кислякове, о его битве с фашистами. Некритический подход к устной поэзии отрицательно сказался на пьесе-сказке Юхнина «Зарни кыв» («Золотое слово») и неопубликованной поэме-сказке Лебедева «Волки и Гитлер», в которых события Великой Отечественной войны представлены в фантастических образах волшебной сказки.

К сожалению, критика не сумела вовремя предупредить писателей о бесполезности перелицовок стариных образов на новый лад. Напротив, несмотря на то, что пьеса Юхнина быстро сошла со сцены театров (хотя отвечала запросам времени патриотической направленностью), а М. Лебедев отказался от публикации поэмы-сказки, критики оценили такие произведения как великолепный образец литературы военного времени, в котором будто бы удачно освоена народная традиция¹.

В литературно-критических суждениях первых послевоенных лет наблюдалось некоторое шараханье в вопросе использования народной поэзии. Тот факт, что в докладе Н. М. Лютоева (1949 г.) при характеристике эпоса о Пере не давалось глубокой оценки подлинно народному и наносному в нем, упор делался только на антинародные мотивы эпоса²; тот факт, что в резкой и во многом справедливой критике А. Вежевым фольклоризма Лебедева глухо и скороговоркой отмечались достижения этого писателя в области устной традиции³, — все это в определенной мере дезориентировало писателей.

Между тем для развития литературно-фольклорных связей послевоенный период имеет принципиальное значение. Именно после войны начинается новый этап в истории профессионального и не-профессионального искусства. В 50-е годы со значительным большим размахом, чем в предвоенный период, в нашей республике развернулась художественная самодеятельность, которая служит красноречивым показателем непосредственного приобщения масс к искусству. В самодеятельности все в большей мере объединяются разные формы художественного творчества: коллективные и индивидуальные, отличающиеся по способу ху-

¹ П. Доронин. Юхнинлон драматической произведенияяс. «Войыв кодзув», 1948, № 1, стр. 47—51; С. М. Попова. Коми национальной драматургия йыллысь. «Войыв кодзув», 1949, № 2, стр. 56.

² «Войыв кодзув», 1949, № 1, стр. 43—44.

³ «Войыв кодзув», 1952, № 6.

дожественно-образного отражения действительности, но единые по идейной устремленности и воспитательному назначению.

Конечно, в Коми крае самодеятельное искусство зародилось не сегодня. Еще до революции по инициативе учителей в селе Помоздино, например, был образован культурно-просветительский кружок, возглавляемый писателями Ионой и Вениамином Чисталевыми. Но, разумеется, этот кружок не мог охватить массы трудящихся. И нынешний народный театр Помоздина, как десятки театров Сыктывкара, Корткероса, Ижмы — это новое явление в культурной жизни народа и по репертуару, и по назначению, и по размаху деятельности.

В наши дни художественная самодеятельность городов Сыктывкара и Воркуты, сел Серегова, Объячева, Помоздина, Усть-Кулома не просто исполнительские, но творческие коллективы, совместно с поэтами и композиторами создающие оригинальные произведения: в содружестве с сереговской самодеятельностью Серафим Попов написал песню «Ой капуста», помоздинская «Колхозная праздничная» явилась результатом совместной работы Федора Щербакова и местных певцов, Владимир Ширяев помог объячевской самодеятельности отшлифовать песню о новой жизни, а «Сказ о Ленине» М. Пархачева сложила по совету и с помощью писателя Г. А. Федорова.

Праздники песен, смотры и декады самодеятельного искусства, театры народного творчества, симфонические самодеятельные оркестры,— таковы разнообразные формы послевоенной художественной самодеятельности¹.

Писатели коми, общаясь с самодеятельными коллективами, участвуя в этнографических и фольклорных экспедициях, находясь в командировках, изучают современное народное искусство. Рассказывают ли о героическом прошлом или о делах современника они насыщают свои произведения фольклорным материалом. Об этом свидетельствуют в первую очередь повесть Г. Федорова «Кыа петгён» («На заре»), роман В. Юхнина «Алой ленте» (новая редакция), его же трилогия «Тундраса бияс» («Огни тундры»), дилогия Я. Рочева «Кык друг» («Два друга»).

Помимо прозаиков к народно-поэтическому источнику обращаются драматурги Н. Дьяконов, И. Пыстин, В. Леканов, поэты И. Вавилин, В. Лыткин (Илля Вась). Поэт Илля Вась после длительного перерыва выступает с новыми стихами, преимущественно рассчитанными на детское чтение. Его стихи полны народных афоризмов и фразеологизмов, некоторые представляют из себя обработку фольклорного сюжета. Его «Пипилисти-сё-кёл», «Нёrimе дядьё» можно назвать стихотворной вариацией на фольклорные темы.

¹ О новых формах взаимовлияния самодеятельного и профессионального искусства см. статью А. Егорова «Коммунизм и искусство» («Коммунист», № 4, М., 1960, стр. 73—87).

Задорным юмором, меткими изречениями насыщены стихи Ивана Вавилина. Подчас они строятся по принципу народных афоризмов, загадок, частушек. Большая поэма «Тарас дед» вошла в себя фольклорные образы при характеристике старого колхозника Тараса, при изображении колхозных празднеств и будней.

Итак, на разных исторических этапах в общении с массами, с их поэтическим опытом крепла и мужала коми литература, по-вышалось мастерство Ивана Алексеевича Куратова, Михаила Николаевича Лебедева, Виктора Алексеевича Савина, Вениамина Тимофеевича Чисталева, Геннадия Александровича Федорова, Василия Васильевича Юхнина и других коми писателей.

ГЛАВА II

ПЕРВЫЙ КОМИ ПОЭТ-ДЕМОКРАТ И. А. КУРАТОВ И НАРОДНАЯ ПОЭЗИЯ

Первый коми поэт, мыслитель и ученый Иван Алексеевич Куратов (1839—1875) явился одним из тех разночинцев-шестидесятников, о которых в свое время так тепло отзывался Н. А. Добролюбов: «В провинции-то обыкновенно и развиваются дельные, крепкие люди, оттуда-то и наезжают они в столицы с жаждой знания и труда, со своими силами и любовью к делу. Отчего же они не работают в провинциях? Отчего же, если дельный человек заведется где-нибудь в Пензе, в Усть-Сысольске или Стерлитамаке, он непременно тянется в Петербург или уже, по крайней мере, в Москву»¹.

В произведениях Куратова выступают типичные черты демократической поэзии 60-х годов XIX века — горячее сочувствие трудовым массам и ненависть к их поработителям. Центральная проблема этой литературы — проблема народности — выразила социальные устремления разночинцев, которые свои силы и знания посвятили народу.

Судьба Ивана Куратова была типичной судьбой разночинца-шестидесятника. Его литературный путь начался в стенах Вологодской духовной семинарии, куда он, сын дьячка села Кибры (ныне Куратово) Усть-Сысольского уезда Вологодской губернии, поступил в 1854 г., имея от роду пятнадцать лет. После окончания семинарии в 1860 г. юноша намеревался поступить в Московский университет, чтобы ближе стать к центру разночинской революционной демократии, но мечтам не суждено было сбыться,

¹ Н. А. Добролюбов. Пол. собр. соч. под ред. Е. В. Анчикова. СПб., т. 5, стр. 21.

и Куратов едет в Усть-Сысольск преподавателем духовно-приходского училища¹.

Усть-Сысольский период (1860—1865) был для поэта наиболее плодотворным. В эти годы он полнее, чем когда-либо, изучил жизнь, быт и национальную культуру родного народа, в том числе устную словесность. По воспоминаниям очевидцев, он, нарядившись в вышитую белую рубаху с цветным поясом, какие носили тогда деревенские парни по праздничным дням, ходил на вечеринки и игрища, внимательно слушал песни, собирая сведения о творцах и исполнителях устных произведений. Как рассказывала учительница Ф. Забоева, а в их семье поэт бывал неоднократно, он очень любил песни «Мыйла бёрдан, муса нылой?» («Что ты плачешь, милая девушка?») и «Гёгёр, гёгёр ме видзёдлі» («Кругом, кругом я осмотрелась») в исполнении сестры коми поэта Клочкива — Ирины Фостириевны, замечательной певицы из Вотчи, знавшей множество песен. Благодаря Ирине Фостириевне он познакомился с тетрадями Клочкива, содержащими помимо авторских народные песни. Кроме того вместе с Куратовым в Усть-Сысольском училище бесплатно «из любви к пению» преподавал пономарь Заварин. Будучи «очень веселым и подвижным» человеком он любил «распевать старинные песни и частушки с парнями и девчатами, за что получил несколько предупреждений со стороны местного епархиального начальства»². Сам Куратов не раз упоминал об исполнителях и знатках старинных песен. В стихотворении «Воклы» («Брату») мы читаем:

... А со тэкёд
Ордьсяям кор коло пыр,
Картён-б ворсигтыр,
Юиг-б, пёт пызан сайын,
Сылліг-б, кор зептад вайин
Йөзлүсь мича съыланкыв³.

Но с тобой посостязаюсь
В картах или в кураже,
Если стол бутылкам тесен,
Или в пенье, подхватив
Славный уличный мотив...

(бук.: когда в кармане принесешь
прелестную народную песню).

Действительно, брату Ивана Алексеевича священнику Василию Куратову принадлежали записи коми причитаний, часть из которых вошла в приложение к «Грамматике зырянского языка» Савваитова.

В архиве самого писателя обнаружены две народные песни «Рытъя шу кадё, матушка» («В вечернюю пору, матушка») и «Ылын, ылын выль ва сайын» («Далеко, далеко за рекой»), несколько пословиц, поговорок и прибауток. Не установлено, кто

¹ Подробнее о жизни и творчестве И. А. Куратова см.: П. Г. Доронин. Творчество Куратова. Сыктывкар, 1939; А. Н. Федорова. И. А. Куратов. Очерк жизни и творчества. Сыктывкар, 1960.

² Из воспоминаний учительницы Ф. Забоевой. «Войывык кодзуув», 1955, № 12, стр. 58—60.

³ И. А. Куратов. Художественное произведение яс., т. I, Сыктывкар, 1939, стр. 28—29. В дальнейшем — Куратов, т. I, стр...

записал эти произведения, но любопытно, что близкие варианты их вместе с этнографическими и историческими документами в середине XIX века прислал в архив Русского Географического общества усть-сысольский энтузиаст-фольклорист С. Мельников¹. Кроме того в архиве сохранились записи других лиц, в частности, тетрадь «Коми кыв» («Коми язык») некоего Кача Ваньки Егора². В этой тетради, как и у Мельникова, есть поразительно близкие варианты упоминавшихся песен. Логично предположить, что в числе знакомых Куратова были подобные энтузиасты, они-то и снабжали его оригинальными фольклорными текстами.

Устная поэзия привлекала поэта как доказательство духовной одаренности трудовых масс. В обстановке огульного отрицания реакционной наукой самого факта существования коми народной поэзии, а тем более ее художественных достоинств³, он заявил: «Югыд шонді (светлое солнце), ѹён дзоридз (шиповный цвет) составляют постоянные и роскошнейшие краски зырянской поэзии (в существование которой нельзя сомневаться потому уже, что, как говорит латинская пословица, где народ, там и поэзия...)»⁴. В противовес эстетам, отказывавшим народной песне в мысли и красоте, он страстно утверждал, что в ней «есть и смысл, и музыкальность, и бурные порывы, и тихая грусть... Зырянские песни лирического склада благозвучны, а народные, как подобного рода и русские, отличаются поражающими мотивами»⁵.

В народной поэзии Куратов выделял с одной стороны жизнерадостные мотивы, мотивы удали и молодечества, а с другой — заунывную грусть, горе. Старуха-крестьянка, глядя на пляску молодежи и слушая ее песни, сквозь слезы начинает подпевать сама («Коми бал»). «Бёрдіг сылъо» («Сквозь слезы поет») — эту особенность устной поэзии разных народов русские писатели объясняли подневольным положением трудового люда⁶. Куратов редко говорит о причинах протяжного напева песни. Но все его творчество дает понять, что подобно русским писателям

¹ Рук. отд. ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, Архив Савваитова, F XVII, № 111, л. 190.

² Рук. отд. ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, Архив Савваитова, F XVII, № 111, л. 285.

³ Эта концепция присуща, например, работам К. А. Попова, современника Куратова, пытавшегося исказить истинный смысл деятельности коми поэта, представить его жалким эпигоном русских литературных образцов. В книге «Зыряне и зырянский край» он безапелляционно утверждал: «Зырянской поэзии не имеется» («Труды этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии». Кн. 3, вып. 2, М., 1874).

⁴ И. А. Куратов. Лингвистические работы, т. II, Сыктывкар, 1939, стр. 44—45. В дальнейшем — Куратов, т. II, стр...

⁵ Вологодские Губернские ведомости, № 2, 1866.

⁶ Русское народное поэтическое творчество, т. I, М.-Л., изд. АН СССР, 1953, стр. 32—34.

демократам эти причины усматривались им также в бесправном положении угнетенного крестьянства.

Но народная лирика не сводилась к грусти и тоске. Несмотря на невыносимые условия жизни ее творцов, сама она отличалась оптимистическим духом. Куратов чувствовал богатство отразившейся в песне народной души, когда указывал на «бурные порывы и тихую грусть» песен. И не только чувствовал, но опирался на поэтический опыт народа. В стихотворении «Кутшом коми виршъяс» («Каковы коми вирши») есть любопытное признание автора в том, какие фольклорные образы вводились им в литературу. Это предания о воссоединении Коми края с Москвой в XIV веке, это сказания о легендарном Яг Морте, это веселые хороводные попевки. Действительно, по сообщениям печатных источников тех лет, в устном бытования были известны образы и сюжеты, о которых идет речь в стихотворении. На их основе Куратов написал эпическую поэму о Яг Морте и драму о Паме (оба произведения дошли до нас в отрывках), а также хороводные песни и прибаутки. Конечно, приведенными примерами фольклорный материал в его литературном наследии не исчерпывается, он значительно богаче.

Глубокое знание устного творчества чувствуется и в поэзии, и в лингвистическом наследии Куратова. Он стремился исследовать языковую культуру коми, видя в языке «единственный орган распространения знания между зырянами». «Зырянский язык изучать,—убежденно писал он,—значит изучать зырянский народ, образ его мыслей и взглядов на мир и жизнь, его образование и вообще его отличительный народный оттенок. Итак, вопрос об изучении зырянского языка тождествен с вопросом об изучении народов во всех их отношениях¹. Саркастически высмеивал он тех псевдоученых, тех «образованных зырян», которые высокомерно третировали родной язык. «Народная польза»,— вот чем всегда и во всем определялись последовательно демократические позиции Куратова, в том числе в отношении к проблемам языка.

Особое проявление высокой языковой культуры усматривалось им в народной поэзии; не случайно в его лингвистических работах она занимает столь важное место. В своих «Материалах для пермского толкового словаря» исследователь пользуется легендами, преданиями, быличками и сказками для установления этимологии отдельных слов. Например, при расшифровке слов «енёш», «ёшка-мёшка» (букв.: божий бык, бык и корова), означающих радугу, делаются ссылки на образы индийской мифологии, а также на коми сказку «Руч и сёкур» («Лиса и мерин»); на материале устных быличек истолковываются образы водяного (куль), лешего (вёрса), домового (бубу, орт, олысь) и т. д.

¹ Куратов, т. II, стр. 72.

Не всегда доказательной была аргументация при объяснении отдельных этимологий, не всегда убедительными были ссылки на фольклор. Так, анализ слова «кёрös» (гора, букв.: сделанный) подкрепляется старинными преданиями о легендарной чуди: «Страна зырян не имеет гор значительной вышины; поэтому, по-видимому, на зырянском языке нет названия природной горе. Почему же зырянин называет гору делом рук своих? Есть предание, что чудские племена имели обыкновение защищаться от врагов на искусственных горах, насыпях, с которых они катали бревна на неприятелей»¹. Это было остроумным, но недостаточно аргументированным толкованием старинного коми слова.

Поэт-интернационалист не ограничивался фольклором коми, постоянно интересовался устной поэзией разных народов. В его поэзии обычны образы древнегреческой и индийской мифологии; ему принадлежат переводы из русской, сербской, украинской, казахской народной лирики.

В деле ознакомления поэта с устным творчеством народов России знаменательным был среднеазиатский период его жизни и творчества (1866—1875). Согласно приказу о гражданских чиновниках военного ведомства Куратов был определен в 1865 году в штаб Казанского военного округа для приготовления в аудиторы. К этому времени аудиторские школы начали выпускать сплошь да рядом таких чиновников, которые по своей эрудиции, знаниям и нравственным качествам не отвечали высокой роли членов правосудия². Исключительная запущенность судопроизводства побудила правительство привлечь на аудиторскую службу людей с образованием. В их числе оказался и коми поэт. Попав в Казань, он продолжает работу над самообразованием, устанавливает связь с профессорами университета, в среде которых насчитывалось немало прогрессивно настроенных ученых, интересовавшихся жизнью и бытом среднеазиатских народов.

По окончанию аудиторской школы Куратов был причислен к тому самому 7-му Сибирскому линейному батальону, в котором всего несколько лет до этого тянул солдатскую лямку Федор Михайлович Достоевский³. 28 декабря 1867 года молодой аудитор прибыл в крепость Верный (ныне Алма-Ата).

Это было время, когда в связи с завершившимся присоединением казахских степей к России, значительно усилилось влияние великой русской культуры в Казахстане⁴. Еще до приезда Куратова в Казахстан приковало к себе внимание научной общественности России знаменитое путешествие П. П. Семенова,

¹ Куратов, т. II, стр. 50.

² А. В. Федоров. Русская армия в 50—70-х гг. XIX века. Л., 1959, стр. 115.

³ Сергей Марков. Судьба поэта. «Казахстанская правда» от 10 февраля 1960 г.

⁴ История Казахской ССР, т. I, Алма-Ата, изд. АН Каз. ССР, 1956, стр. 383—481.

который первый через Семиречье достиг Тянь-Шаня (1856—1857 гг.). Позднее Северцев повторил научный подвиг предшественника. Семенов и Северцев собрали богатый материал о быте и устном творчестве среднеазиатских народов. В начале 70-х годов академик В. В. Радлов опубликовал фольклор тюркских племен. Радлов, а за ним Васильев, Пантусов, Катанов преследовали научно-просветительскую цель—«ввести образцы казахского фольклора в европейскую науку»¹. Интерес передовых русских ученых к культуре Средней Азии был одним из красноречивых выражений той, по словам Фридриха Энгельса, прогрессирующей роли, которую в средине XIX века Россия играла по отношению к востоку².

Русские ученые, попав в Казахстан, сознательно культивировали интерес местных энтузиастов к национальной культуре. Как отмечает литературовед М. С. Сильченко, еще в 60-е годы прошлого века преподаватель Омского кадетского корпуса Костылецкий, этот, по словам Г. Потанина, «поклонник идей Белинского и почитатель таланта Гоголя», привлек своего ученика Ускембаева, брата Абая Кунанбаева, к собиранию казахской поэзии³. В 70-е годы под влиянием русских ученых педагог и литератор Ибрай Алтынсарин (1841—1889) начал научное изучение этнографии и фольклора казахов. В те же годы развернулась деятельность казахских фольклористов Ибрагимова и Диваева.

Вот в такое-то время и оказался Иван Куратов в Средней Азии. Конечно, военное чиновничество, в среду которого он попал, ревностно стояло на страже интересов самодержавия, проводило его колониальную политику. Но в той же среде было немало прогрессивных деятелей, всей душой стремившихся познать жизнь и быт вновь «покоренных» народов. Военные врачи и дирижеры полковых оркестров Регель, Зеланд, Яворский, Краузе, Кушакевич, будучи на службе в Туркестанском генерал-губернаторстве, проводили исследования по местной антропологии, этнографии, музыке. С середины 50-х годов из города Верного, где прошли последние годы жизни Куратова, регулярно снаряжались специальные экспедиции, которые наряду с военной рекогносцировкой преследовали научно-исследовательские цели (М. Венюков, А. Голубев, В. Полторацкий и др.). А в 70-е годы, когда Куратова определили временным помощником начальника 1-го участка Кульджинского района, начинается фольклористическая-этнографическая деятельность известного уйгуроведа со-

¹ Н. С. Смирнова. Из истории русской науки о казахском народном творчестве. «Труды отдела народного творчества института языка и литературы АН Каз. ССР», вып. 1, 1955, стр. 19.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXI, стр. 211.

³ М. С. Сильченко. Творческая биография Абая. Алма-Ата, 1957, стр. 11. О влиянии русской культуры на культуру народов быв. Туркестанского военного округа см. кандидатскую диссертацию А. Х. Абдулафурова. Сатира в узбекской демократической литературе второй половины XIX века. Ташкент, 1957.

служивца Куратова по Кульдже Н. Н. Пантусова. В Кульдже помимо Пантусова сбором этнографических материалов занимался начальник 3-го участка Кульджи штабс-капитан Божович, немногим позднее переводчик Областного правления Головин командируется в Кульджу специально для наблюдения за этнографией казахов¹.

Короче говоря, сама среда предопределяла интерес Куратова к вопросам национальной культуры среднеазиатских народов. К тому же по характеру службы, как чиновник особых поручений, он обязан был вести судебные разбирательства тяжб между местным населением и русскими поселенцами, а также между самими «туземцами»². Но кадры переводчиков не удовлетворяли потребностей судебных инстанций. Будучи исключительно принципиальным следователем (потому-то ему поручались крайне запутанные дела, нередко связанные с перерасследованием) Куратов во время многодневных поездок по Казахстану предпочитал давать на месте следствия собственный перевод ответов опрашиваемых лиц с тем, чтобы по возвращению в Областноеправление сверить перевод с опытным толмачем.

Наконец, еще до определения в Казахстан Куратов, являясь сторонником ошибочной теории алтайского происхождения финно-угров, интересовался параллелями коми языка с восточными языками. Оказавшись вдали от родины, он настойчиво собирает материалы по культуре и истории семьи индийцев, зендов, китайцев, евреев. Его перу принадлежат переводы на коми языки устной и литературной поэзии казахов, таджиков, ногайцев-татар, индусов; он пишет стихи на восточные темы; ряд его стихотворений строятся в форме казахских четверостиший «кара олец» («песенок с напевами»), татарских токмаков и таджикских рубои³.

¹ ЦГИА Каз. ССР, ф. 21, оп. 1, д. 24, св. 3, л. 149; д. 71, св. 6.

² ЦГА Уз. ССР, Ф. Н-1, оп. 33, д. 452, л. 1. В докладной помощника Семиреченского военного губернатора Россинского на имя начальника военно-народного управления в Туркестанском крае от 19 июня 1873 года сообщается: «На г. Куратова, в бытность его там (в Кульдже — прим. А. М.), была возложена обязанность в качестве мирового судьи разбирать претензии между туземцами и русскими и производить следственные дела, возникавшие между туземцами, а по возвращении в Верный до октября месяца прошлого года ему поручалось рассматривать все следственные дела, произведенные участковыми начальниками, каковые поручения г. Куратов исполнял с редкой аккуратностью и знанием дела».

³ Куратов, т. I, стр. 159. Сходные по теме и образам произведения среднеазиатского фольклора имеются в «Записках Оренбургского отдела РГО», вып. третий, Оренбург, 1875, стр. 249; в книге «Четверостишия (из таджикской народной лирики)». Пер. Н. Гребнева, Сталинабад, 1957, стр. 62.

У кого из вас, птиц,

Самые красивые дети?

Спросили у вороны.

— У нашей вороньей пары! —

это четверостишие, помеченнное автором «из татарской поэзии», бытует и в среде казахов под названием «Ворона своего детеныша целует».

О том, как подходил поэт к переводу оригинала, какие мотивы восточной поэзии были дороги ему, наглядно видно в стихотворении «Киргиз» с пометкой: «Канва для предлагаемой песни взята из уст киргиз. Песня поется весьма различно, смотря по дарованию певцов».

Характеризуя песенный репертуар казахов 2-й половины XIX века, исследователи отмечают в нем большое число так называемых наставительных песен, т. е. элегических импровизаций — воспоминаний о жизни самого импровизатора¹. При жизни Курапова в областных изданиях «Туркестанские ведомости», «Киргизская газета», «Тургайская газета», «Степной край» было опубликовано несколько таких импровизаций. К одной из них близок куратовский вариант:

Десяти лет я достигнул,
Зеленую ветку в лук согнул,
Тонкие стрелки в цель пускал,
Где почесть, где слава?..

Тридцати пяти достигнул,
Пику с бубенчиками взяв,
Безрукавую кольчугу надев,
Прохладное время выбрав,
Сивого скакуна погнал,

С криком врага победил.
Где почесть, где слава?..

Шестидесяти пяти достигнул,
Борода и усы поседели,
Прежней силы лишился,
Девки говорят:
Взять ты хочешь меня,
Только видом моим утешайся!
Хоть убей, не пойду за тебя!?

А вот коми перевод казахской песни:

Дас арёса питор
Кызд султан жё-й олё,
Ай-мам копрасьбын,
Ылжыд вокыс поло..

Комын арёс гёйёр
Батыр олё юрён...
Лёкён босытас сийё,
Мый оз сетны бурён.

Со квайтымын арёс,
Ой, квайтымын арёс!
Синмыс пемдыштобма,
Чукырчыштоб парыс.

Десятилетний малыш
Подобно султану живет!
Родители низко кланяются ему,
Старший брат трепещет перед ним.

Тридцатилетний батыр
Разумом живет.
Он возьмет силой то,
Что не отдаут добровольно.

Вот уже шестидесятилетие,
Ой, ты, шестидесятилетие!
Уже в глазах темнеет,
Все лицо в морщинах.

(перевод подстрочный)

¹ «Известия Русского Географического общества», 1887, т. 33, стр. 424; М. Габдуллин. Казахское народное поэтическое творчество дооктябрьского периода. Автореферат докторской диссертации. Алма-Ата, 1958. Библиографию работ о казахском фольклоре прошлого века см. в книге В. М. Сидельникова «Библиографический указатель по казахскому устному творчеству», вып. первый, 1771—1916, Алма-Ата, 1951.

Рассматриваемая песенная форма, по свидетельству казахской фольклористки Малики Гумаровой, популярна и по сей день. Такова, например, казахская эпическая поэма «Ер Тарин» («Антология казахской поэзии», 1958, стр. 35). Одну из таких песенок «Торопись, веселись — тебе двадцать пять» приводит Мухтар Ауэзов в романе «Абай» (М., 1955, стр. 445).

² А. К. Киргизская песня. «Сборник сведений о кавказских горцах», вып. VII, Тифлис, 1873, стр. 22.

Но такая песенная форма не чужда и коми устной поэзии, песням о невозвратной молодости:

Шондібаной оломой,
Том оломой, том гажой,
Том пора колляломой.
Дас квайт арёс тыртромой,
Кызы арёс виччысыбомой,
Комын арёс — шёр нэмой,
Квайтымын арёс — нэм помой.
Кытчо бара кольбома?
Кытчо бара бырдома?

Невозвратная ты жизнь моя,
Молодая жизнь моя, молодая радость,
Провождение поры молодости.
Шестнадцать лет исполнилось,
Двадцатилетнюю пору ожидаю,
Тридцатилетие — половина жизни,
Шестидесятилетие — конец жизни.
Где все осталось?
Куда все пропало?

(перевод подстрочный)

Как видно, при переводе казахской песни на коми язык взяты отдельные образы коми песни (майбырлун — сё майбырой, олём-вылём — олёмой гажой). Но главное заключается не во внешнем тождестве, а в той внутренней близости по выраженной мысли и эмоциональному складу, которую невозможно не заметить при сопоставлении коми и казахской песни.

Приведенные факты говорят о целенаправленности отбора мотивов и образов, которые были понятны духовному миру как самого поэта, так и его родного народа. А отобрать такие произведения было невозможно без глубокого анализа специфических особенностей коми, и среднеазиатской устной поэзии.

Но народность поэта определялась не столько тем фольклорным богатством, на которое он опирался в своем творчестве, не столько теми каналами, по которым он знакомился с фольклором, сколько теми идеально-художественными принципами, которыми он руководствовался, осваивая народный источник.

Поэзия Ивана Куратова — это поэзия глубоких философских мыслей и больших гражданских чувств, интернационалистическая по своему существу, демократическая по идейной направленности.

Регыд видламо и йоз водзын ми
кийс,
Регыд босьтам ёнджык тема,
Мед поэма
Петкёдлас ханжабоц,
Лёка пасыкыд пасыкмойс,
Паразитоц, коди йозысь гырысь
И код гёрд йоз вирысь,
И бур йозсой, кодъяс он
Олғаныс кынмойы и тшыгъялойы,
И быд шудсой кулём бўрын
виччысыбони...
Менам муз
Оз ло вуз!

Скоро мы и пред людьми посмеем
Руку испытать на большой теме,
И в поэме
Показать смелее
Длиннополого ханжу сумеем,
Паразита, кто людей покрепче,
Жадного до крови человечьей,
И народ, в нужде кто тает,
Весь свой век кто мерзнет, голодает
И в загробной жизни счастья
ожидает...

Музу я свою
Нет, не продаю!—
(перевод А. Размыслова)

заявляет автор о собственном поэтическом кредо в программном стихотворении «Менам муз» («Моя муз»). Это была программа подлинно народного поэта, который понимал думы и чаяния

труженика, его взгляды на жизнь. Эти взгляды были родственны тем, которые стихийно выразились в сказках и песнях о попе, чиновнике, кулаке. Сын бедного дьячка, выпускник духовной семинарии, отказавшийся от поповской карьеры, он рано понял лицемерие служителей культа.

Оз кё меьсь пет
Некутшом поэт,
Мед оз пет и пёнмар,
Гёрдлысь, сёрысь, яр!

Поэт не выйдет... Что ж, не надо!
Не выйдет также из меня
И пономарь, орущий-ржущий,
Да, да, не выйдет пономарь!
(перевод И. Молчанова)

Начиная с этого стихотворения семинарского периода «Морт олом» («Человеческая жизнь»), поэт подобно творцам народной сатиры в образах попа, дьяка, монаха, пономаря неизменно подчеркивал черты фарисейства, лицемерия, двоедушия:

Ой тэ бур вёчны ей-ей
Он куж кыдзы фарисей —
И евангельйыс на
Абу гижом тэ вёсна!

По евангелию, с богом
Ты живешь с большим и грозным...
Нам сдается: не под силу
Выбрал боженъку себе.
(перевод И. Молчанова)

Общей оценке церковника в устной поэзии и литературе соответствовали одинаковые принципы типизации: никчемность и ненужность тунеядца оттенялась противопоставлением ему выходца из народа — деревенского парня или красной девицы:

Том да мича ныл,
Тёдан... ёти кыл:
Кодыр сийос окаллан,
Сутшён быдмыллан.

Девушка... она
Молода, стройна.
Поцелует — дьяк, ты слышишь?—
Сразу делаешься выше.

Шоныд сы дыръя,
Югыд сы пыръя...
Шонді сайбдо манак
Рясанас, бур дяк.

С нею так тепло,
С нею так светло...
А монах-то долговласый
Заслоняет солнце рясой.

(перевод Д. Голубкова)

Примечательна роль популярного в устной поэзии принципа типизации — сатирического переосмысливания образа, фразы, отдельного эпитета. Поп, дьякон, фарисеиствующий ханжа в стихах Куратова называются обычно «еннога» («богоподобный»). Сам по себе этот эпитет не содержит никакой сатирической окраски. Напротив, в одной статье о коми языке это слово объяснено поэтом как знак высшего положительного качества человека. «Современного человека, украшенного всеми добродетелями,— читаем в ней,— зырянин называет еннога, т. е. богоподобный», но в сатирической поэзии эпитет «еннога» становится символом несовершенного, низменного, крайне далекого от богоподобного существа. В стихотворении «Тима, дерт, нин пёрысь» («Тимофей, конечно, уже стар») «енногаяс» противопоставлены трудовому народу как паразиты, питающиеся народными соками. Весельчак-балагур Тимофей, почитаемый в деревне скази-

тель, стоит неизмеримо выше всех «богоподобных» ханжей по уму и духовному богатству, хотя «еннога» открыто презирают его.

Иногда эпитет «енногаяс» ставился по соседству с стилистическими и лексическими категориями, по своей тональности прямо противоположными ему. Тем самым оттенялся скрытый смысл слова:

Еннога поп лёка
Видзёдлас тэ вылó,
Уна тóдьсь-кужысь
Сералё нин, кыл...

Поп благообразный
Зло нахмурит очи;
Над тобой всезнайка,
Слышу, уж хоочет...
(перевод А. Размысова).

Эз сéйлы пызан сайын
И пызан добра вылысь,
Сэк еннога вок сылы
Куш лабич сетліе ылысь...

С едой неприхотливой
За стол не сел он сроду,
Нет, брат христолюбивый
Сажал его у входа...
(перевод Б. Иринина).

Принципы народной сатиры (неожиданный поворот темы, сочетание слов разной стилистической окраски, юмор) проступают в стихотворениях о глупом судье-самодуре из эпиграммы «Тэёдз волёны» («К тебе приходят просители»), о бездарном генерале, «таланты» которого ограничиваются серебрянными пугвицами, эполетами и золотыми аксельбантами (эпиграмма «Генераллы» — «Генералу»).

Генеральной темой Куратова является тема народа. Поэт первым показал характер коми труженика, его острую сметку, трудолюбие, упорство, отвагу, отзывчивость. Для того, чтобы правдивее изобразить тяжелую долю крестьянина, автор привлекает оценки жизни, выносимые устной поэзией. Для коми песен типичен образ бедняка, который всю жизнь мечтал выбиться из нищеты, да так нищим и умер.

Кызь вит арёсбдз вои,
Да ас олём вылó петi,
Думайтi, мый овмёдча,
Да олём надея абу,—

До двадцати пяти лет дожил,
Сам хозяином стал,
Думал — заживу богато,
Да напрасны были надежды,—
(перевод подстрочный)

пели о своей горькой доле усть-куломские отходники, нанимавшиеся на архангельские и ярославские отхожие промыслы, чтобы не умереть с голodom¹.

Такая же оценка крестьянской доли, такое же сочувствие к труженику встречаются и в поэзии Куратова. Есть у него стихотворение о бедняке, иронически названное «Оти бур олём» («Одна хорошая жизнь»):

Чуть объявился на свете он
Царства Российского подданным,
Счастье до пяти не успел еще,
А оказался уж проданным.

¹ «Известия Всесоюзного Географического общества. Коми филиал», № 4, 1957, стр. 132.

Вот уж полжизни он трудится,
Слышит же мало веселого:
«В долг не даешь ты? Не выкупил,
Значит, еще свою голову!»

Только себя он не выкупил —
Смерть заявила непрошенней.
Добрые люди промолвили:
«Жаль... человек был хороший он».

Мы далеки от предположения, что образ бедняка в стихотворении развит непременно на основе упомянутых песен об отходниках или тем более на основе какой-то одной песни. Но в главном, во взгляде на действительность, в ее оценках подобные литературные произведения сближаются с фольклорными. Вот почему насыщенность стиха народно-песенными элементами отнюдь не воспринимается как стилизация.

В самом деле, ведь даже в заунывных песнях бедняка нет мрачного безнадежного отчаяния; напротив, в них органично переплетаются грустные и веселые мотивы. Благодаря этому песня вдруг открывается с новой стороны. Девушка хочет утопиться, бросается в реку, но благополучно выплывает на противоположный берег. Девушка готова покончить с собой (лэчча, вайшыбитча), но каждый раз находит отговорку: то река далеко, то высок берег. Народный юмор дает о себе знать в стихотворениях «Раз мне грустно стало», «Каналья мой милый», «Бедняк». Убитая горем девушка, от которой сбежал возлюбленный, прихватив с собой ее деньги, хочет утопиться, но вода в реке... холодна. Бедняк решает кончить свою жизнь, хватает нож и... отрезает кусок хлеба. Он же бросается в реку и... переплывает ее¹. Так из отдельных штрихов складывался образ бедняка; его не могут сломить голод-нищета, он сам смеется над богачом:

Ен мем сетом
Йёр тыр петом
Петшбр... Оз кол койны,
Видзтогыс оз сейны!

Быдсён ордын
Ми вок гортын!
Пыр тай лёгбёс тіян,
Кор ай-мам, кор пиян.

В огороде
Бог мне родит,
Множество крапивы —
Урожай на диво!

В каждом доме
Я знакомый!
Вы же вечно в споре,
Меж собой в раздоре.

(перевод А. Размыслова)

В юмористическом плане даны образы представителей народа в стихотворении «Закар ордын» («У Захара»). При индивидуализации гостей Захара вводятся популярные на севере шуточные клички-дразнилки, отличавшиеся лаконизмом и живо-

¹ Куратов, т. I, стр. 45, 55. Сравни коми народную песню «Том олб мой», записанную в 1951 году в Прилузском районе (архив Коми ФАН СССР).

писностью слога¹. Шутками-кличками подчеркивались черты лица и профессии гостей Захара, заострялись социальные мотивы в их характеристики.

...Ошии Макар
Комын ошкёс чергёдьсь,
А кана куын ветлёдьсь.
...Кельчиши Тарас,
Коді олё юкёд, тыкёд
Куль моз, кодлон чери съём
Отторъя пыр кутчысъом
Ныр-вомас, а ачыс некор
Эз на ректыл юква бекар.
Локтас поп бедь (абу поп,
Абу-й поп пи; бедь да ноп
Поплысь бёрсыыс ноллодыллёт,
Ныр сы пыдди лэпталлыллёт...)

...Ошии Макар
(букв.: медвежий сын Макар)
Тот, что тридцать штук медведей
На своем убил веку,
Сам же ходит не в медвежьем —
Ходит в кошkinом меху!
...Кельчиши Тарас
(букв.: Тарас — сын сороги)
Рыболов большой у нас:
Он всю жизнь облечен рыбьей
Чешуей как водяной,
Сам же чашки не попробовал
С ухом ни одной.
Палка-поп придет (не палка
И не поп, не сын попов;
Просто много лет вразвалку
Носит палку за попом
И котомку. Сам хоть кос,
Задирает очень нос).

Родство литературных и фольклорных принципов типизации героя выступает и в песнях Куратова, в частности, в его прибаутках, написанных для хороводов по просьбе коми девушек. В коми народной лирике был характерен мотив любви красивой девушки к молодому парню; молодец дороже ей отца, матери, брата, и наоборот,— только милый приходит на спасение девицы. Так поэтизируется чистая любовь в народных песнях «Аксинья по краса» («Аксинья-красавица»), «Кар гёгёр съёд тотара сулалёт» («Вокруг города поганые татары стоят»), в русской песне коми певцов «Перевоз Дуня держала-держала». А вот литературная песня:

Ок, ок, ок! Муса вок,
Эн тэ ме дінё лок,
Мый он лок, мый дыр он
Тэ, мёд керкаса зон?

Бытть он на тэ тёд,
Шань мем ѹоз гинскёд.

Ох-хо-хо, милый брат!
Ты ко мне не ходи.
Отчего не идешь, отчего так долго
не идешь
Ты, парень из чужой избы?
Будто ты не знаешь, что
Легко мне с тобой, чужой парень.
(перевод подстрочный)

В центре народных попевок находятся юмористические семейные коллизии:

Мамо, узы,
Ме тэнё шебралышта,
Сикт помын гудёк шы кылё,
Ме пета да йоктышта.

2 р.

Мама, спи,
Я тебя закутаю,
За околицей гармонь играет,
Я выйду поплясать,—

¹ Н. А. Иваницкий. Материалы по этнографии Вологодской губернии. М., 1890, стр. 8—9.

поется в частушке села Иб Сыктывдинского района. В таком духе предстают отношения между дочерью и матерью в народной песне «Ичотысянь кё быдтсны» («С малых лет вырастили»)¹. С ними весьма сходна песенка Куратова:

Тра-ла-ла! Пёрьяла
Шана тарыт мамбс!
Шуа: лэдз войпукны —
Нылъяс быдсё рамось!
Ай-ай-ай, какая я!
Обману родную мать.
Отпусти, скажу, меня
К смирным девушкам гулять!
(перевод Е. Еголина)

Смысовых и поэтических аналогий с народными попевками можно обнаружить немало в хороводных песнях Куратова.

Песни Куратова были написаны в 1865 году, т. е. приблизительно в то время, когда фольклористы отметили в русской устной поэзии зарождение нового жанра, вскоре занявшего ведущее положение в песенном творчестве народа,— частушек. Но науке не известна ни одна запись коми частушек тех лет. Тем более любопытно, что многие литературные куплеты по содержанию, образам и отдельным художественным средствам поразительно сходны с поздними коми частушками. Так, в обоих случаях предпочтение отдается трехстопному хорею со сменой мужских и женских рифм в строфе:

Зёнмё, зёнмё, гáжа бл!
Кóкыд на тай кóкныд!
Джóдж мед вóрсас, ён тэ поб!
Йóктышты да óкнит.

В организации стихотворной ритмики участвует аллитерация, при которой музикальное звучание возникает из повторения одинаковых согласных:

Кодí Лéк зон, кодí Лéк ныл,
Татчó оз коЛ налы Локны,
ЗэЛ мед найбóй поЛасны.
Кодí омбль ныЛéб ваяс,
Кодí петас Лéк зон саяс,
Сидзи мед и оласны.

И по характеру внутренних рифм, сочетающихся с аллитерацией, куратовские куплеты напоминают частушки:

Нылó, нылó, тэ ме вылó
Мелíджыка видзбóллы.
Месö тэнö, тэсö менö
Окышты да дзиггöллы!

Мед сэн зэр, мед сэн шер,
Тёл кóть тёллöд юрбс.
Мед сэн гым, мед сэн лым!
Код кóть паныд сюрас.

¹ И. Осипов. Висер вожса сыланкывъяс да майдкывъяс. Сб., Сыктывкар, 1940, стр. 56—58.

При обработке фольклора Куратов оставлял неизменной его идеиную направленность в том случае, если песня или сказка были насыщены социальными мотивами и вполне выражали замысел писателя. Но если мотивы протеста звучали приглушенно или прикрашивалась действительность, то идеиный смысл устно-поэтического оригинала переводился в новый план.

Вот некоторые факты. Коми народная поэзия, несмотря на попытки реакционной науки прошлого представить крестьян добогобоязненными людьми, никогда не щадила церкви и ее служителей. Поэт-атеист, познавший лживость и лицемерие не только церкви, но и религии (об этом говорит стихотворение «Велодомыс тёдса, сы понда и мустём»—«Учение знакомо, потому и противно»), пошел дальше устно-поэтического источника, сделал то, что народ, в силу своей ограниченности, сделать в то время не мог. Символично стихотворение «Кодыр библия ме лыдди» («Когда я библию читал»). Лирический герой читает библию, а чёрт смущает его. При чтении Виктора Гюго ему мешает на сей раз... ангел. Но стоило взять в руки книгу Бэкона «Organum Novum» («Новый Органон»), материалистически объясняющую мир и положительно оцениваемую в 60-е годы в кругах «Современника», как вся чертовщина, вся мистика выскакивает из его головы.

В устной поэзии взаимоотношения хозяина и бедняка порой представлялись идиллическими (мотив любви богатого жениха и бедной невесты). Поэт-демократ отвергает подобные мотивы. В стихотворении «Грездса ныв карса баринлы» («Сельская девушка городскому барину») образ богача дан в сатирическом преломлении.

Тэ тай ышмин кага моза;
Ачыд барин да он куж
Кыл джын шуны грэздса йөзлы...
Мун син водзысь, дявол вуж.

Как дитя ты избалован;
Девке сельской, грамотей,
Не умеешь молвить слова,
Убирайся прочь, злодей!
(перевод П. Семёнина)

Куратов не знал и не видел конкретных путей освобождения родного народа из-под власти угнетателей, преувеличивал роль мирного просвещения. В этом состояла историческая ограниченность поэта. Но в его творчестве подчас звучали открыто протестантские, бунтарские мотивы. Гибнет легендарный Самсон под руинами им самим разрушенного дворца. Гибнет, но вместе с ним гибнут и его мучители («Самсон»)¹. Отец, у которого умирает с голода малыш, убивает купца, чтобы спасти сына (неоконченная поэма «Сибир туй» — «Сибирская дорога»).

Сохраняя или углубляя традиционные мотивы, Куратов противостоял тем поэтам, которые искали смысл устно-поэтического оригинала. Есть у него и у П. Распутина стихотворения на

¹ Библейское предание о Самсоне смотри в книге Тренчени-Вальдапфель Имре «Мифология», М., 1959, стр. 56—62.

сходную тему трудной доли старика-бедняка «Пёрысь морт» («Старый человек») и «Воисны кор гажа лунъяс» («Когда наступили счастливые дни»). Но если первый донес до читателя смысл фольклорного образа, правдиво показал безрадостную судьбу старика, над которым, как в народной сказке, издеваются родные, издеваются так, что бедняк завидует умершим, то Распутин в слезливом тоне («слезы, слезы, льются ручьем») рассказывает сентиментальную драму. И знаменательно, что в устном бытования из песни Распутина исчез сентиментальный налёт, а по идейной трактовке, по освещению человеческой драмы она сблизилась с куратовским вариантом. В народном переложении распутинской песни, как и в песне Куратова, основной упор обращен на правдивый показ голодной жизни несчастного старика.

Пути освоения Иваном Куратовым фольклорного источника своеобразны. Не отказываясь от простейшей формы фольклоризма — стихотворной переработки цельного сюжета, он чаще всего прибегал к отдельным образам и средствам народной поэзии. Если стихотворение «Шыр да гадь» («Мышь и пузырь») представляет простое изложение содержания одноименной сказки для детей о глупом мышонке и высокомерном пузыре, то совсем иное дело — сказка «Микул» с пометкой «старинная сказка». Это литературный вариант популярного в мировом фольклоре сюжета о герое-мечтателе, который все свое состояние видит в дремлющем зайце. Сущность такого типа людей как Микул определяется пословицами и поговорками типа «Кыйтём съёлато куштё», «Лыйтём тарсó куштё», «Кыйтём ошсо́ оз кульны» («Не пойманную куропатку оципывает от пуха»; «Не убитого тетерева оципывает от пуха»; «Шкуру не пойманного медведя не сдирают», ср. русскую поговорку «Не продавай шкуры, не убив медведя»).

Содержание сказки таково: на охоте Микул неожиданно набрел на спавшего зайца. Глядя на него, Микул размечтался о том, как он за не пойманного еще им зайца выручит десять рублей, построит дом, станет богачом и чуть ли не первым человеком в мире. От нахлынувших чувств незадачливый охотник крякнул над самым ухом косого. Тот вскочил и удрал, оставив Микула ни с чем.

Автор прибегает к устной поэзии при создании отдельных образов сказки. Динамику чувств Микула передают две противоположные друг другу сюжетные ситуации — прием, излюбленный в народной поэзии. Сначала мы видим быстрое нарастание желаний Микула, и вдруг они завершаются картиной, противоположной картине мнимого богатства, которая так ясно вырисовалась в его разгоряченном воображении (ср. царский трон и разбитое корыто в «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина). Самого себя, свой ум и опыт Микул любит охарактеризовать поговоркой, крылатым фразеологизмом.

Оз улт пöрысь пон Не лает старый пес
Тырём пуыд вылó. На пустое дерево, т. е. на такое дерево,
на котором нет охотничьей дичи.

Сравнения, своим происхождением обязанные народной лирике, вводятся в текст сказки для выражения мечты Микула об идеальной хозяйке:

Гöтыртö мем вай,
Öзъялö мед öгыр
Сылон чужбомас!
Кольк кодь еджыдöсç,
Кольк кодь гöгрöсç
Сылон пельпомъяс!
Сы дыръя, зон, пось
Кыдэяя босътö сталтö,
Сыкод вощтан алтö!
Öмидз ва кодь вирыс,
Шондï яй лы пырыс
Тыдалö — эн пол.
Тыдалö, зон, бара!

... супругу
Мне, брат, подавай,
Чтоб у ней притом
Алым огоньком
Лично горело,
Щечки были б смуглы,
А крутые плечи,
Как яички белы,
Как яички круты.
Да чтобы сквозь тело
Солнышко блестело.

(перевод Б. Иринина)

Точно так же в коми лирических песнях и свадебных причтаниях женщина сравнивается с солнцем, земляникой, а белизна ее плеч с белизной снега; тело ее столь нежное, что сквозь него солнышко видно.

Сохранение идеи фольклорного оригинала при частичном видоизменении его художественных красок отличает басню «Тури да рака» («Журавль и ворона»). По сюжету басня напоминает сказку о журавле, отчасти песню «Чожмёр-девушка, пойдешь ли замуж за меня? За тебя собаку кто пойдет!» Однако только напоминает, но не повторяет. Басня отличается аллегоричностью. Аллегоричен ее зачин, аллегоричны действующие лица. Песенные обращения журавля и вороны (югыд луной, съёлом косьтысьой — мой светлый день, сердце иссушающий милый мой), изобразительные глаголы и повторение сюжетных ситуаций (тиоп-тип рака нюрёд мунё, тиоп-тип нюрё куз кок тури воялё да локтё бёр — тиоп-тип бредет ворона по болоту; тиоп-тип утопая бредет-возвращается длинноногий журавль), — весь этот поэтический аксессуар родственен фольклорному.

В других произведениях, подобных поэме «Яг морт» («Лесной человек») и стихотворной драме «Пама», автор отталкивается от фольклорного образа, по-новому, по-своему развивая его. Образ Яг Морта, символ враждебной человеку силы, не раз привлекал современников поэта и писателей последующих поколений¹. Смысл образа определил сам Куратов в «Материалах для пермского толкового словаря» следующими словами: «Яг Морт» — сказочный герой (букв.: боровый человек). Это великан доисто-

¹ Таковы произведения Михаила Лебедева и Серафима Попова. Кроме того Яг Морту посвятил свою повесть финский писатель О. Окконен (Reida ja Jagmort. Helsingissä, 1919).

рических времен, встречающийся у весьма многих народов». Вот таким великанием предстает Яг Морт и в одноименной поэме. Правда, фольклорный образ только упоминается. Даже в отрывке поэмы «Яг Мортысь» («Из сказаний о Яг Морте»), где о нем сказано больше, чем в первой поэме, содержание преданий не передается. Повествуется о судьбе сказочного героя после того, как он, согласно устной молве, был убит в сражении. В связи с этим поэма «Яг Мортысь» выдерживается в стиле юмористического рассказа, в котором вероятное переплетается с невероятным или, как признается сам автор, «веськыд кыл и сбрём сідзи сорласисны» («быль с выдумкой смешались»). Но главное сходство между литературным и фольклорным произведением заключается не в отдельных, кстати сказать, редких совпадениях художественного стиля, сколько в идейной трактовке избранного образа как злого насильника, врага мирных жителей.

Как зачинатель коми поэзии Иван Куратов положил основу коми литературного стихосложения, ориентируясь на опыт великой русской поэзии, на опыт русской силлабо-тоники. Другим источником, обогатившим его стихосложение, явился народный напевный стих. Куратовская строфа богата по музыкальному звучанию. В ней можно встретить двустишия, трехстишия, четырехстишия (катрен), пятистишия, шестистишия (секстина), восьмистишия (октава), повторяющиеся сочетания разных строф, так называемые сложные строфы с варьирующими видами рифмовки (аabb, abcb, abba, cсgg, aabccb, aababa и т. д.). Не избегалась и народно-песенная строфа, дактилические рифмы; фольклорная строфа и ритмика входили составным компонентом в литературный стих.

Восьса ёшинь дорын пукалі;
Тайб ёшинь керыштлі
Муса комилань...

У открытого окна сидел,
Это окно я открыл
В сторону милого Коми края...

Неторопливое начало стихотворения «Восьса ёшинь дорын пукалі» («У открытого окна сидел») сменяется напряженной пульсацией стихотворной строки.

...и кылі:
Шог нюгыльтö сылі...
Пöляліс сы мусаланъянъ тöл,
Тайб тöл ээ небыд вöл,
И мем пöльтіс биависьбом —
И сідз сотчис лы-съом.

...и услышал:
Горе гнет шею,
От родного края подул ветер,
Этот ветер был не ласковым,
Он принес мне болезнь,
Весь пылал я в огне.
(перевод подстрочный)

Здесь ритмическое звучание хореического стиха возникает из чередования дактилических (пукалі — керыштлі), женских (кылі — сылі, висьбом — лы-съом), мужских и внутренних рифм (тöл — вöл).

В коми языке существует тенденция к постановке ударения на первом слоге. Эта закономерность языка должна была нало-

жить и, действительно, наложила отпечаток на стихосложение. Но народный стих в известных случаях относительно свободно обращается с этой особенностью разговорного языка.

Аэ́сь кыа водз лэбáлó, лэбáлó,
Рытъя кыа, кыа сёр пукáлó, пукáлó.

(песня «Аэ́сь кыа»)
Менам вóлі алóй ленточки,
Воши сíй мырпомá нюрó.

(песня «Алóй ленточка»)
Да ветлí, ветлí, ветлí,
Да корсý, корсý, корсý.

(песня «Да ветлí, ветлí»)

Если кому-нибудь вздумалось бы исполнить подобные песни по правилам разговорной речи, то ритмическая структура песни была бы разрушена. Ее просто было бы невозможно петь, как невозможно петь, например, следующий отрывок:

Шондібаной олóмой,
Том блóмой, том гáжой,
Том пóрá кóллялóмой.

Конечно, нельзя говорить об анархии в употреблении привычных ударений в песнях. Главные ударения в народном стихе переходят с одного слова на другой тогда, когда этого требует ритм песни. Причем и в этих случаях изменения в ударениях происходят по своим внутренним законам. В организации народно-песенного ритма важную функцию выполняют энклитико-проклитические формы — энклиза, т. е. перенос главного ударения с последующих слов на предшествующие, и проклиза, т. е. перенос ударений с предыдущего слова на последующие.

Подобно творцам народной песни Куратов не избегает энклитико-проклитических форм при организации музыкальной ритмики стиха. Ритм, достигаемый благодаря изменению основных ударений, отчетливее всего заметен в стихотворениях со сложными и составными рифмами:

Откодьбóсь тай мý,
А со пóрысьмý...
Менсыым керка Ылла
Шонді ломтыллыллó...
И бур ѹзсó, кодъяс ѿні
Оліганыс кынмóны и тшыгъялóны...
Шедысьдýжык нин, рám?
Лючки сёрнитáм!

При проклизе составной рифмы в результате переноса ударения с предыдущего слова на последующее (тэд ѿні, гаж эг тóдó, кодъяс ѿні) предыдущие слова (тэд, гаж эг, кодъяс) остаются безударными или со слабо выраженным ударением. Это в свою очередь приводит к изменению основного ударения рифмы (лóсъбдóны, дзугыльмбóдó, тшыгъялóны).

Но Куратов не канонизирует проклитические ударения в составной рифме; он не избегает и энклитических преобразований главного ударения:

Гáж вбсна мód
Аканьбикбд..
Оллялгтыр
Кóлльбд тэ пыр..
Еивелт! Кодзул! Тóлысь! Шóнд!
Мый нё, зонъяс? Мездад óн тí?..
Дыр-ó кульбс нýр улó
Бýмзам, тóл мед нýалó..

Во всех этих случаях ритм составной рифмы имеет иной, чем при проклинике, характер: главное ударение переносится с последующего слова на предыдущее. Такие энклитические ударения вполне соответствовали тенденции коми разговорного языка к постановке ударения на начальном слоге слова, т. е. при эклизе ритмика составной рифмы приближается к ритмике разговорной речи.

Но Куратов не остановился перед опытом народного стихосложения. Опираясь на достижения русской поэзии, он расширил рамки изобразительных возможностей коми стиха. Если в народных песнях роль рифмы ограничена, то в литературной поэзии ей уделяется серьезное внимание. Куратов тщательно подбирает богатые звучные рифмы, образуя их из разных частей речи, а также из слов, которые своим происхождением обязаны разным языкам, чаще всего — коми и русскому. При этом обычно рифмуются не два русских слова подряд, а коми и русское слова (минут — эз кут, кодзулкот — долыд анекдот). Реже рифмуются два русские слова. Тема — поэма, интересъяс — бесъяс, скандал — генерал, генерал — идеал, идеал — бокал, франт — талант, талант — аксельбант, эклектизм — папизм, папизм — идиотизм,— вот, пожалуй, весь список чисто русских рифм в коми стихах Куратова.

Конечно, такого богатства рифмы и ритмики, какое мы наблюдаем у Куратова, в устной поэзии не встречается. Поэт сделал шаг вперед в художественном развитии коми стихосложения.

Фольклоризация куратовских произведений началась при жизни поэта. В 1866 году в «Вологодских Губернских ведомостях» появилось пять его песен со следующей припиской: «Вот для примера пять зырянских песен, виденных мною в рукописи одного природного, образованного зырянина и слышанных в недавнее время в пении их некоторыми усть-сысольскими зырянками» (подчеркнуто мной — А. М.)¹. Несколько позже, проезжая через Коми край, выдающийся собиратель народной поэзии Н. А. Иваницкий, сосланный в Вологодскую губернию² за уча-

¹ «Вологодские Губернские ведомости», 1866, № 2.

² Вст. статья Н. В. Новикова к сборнику «Песни, сказки, пословицы, поговорки и загадки, собранные Н. А. Иваницким в Вологодской губернии». Вологда, 1960.

стие в революционном движении, слышал песни Куратова в устном исполнении. Ему посчастливилось получить запись одной из них, оказавшейся стихотворением «Коми кыл» («Коми язык»). «Песня эта,— писал Иваницкий,— вышла не из народа, но принята народом и поется¹. В архиве П. И. Савваитова, относящемся ко 2-й половине XIX века, также под маркой народной сохранилась запись песни «Коми кыл».

Мы располагаем немногочисленными сведениями о бытованиях песен Куратова в дореволюционное время, т. к. реакционная наука мало интересовалась поэтическим творчеством «инородцев». Но даже находящиеся в нашем распоряжении архивные документы говорят о том, что еще при жизни поэта безвестный композитор — народ переложил на музыку некоторые его стихи.

Вопрос о судьбах литературного наследия тревожил Куратова, не имевшего почти никакой возможности напечатать свои стихи и поэмы. Еще в стенах Вологодской семинарии он мечтал о высоком призвании «дать людям счастье», и образ народа был всегда в центре его творчества. По словам А. Н. Федоровой, его поэзия — это лирический разговор героя с читателем-другом, выходцем из низшего сословия. Подобно героям народных песен этот выходец не был наделен какими-то особыми индивидуальными чертами. Это просто безвестная красна девица или добрый молодец, иногда бедняк (голь зон). К этому герою обращаются думы автора. Страстная вера в будущее, в продолжателей начатого им дела утверждается стихотворением «Сылан менам, сылан» («Песня моя, песня»):

Коми песня, скоро
Крылья ты расправишь,
И в любви народной
Вознесешься в славе!
(перевод А. Размыслова)

Как и русские поэты, Куратов видел в народной поэзии «художественный материал, раскрывающий все стороны народной жизни, народного характера»². В своем творчестве он бережно сохранял народную трактовку жизненного явления, резко враждебное отношение к поработителям и поэтизацию образа труженика. Когда же этого требовал идейный смысл, он не останавливался перед углублением фольклорного первоисточника. Он опирался на материал песен, сказок, преданий ряда народов мира. Устная поэзия явила для него творческим источником, она помогла выразить демократические идеи века в понятной массам, национально-самобытной, высокохудожественной форме.

¹ Н. Иваницкий. Из Вологды на Печору. 1882, Архив ГО, разр. VII, оп. 1, № 50, стр. 22.

² В. М. Сидельников. Идейно-художественные особенности русской народной песни. «Вопросы народно-поэтического творчества». Сб., М., изд. АН СССР, 1960, стр. 44.

М. Н. ЛЕБЕДЕВ И УСТНО-ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Творчество одного из первых коми советских поэтов Михаила Николаевича Лебедева (1877—1951) своими корнями было связано с народной поэзией. Вступив в литературу задолго до Большого Октября, он всегда с большим интересом относился к национальному фольклору¹. Он ввел в литературу замечательные образы коми эпоса о Яг Морте, Корт Айке, Юрке; написал ряд поэм и музыкальных драм-опереток на фольклорные темы; его песни и частушки обогатили песенный репертуар народа.

В коми советском литературоведении вопрос о фольклоризме Лебедева поднимается не первый раз. На плодотворную роль народной поэзии в формировании его стиля указывал Павел Доронин²; вопрос о некоторых ошибках Лебедева в подходе к устной традиции рассматривал Александр Вежев³. Но Доронин и Вежев, сделав ценные наблюдения по теме, не ставили перед собой цели — исследовать фольклоризм М. Н. Лебедева в цельном виде, в развитии. Между тем решение этого вопроса имеет принципиальное значение при анализе его литературного наследия.

Как развивался фольклоризм писателя, как преодолевались им ошибочные взгляды на фольклор, некритический подход к традиции,— таков круг вопросов третьей главы.

Некоторый свет на пробуждение фольклорных интересов Лебедева проливает его ранний рассказ «Нечаянный талант»⁴. Герой рассказа мальчик Воробьев заслушивается сказками о Коньке-Горбунке, Еруслане Лазаревиче, Анике-воине, зачитываются лубочной литературой. Сказка пробуждает в нем интерес к сочинительству, и свой первый рассказ «Домовой» он пишет на сказочную тему.

Фактически так же, отталкиваясь от народной сказки, от лубка, начал свой литературный путь и автор «Нечаянного таланта». С детских лет ему полюбились народные сказания, чему немало способствовала окружавшая среда. Родился он в 1877 году в селе Межадоре Усть-Сысольского уезда в семье бывшего русского крепостного крестьянина. Предки этого крепостного были проиграны в карты барином купцу, и тот переселил их в Коми край на Нювчимский завод. В поселке этого-то завода, где

¹ Начало своего литературного пути Лебедев датировал 1900-м годом, когда в печати появились его рассказы в форме святочных сказок (М. Н. Лебедев. Бёрйём гижёдъяс. Сб., Сыктывкар, 1940, стр. 21; в дальнейшем — Лебедев, 1940...).

² П. Доронин. Фольклор в творчестве Лебедева. «За новый Север» от 27 октября 1940 г.

³ А. Вежев. М. Н. Лебедев творчествын ёткымын ёшыбкаяс. «Войыв кодзув», 1952, № 6.

⁴ «Досуг и дело», 1910, № 12.

скрещивались традиции русской и коми песенных культур, прошло детство писателя. Впервые коми сказки он услышал от крестьян соседнего с Нювчимом села Пажги и много лет спустя с большой теплотой писал о пажгинском сказителе стороже волостного правления Пороз Иване: «Этот Пороз Иван умел складно сказывать коми сказки. Многие вечера я бегал к нему в сторожку. Конечно, теперь не упомянуть всех его сказок, но могу утверждать, что пажгинский дядя Иван первым раскрыл передо мной красоту и богатство коми языка»¹.

Выучившись грамоте, Михаил Лебедев подобно герою «Нечаянного таланта» начинает прислушиваться к сказкам и преданиям и литературно обрабатывать их. В автобиографии (1934 г.) он сообщил, что кое-что из коми фольклора им было записано и переведено на русский язык еще в 900-х годах. Правда, пока нам не известно, что именно записывалось им из фольклора. Но в бумагах, недавно обнаруженных нами в личном архиве писателя в Корткеросе, есть упоминание о поэме «Яг морт» и рассказе «Банный», написанных на фольклорную тему еще в 1895 году, а также рукопись первой ранней поэмы-сказки «Зыряниин и дятел» на традиционный мотив об умной птице и глупом мужике.

Фольклоризм дореволюционного Лебедева был явлением противоречивым. Причины этого кроются в общественно-литературной обстановке того времени, а главное — в противоречивости мировоззрения той мелкобуржуазной интеллигенции верноподданнической ориентации, к которой он принадлежал.

В начале XX века, стремясь отвлечь русскую литературу от великих реалистических и революционных традиций, активизируется ультрапрэакционная литература. Одним из проводников черносотенных идей был журнал «Досуг и дело», который по официальному распоряжению издавался в Петербурге для николаевской армии. Журнал воспитывал читателей в духе верности престолу и ненависти к врагам царя, в духе религиозного смиренния. «За богом молитва, за царем служба не пропадают»², — таков лейтмотив публиковавшихся в нем стихов, песен, рассказов и повестей.

В этом-то журнале и дебютировал молодой Лебедев. Его «солдатские» песни и рассказы, особенно периода русско-японской войны, пронизаны шовинистическим восхвалением Российской империи. Он сам вспоминал потом: «События революции я почти не понимал. Я думал: если царь даст конституцию английского образца, то будет вполне достаточно, а если добьются республики наподобие французской — то уже нечего желать лучшего»³.

¹ Лебедев, 1940, стр. 18.

² Так называлась первая опубликованная в 1895 году повесть Лебедева об Отечественной войне 1812 года.

³ «За новый Север» от 27 октября 1940 г.

Не понимая бурных событий кануна 1905 года и пытаясь уйти от решения острых проблем действительности, Лебедев обратился к далекому историческому прошлому, а в связи с этим к фольклорной тематике. Его интересуют такие жанры, как предание и сказка. И это отнюдь не случайно. Между прочим в конце XIX — начале XX столетий внимание ряда российских писателей и фольклористов к устным легендам заметно возрастает. Но многие из них рассматривали легенду вне конкретно-исторических условий как доказательство извечной склонности народа к религиозному смирению и мистике¹. Вот с этим реакционным направлением русской беллетристики вела непримиримую идеологическую борьбу лучшая часть российской революционной интеллигенции во главе с пролетарским писателем Максимом Горьким².

В силу ограниченности своего мировоззрения Лебедев подпал под вредное влияние упомянутого выше реакционного направления в литературе. Благочестиво ханжеским духом веет от его рассказов «Яг Морт» («Лесной человек»), «Корт Айка» («Железный свекор»), «Атаман Суханов», «Пермский богатырь», «Бур Ань» («Добрая женщина»), «Морт юр» («Человеческая голова»)³. Все они строились то как устные сказы-были, то в форме святочных сказок, то в виде преданий и имели подзаголовок «зырянское предание», «из зырянских преданий». Для таких «творений» характерна мысль, наиболее прямолинейно выраженная в рассказе «Морт юр» — «бога не надо забывать!» Автор называет рассказ «зырянским преданием». Но форма предания целиком подчинена задаче — показать, к какой трагедии приходит человек, забывший бога.

Религиозно морализаторская тенденция присуща повести о злобном духе в медвежьей шкуре Яг Морте, или лесном человеке. Яг Морт сеет смерть, разоряет селения. Он похищает Райду, невесту юноши Тугана (по повести — Мича Морта, т. е. Красавца). Туган поднимает друзей на битву и побеждает чудовище. Такова канва фольклорного сюжета.

В литературном произведении этот сюжет оказался переосмысленным. В сказаниях действие никогда не ограничивается точными хронологическими рамками. Можно только предположить, что это период разложения первобытно-общинного строя. В повести же время действия — XIV век, т. е. время христианизации Коми края, определенно оговаривается. Это сделано для того, чтобы воспеть торжество православной церкви над язычеством. Если народный вариант отличается трагической эпической

¹ Ярким примером подобных публикаций являются «Разыскания в области духовного стиха» А. Веселовского.

² А. Д. Соймонов. Борьба за передовые традиции народно-поэтического творчества в русской науке и искусстве конца XIX века. Кандидатская диссертация. Л., 1958, стр. 244.

³ «Досуг и дело», 1901, №№ 1 и 11; 1904, №№ 4 и 12.

концовкой (Яг Морт убит, но слишком дорогой ценой досталась Тугану победа: многих товарищев не досчитался он после кровопролитного сражения, погибла и его любимая Райда), то поиному выглядит эпилог литературной повести. После боя с чудо-вищем Мича Морт покидает соратников, уходит на Вычегду, чтобы там стать последователем Стефана Пермского. Так могучий богатырь сказки, не побоявшийся выступить против сверхъестественных сил, по авторской воле перекрашивается в бесплотного апостола православной церкви, а богатая народная фантазия сводится к убогой сентенции: истинное «счастье» можно обрести только в христианском вероучении.

В подобных произведениях об отношениях древних коми с Москвой автор не сумел объяснить смысл событий с народной точки зрения. В присоединении Коми к Московской Руси он увидел лишь религиозный акт, а крупного государственного деятеля средневековья миссионера Стефана Храпа, осуществившего этот акт, наделил чертами апостола христова.

Таким предстает Стефан в рассказе «Корт Айка» на сюжет известного предания¹. Этот сюжет, по всей вероятности, был также весьма древним. Как и сюжет о Яг Морте он мог возникнуть в эпоху разложения первобытно-общинного строя, когда родоплеменная верхушка начала выделяться из племени, силой или хитростью захватывая богатства его членов². Нам представляется справедливым мнение Ф. В. Плесовского о том, что в образах эпических Корт Айки, Юрки, Яг Морта, тун Ныръяка, Шыпичи первоначально отразились черты родовых старейшин, племенных вождей и шаманов³. Как говорится в преданиях, Корт Айка — это могучий и злобный великан, перегородивший Вычегду железной цепью, чтобы взимать с рыбаков и охотников дань за проезд по реке. Только столкнувшись с подобным себе туном-колдуном, он не может покорить его, но и сам не покоряется ему.

Образ легендарного Корт Айки привлекал бытописателей задолго до Лебедева. Еще в середине XIX века в «Вологодских Губернских ведомостях» и в журнале «Пантеон и репертуар русской сцены» появились публикации фольклорного сюжета о Корт Айке⁴. Данный сюжет литературно обработали К. А. Попов и Ф. А. Арсеньев. Короче говоря, Лебедев, обратившись к

¹ «Досуг и дело», № 4; 1904; а также: М. Н. Лебедев. Корт Айка — Железный свекор. Усть-Сысольск, 1910.

² На имущественное расслоение членов первобытной общины того времени указывают археологические памятники. Например, четко выдерживается имущественная дифференциация между богатыми и бедными погребениями (В. А. Оборин. Коми-пермяки в IX—XV вв. Кандидатская диссертация. М., 1957).

³ Ф. В. Плесовский. Сказки народа коми. Кандидатская диссертация. Л., 1951.

⁴ «Вологодские Губернские ведомости». 1848, №№ 19, 20; «Пантеон и репертуар русской сцены». 1851, кн. 5, стр. 52—57.

сюжету о Корт Айке, имел перед собой некоторый опыт по его обработке.

В устном бытования наряду с народно-поэтическими встречались явно националистические варианты, такие, в которых роль русских в истории народа коми освещалась неверно. Корт Айка предстает в них как пришелец с русской земли, угнетатель всех коми. Лебедев некритически подошел к сюжетам о Корт Айке, не сумел отыскать среди них подлинно народные. Впервые этим сюжетом он заинтересовался в 1900 году в повести, которую спустя несколько лет переделал в рассказ и опубликовал как «зырянское предание». Действительно, «зырянское предание» включается в рассказ, причем сохраняется сюжетная близость к народному источнику. Явились ли непосредственной основой рассказа устные предания о Корт Айке (район их распространения — Корткерос, где Лебедев провел большую часть своей жизни) или таковой стало литературное изложение традиционного сюжета предшественниками Лебедева,— сведений об этом не сохранилось.

Но важно отметить, что авторская и народная трактовка художественного образа принципиально отличаются друг от друга. В рассказе о Корт Айке время действия опять-таки отнесено к XIV веку. В представлении автора Корт Айка оказывается новгородским ушкуйником, а его противник — княжпогостским туном Памой, жрецом языческого зырянского бога Войпеля. Но дело не ограничивалось выискиванием исторических параллелей. В предании Корт Айка и его противник не могут пересилить друг друга: язычник, едущий в лодке по Вычегде, заговаривает железную цепь Корт Айки, которая преграждала реку, а разгневанный Корт Айка, с помощью чар остановив лодку колдуна, не дает ей двинуться с места. К этой сцене автор добавляет новый эпизод единоборства Корт Айки со Стефаном, из которого последний выходит победителем.

«Углубление» сюжетной линии потребовалось для того, чтобы еще раз воспеть непобедимую силу церкви: Корт Айку не может осилить даже могучий язычник Пама; эта задача оказалась по плечу только Стефану, побеждающему врага с помощью всевышнего. Такая трактовка образа христианского миссионера находилась в полном соответствии с трактовкой, данной ему официальной церковью, в частности церковным писателем Епифанием Премудрым¹, а во время работы автора над рассказом —«пастырями» черносотенного Велико-Устюжского православного Стефano-Прокопьевского братства².

В подобном духе фольклор использован и в большой повести «Последние дни Перми Великой». По сюжету она сближается

¹ Г. С. Лыткин. Зырянский Край и зырянский язык при епископах пермских. СПб, 1889.

² Житие св. Стефана епископа пермского. Перевод на коми А. Попова, Вологда, 1902.

с поэмой К. Ф. Жакова «Царь Кор» и пьесой В. Т. Чисталева «Изкар». Но в отличие от Жакова и Чисталева, рисовавших включение Вычегодских земель в состав Москвы как начало гибели некогда могущественной Биармии, у Лебедева проводится несколько иная мысль: коми стояли в XIV веке на краю гибели, враги грозили им со всех сторон, и лишь в христианской вере коми обрели спасение. Естественно, обе концепции были порочными от начала до конца.

Итак, с одной стороны шовинистический душок, а с другой — любование далекой стариной, приправленное юродствующим ханжеством, накладывало отпечаток на фольклоризм дореволюционного писателя, свидетельствовало об ограниченности его мировоззрения.

Ограничность мировоззрения Лебедеву не удалось полностью преодолеть и в первые годы советской власти. С трудом освобождался он от прошлых представлений: многие ошибки послеоктябрьских поэм и сказок на фольклорные темы восходили к дореволюционному творчеству. В период НЭПа, когда среди части местной интеллигенции усиливаются националистические веяния, прежние мелкобуржуазные взгляды Лебедева заметно оживают. Отчетливее всего они оказались в поэмах-сказках конца 20-х годов. В предисловии к сборнику своих сказок (1929) Лебедев проводил мысль, что фольклор — это все бытующее в народе («йöz пытшын»): «Сказка среди людей рождается, среди людей живет, по людям ходит». Но сказать так, значит ничего не сказать о социальных корнях сказки, как выразительницы чаяний трудовых масс; значит забыть о том, что подлинное народное творчество всегда было формой выражения социальных, этических и эстетических представлений не вообще «людей», но угнетенных классов. Правда, Лебедев не расшифровывает свое понимание туманного «йöz» («люди, народ»). Однако из его творческой практики тех лет явствует, что в это понятие им включались все классы общества.

В песнях и сказках поэт усматривал две эмоциональные категории — радость и грусть: «Есть сказки грустные, печальные, пробуждающие жалость. Есть сказки веселые, бодрые, придающие человеку смелость¹. Конечно, грусть и удалое веселье присущи фольклору всех народов. Это отмечали русские революционные демократы. Но они видели кроме того истинную причину «воя похоронного» русских песен, объясняли грусть песен бесправным положением крепостного крестьянина. Лебедев, напротив, выводил грусть народной песни коми из факта присоединения Коми края к Москве, а само присоединение расценивал как насилие и только насилие. «Так Коми край попал в лапы Москвы», — резюмировал он свои мысли о XIV веке.

¹ М. Н. Лебедев. Ныыв пулён шувбом. Мойдкывъяс. Сыктывкар, 1929, стр. 3.

Не сумев разобраться в сущности исторического процесса, он подчинил фольклорные мотивы явно ущербной цели и в своих послеоктябрьских сказках-поэмах «Корт Айка», «Яг Морт», «Юрка», «Повтём зон» («Храбрец»). Враждебное племени существо в них по-прежнему истолковывалось не как порождение самой общины, а как пришелец со стороны, с русской земли: будь то пришлые разбойники из поэмы «Храбрец», будь то Яг Морт из одноименной сказки, будь то Корт Айка, который «откуда-то прибыл в Коми край». Повторяя мысль («Коми край попал в лапы Москвы»), высказанную в предисловии к сборнику, автор так говорит о цели нашествия Корт Айки: «Коми край, коми народ я зажму в крепкий кулак».

Таким образом, если в прежних вариантах повестей фольклор искался с позиций христианского вероучения, то теперь он «перерабатывался» в угоду той порочной концепции, с которой солидаризировались националисты. Символичны концовки старой и новой литературной редакции фольклорного сюжета о Корт Айке. В старой редакции победителем Корт Айки оказывается христианин Стефан; теперь русского ушкуйника Корт Айку побеждают два зырянских парня Изьюр (Каменная голова) и Эбос (Сила). Но в обоих случаях нарушался идеальный смысл и художественная цельность фольклорного прототипа. Это было следствием непонимания как исторически прогрессивного значения включения Коми края в состав Московского государства, а также, как мы отмечали выше, следствием непонимания социально-классовой дифференциации народа.

А возьмем песенную поэзию Лебедева. Известно, что наряду с прекрасными песнями в народе бытовали мещанские романсы, отличавшиеся мрачным пессимизмом и надрывным тоном. Под воздействием таких романсов написано немало лебедевских песен. Сердечная боль, тоска, осенний вечер, луна,— вот «поэтический» аксессуар мещанской лирики в песнях Лебедева 20-х годов. Увлечение мещанской лирикой обычно снижало качество его стиха, нарушало гармонию содержания и формы (поэма «Батрак»). Между прочим этот недостаток не был преодолен и позднее. В стихотворении «Омоль во» («Трудный год») о трагических событиях гражданской войны повествовалось в легковесной плясовой форме. То же случилось и с послевоенной поэмой «Партизан Гриша», стихотворениями «Мирный труд» и «Песня тракториста».

Отмеченные недостатки помешали ряду произведений Лебедева закрепиться в памяти народа. Но лучшая часть его литературного наследия позволяет сделать вывод о том, что в известной мере он сумел познать надежды и психологию народа.

Зарождение реалистических тенденций, постепенный отказ от идеализации древних времен, пробуждение интереса к жизненному началу народной поэзии наметились у Лебедева накануне первой мировой войны. В его рассказе «Среди медведей», пове-

стях «Фома Лёкмортов» и «В волостном омуте», в первых песнях на коми языке пусть не в полную силу, но все громче начинают звучать мотивы протеста, происходит заметная эволюция их автора влево. Если, например, как мы уже говорили, в 900-х годах он восхвалял «подвиги» царских генералов в русско-японской войне; его «военные» произведения отличались крайней ура-патриотической направленностью, то в 1914 году взгляды Лебедева на войну становятся более критическими. Мобилизованный в армию, он своими глазами увидел тяжесть положения солдата царской армии¹. В его дневнике тех лет встречается большое стихотворение о войне с выразительным частушечным зчином:

Много горя принесла нам
Распроклятая война,
Ты прощай, село родное
И родная сторона.

Примечательным явлением дооктябрьского творчества Лебедева стала повесть «В волостном омуте» (1915), проникнутая сочувствием к «маленькому» человеку. Ее главный герой сын сапожника волостной писарь Иван Котельников понимает, что, принимая взятку или, как лицемерно называют ее чиновники, «доброхотные деяния», он совершает «скверное, нехорошее дело». Взятки, которые швыряют писарю «точно собаке подачку», унижают его человеческое достоинство. Но он берет их, ибо «таков был строй современной волостной жизни». Ваня родился в семье, где происходила вечная погоня за копейкой. Копейка поглощала всех, из-за копейки дрались, кривили душой. С детства мальчик слышал сначала от родителей, а затем от начальства и сослуживцев кодекс морали, выразившийся в поговорках — «молчать и не рассуждать», «в барай рог согну», «потуже мошну свою набивай», «на то ты и писарь волостной, чтобы люд православный объегоривать».

Несмотря на заповеди волостного омута, Ваня сохранил добре сердце. Ему претят взяточничество, угодничество, пьянство, грубые нравы чиновников. Но омут опутывает восемнадцатилетнего застенчивого юношу, человека чистого и честного, однако слабого и безвольного. Да и где ему взять силу воли, способность к сопротивлению среде, если вокруг себя он видел только овец и волков, если с одной стороны ему грозят «согнуть в ба-

¹ Об этом автор признавался в письме А. А. Вежеву от 23 января 1947 года: «...служба в запасном полку, где процветали бездушная муштра и мордобитие, показала мне, что жизнь царского солдата совсем уж не такая идиллия, какую изображал ее Немирович-Данченко». Между прочим, первые военные рассказы Лебедева были написаны под влиянием прочитанных в детстве произведений В. И. Немировича-Данченко «Плевна и Шипка», «Горные орлы» и др.

раний рог», а с другой — советуют класть поклоны начальству, да пониже, благо «голова ведь крепко сидит на шее, не отвалится».

Даже поп Никодим определяет изысканное общество сельского чиновничества как помойную яму. «Разве не яма это, не помойная? — вопрошают он. — Я вижу, вы новичок еще, ничего не знаете. А вот поживете-ка вы годика два-три, тогда и скажете, что хуже писарской должности не найти... Всякий над вами начальник, всякий куражиться над вами может, а вы должны слушать и молчать... Молчать и даже кланяться: слушаюсь, мол, ваше скородие! Виноват! Прошу прощения!.. У вас будет масса всякого дела, вы будете корпеть над бумагами дни и ночи, вы будете обложены с ног до головы всевозможными обязанностями, а прав и преимуществ у вас никаких»¹.

Фольклорные элементы помогли автору обличить рабскую мораль «волостного омута», ту обстановку, в которой жил «маленький человек». Иногда одной-двумя пословицами, народными афоризмами раскрывается смысл литературного типа. Волостной старшина говорит о фельдшере хапуге-взяточнике, не брезгующем «попользоваться» чужим добром — «Любит на даровщине покататься». А фельдшер в свою очередь, успокаивая общество сельской аристократии, напуганное приездом станового, бросает реплику: «Бог не выдаст — свинья не съест». Автор настойчиво подчеркивает в характере станового сходство со свиньей — беспредельную наглость, высокомерие, тупоумие, стремление всех «сожрать», сослать туда, куда «Макар телят не гонял». «Для становых закон не писан», «В бараний рог согнет», — такими нелестными поговорками волостные чиновники отзывались о становом. Во всех приведенных случаях литературный тип предстает перед нами через восприятие его другими персонажами.

Но наряду с этим фольклорный материал привлекался и для углубления самохарактеристики отрицательного лица. Письмоводитель земского начальника сыплет пословичными речениями: «А я человек маленький... девятая спица в колеснице, как говорится, хе-хе! Впрочем, и за то можно спасибо сказать. Лучше мало, чем ничего. Ведь курица по зернышку клюет!» И вся речь письмоводителя — это речь угодника и ханжи, опутывающего просителей словесной паутиной.

В роли самохарактеристики героя привлекались образы песни-присказки, частушки, сказки. По сообщению ленинградской фольклористки П. Г. Ширяевой в 900-х годах в Архангельской губернии была популярна песенка о церковной службе под названием «прибаутка-панифидка»:

¹ «Ратоборец», 1915, № 6, стр. 274.

— Абакум, Абакум,
Дай табаку.
— Молотого нет.
— Хоть листочками дай.
— Сам намели.

— Дьякон, дьякон,
Где табак-от?
— В алтаре на полке.
— Полторы намолки.
Из полуторых намолок,
Полторы напой-ка!.

Из этой присказки отбирается сатирически насыщенный отрывок, наиболее подходящий к сюжетной ситуации повести: «Дьякон, ты, дьякон, где у тебя табак-от? В алтаре на полке... Ты меня напой-ка». Так вечно бубнит пьяный дьячок эту песенку «насчет собственной персоны».

Повесть не свободна от серьезных недостатков. Судьбу Вани Котельникова едва ли можно считать типичной для десятков тысяч волостных писарей, этих ревностных агентов царизма в деревне. И все-таки книга свидетельствовала о наметившемся росте критико-обличительных тенденций в творчестве дореволюционного Лебедева.

Об усилившихся критических тенденциях говорят и его песни, написанные в 1912 году по совету собирателя коми фольклора А. А. Цембера². Для Лебедева они не были пробой пера в области песенного творчества на коми языке. В его дневнике за 1895—1896 гг. сохранились первые опыты по переводу русских песен и романсов на коми язык, таких, как «Кольцо души девицы», «Скажи, скажи, красавица», «Отчего ты так любишь меня?» Переводы были очень слабыми, ученическими, они нигде не публиковались. Новые песни по своим образам перекликались с коми народной лирикой. Так, «Мича ныв» («Красна девица») восходила к бытовым песням на тему выдачи девушки замуж, к песням типа «Ылын-ылын ва сайын» («Далеко, далеко за рекой») и «Рытъя кадо, матушка» («В вечернюю пору, матушка»), а также к свадебным песням. В тех и других поется о несчастной девичьей доле, о девушке, насильно выдаваемой за немилого.

Песни Лебедева знаменовали его интерес к живым процессам в фольклоре, к отразившимся в нем обличительным мотивам. В песнях «Богатый человек, торговый человек», «Крупная и мелкая рыба» типизируются образы богача и бедняка, причем образы выдерживаются целиком в стиле фольклорных противопоставлений:

¹ Архив Географического общества СССР, фонд С. М. Пономарева, ф. 12, оп. 2, стр. 22, текст № 14. Песня записана в деревне Брюховской Шенкурского уезда Архангельской губернии. О фонде Пономарева см. статью П. Г. Ширяевой «Семен Михайлович Пономарев» (Из истории русской фольклористики 80-х годов XIX века), опубликованную в сборнике «Русский фольклор», IV, М.-Л., изд. АН СССР, 1959, стр. 174—195.

² Песни опубликованы в сб. А. А. Цембера «Коми майдкывъяс да сыланкывъяс». Усть-Сысольск, 1914, стр. 1—16.

Озыр морт, купеч морт,
Деньга аспыд тэ чёж,
Ме коть гольник ныв,
Веськыд туйысь ог кеж...

Тэнад деньга зеп тыр,
Менам абу и грёш...

Уна ньёбавлін тэ,
Купеч морт, съёла-ур.
Ньёбны нывлысь бур ним
Тэныд некор оз сюр...

Богач-купец,
Деньги себе ты копи,
Я хоть бедная девушка,
С честной дороги не сверну...

Твои карманы полны денег.
У меня нет и гроша...

Много скупал ты,
Купец, охотничьего промысла,
Но купить доброе имя девушки
Тебе никогда не удастся...

Не ограничиваясь воспроизведением народного склада и ритмики, Лебедев пытается развить идеиный смысл устной поэзии, усилить ее социальное звучание, воспеть моральное торжество бедной девушки над богачом.

Известно немало русских народных песен о богаче и бедной девушке, об их взаимной любви. В песнях утверждается мысль о невозможности счастья этих взаимно любящих молодых людей, хотя и парень и девица стремятся к нему. В архиве Пономарева сохранился вариант песни «Что за мальчик за такой?», записанный от нижегородских крестьян в конце XIX века. Добрый молодец-богач любит бедную девушку и обещает жениться на ней. А та ему в ответ:

Уж и где тебе, миленький, жениться,
Меня бедну девку взять?
Ты, мой миленький, богатый,

Из лица больно хороши;
Твоя матушка горделива,
Не станет любить меня?¹

В песне крестьян Вятской губернии мы встречаем подобную же концовку.

У те тятенка богатый,
Не позовлит меня бедну взять,
У те маменька больно спесива,
Не отпустит тебя
В зелен сад гулять².

Лебедев снимает с изображения любовных отношений богача-парня и бедной девушки всякую идиллическую окраску. В результате песня приобретает более глубокое социальное звучание. Тот же принцип освоения фольклора виден в песне «Крупная и мелкая рыба». Ее сюжет напоминает сказку о щуке и сороге³. И опять-таки автор стремится не только сохранить, но и заострить обличительный пафос народного оригинала.

Лебедев от всего сердца приветствовал Октябрьскую революцию, выступил с серией статей и публицистических очерков, призывавших интеллигенцию и крестьян «поддержать народную

¹ Архив ГО, ф. 12, оп. 2, тетр. 29, № 468.

² Архив ГО, ф. 12, оп. 2, тетр. 29, № 82.

³ А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки, т. I, М., 1957, стр. 111—125.

власть»¹. В этот же период он окончательно отдает предпочтение поэзии, пишет на коми языке оперетки, стихи, басни и песни. По-новому встал перед поэтом вопрос о фольклорных богатствах. Ведь до этого фольклор (причем преимущественно русский) осваивался им в области прозы.

В освоении фольклора Михаилу Лебедеву помог опыт русской поэзии. Он перевел на коми язык сказку Пушкина «О золотой рыбке» (1921); его поэма «Тун» («Колдун», 1920) напоминала «Руслана и Людмилу»; образцом для его новых песен послужили русские народные и литературные песни «Солнце всходит и заходит», «Вниз по Волге реке», «Что затуманилась, зоренька ясная?», «В реке бежит» и т. д. Его первые песни обычно представляли из себя вольный перевод с русского: «Шонді петö, шонді лэччö» («Солнце всходит, солнце заходит»), «Эжва ю кузя» («По Вычегде реке»), «Мыйла нö, шондöй, вör сайö лэччöмыд?» («Что же ты, солнышко, за лес закатилось?»).

После революции Лебедев написал несколько крупных произведений на фольклорные темы в форме стихотворной сказки и драматической поэмы-оперетки. По ним отчетливо прослеживается, как рос интерес писателя к реалистическому складу народных сказок, особенно сказок-новелл вроде тех, в которых рассказывает о двух братьях, погибающих из-за собственной жадности (сказка «Зарни чукöр»—«Золотая груда»), или о дедке, маленькой мышке и репке («Сёртни»—«Репка»).

В 1928 году Лебедев опубликовал сказку «Кыдзи поп ворссис кык мёс» («Как поп проиграл двух коров»)². Одновременно в печати появились поэмы и оперетки на фольклорные мотивы, в которых, как мы отмечали, историческое прошлое народа освещалось с ложных позиций. На этом фоне сказка наряду с другими произведениями свидетельствовала о том, что в послеоктябрьский период главная линия фольклоризма писателя в целом оставалась демократической, несмотря на частные отклонения. Его сказка близка народным типа «Кыдзи öти мёс пыдди ен се-тиc дас мёс» («Как вместо одной бог дал десять коров»)³. Принципы сюжетосложения в литературной и народной сказках одинаковы, оценка явлений общая: бедняк торжествует над богачом,

¹ «Зырянская жизнь» от 22 июня 1918 г.

² До нас дошло несколько фактов, подтверждающих, что поэт проводил немалую работу по сбору фольклора послеоктябрьского времени. Об этом знали, например, в Усть-Сысольском ОНО, когда в письме от 17 июля 1920 года обратились к Лебедеву с просьбой о сборе легенд про «зырянских богатырей — Кöрт Айке, Гундыр Яке и Шипиче» (письмо Лебедеву от некоего Соснина). В 30-е годы научно-исследовательский институт напоминает Лебедеву о важности сбора фольклора (письмо директора института Оботурова Лебедеву, 1939). Присланные по этим заявкам фольклорные тексты опубликованы в газете «Вöрлэдзысь» (21 и 24 сентября 1936) и журнале «Ударник» (№ 8, 1936; № 12, 1937; №№ 1, 10, 1940).

³ «Ударник», № 5, 1934, стр. 14. Подобные сказки и поныне бытуют в Ижемском районе. (Архив КОМИ ФАН СССР, Ижемский фольклор, 1959).

«умный» поп одурачен. В обоих вариантах поп одурачен не потому, что он глуп. Напротив, он по-своему умен, его ум проявляется в изощренной хитрости. Попа не так-то просто обмануть. Поэтому так неожиданно и с новой стороны предстает история с попом, когда он, несмотря на хитрость, остается в дураках. Поп отнимает у вдовы последнюю корову, обнадеживая женщину тем, что за одну небо пошлет ей трех коров. И случилось так, как предсказывал батюшка: бог «послал» вдове коров, поповские коровы забрели в ее огород и стали ее собственностью. Так чудесное явление получило реалистическое объяснение. Не зря поэме дан подзаголовок «Мойд нисьё збыль» («Не то сказка, не то быль»)¹.

У Лебедева есть несколько крупных поэм и опереток преимущественно на тему о крестьянской доле в прошлом. Одна из них — оперетка «Мича ныв» («Красная девица», 1919). Любопытна история создания первой коми оперетки, которая до сих пор не сошла со сцены театров народного творчества². Еще в 1914 году поэт опубликовал песню «Мича ныв». Оперетку можно назвать развернутым вариантом этой песни.

Но что послужило основой для самой песни? В архиве писателя нами обнаружена баллада «Мальвина», выдержанная в стиле немецких народных баллад:

Вот к венцу уж все готово,
К алтарю Оскар ведет,
Раздалось святое слово,
Хор торжественно поет.

Но какое вдруг смятение,
Все приемлет новый вид,
Точно грозное видение
Рыцарь в замке предстоит.

— Стой, прерви обряд венчальный!
Он священнику гласит.
— Вот мой перстень обручальный,
Мне венец принадлежит.

В короткой схватке гибнет и Оскар, и рыцарь Эдвин, а Мальвина «пав на хладный труп Эдвина, свет оставила».

Сюжет незамысловатой баллады повторен в песне и оперетке Лебедева, но развитие сюжета, характер героев в балладе и оперетке различны. В центре оперетки оказывается не рыцарь и дама его сердца, а герои народной лирики коми — мича ныв, том зон, мустом старик (красна девица, молодой парень, противный старик).

¹ Сама действительность 20-х годов давала подобный материал. В 1922 году газета «Югыд туй» поместила на своих страницах письмо М. Лебедева из Корткероса под названием «Сама себя раба бьет». Вот что в ней сообщалось: «В Корткеросе одна крестьянка Потапова по слухам смерти своего мужа, местному полу отдала корову, тогда как сама Потапова постоянно жалуется на тяжесть налогов и горькое житье. Что же, поправится от этого ее положение? — Эх темнота наша беспросветная! Мы до сих пор не можем отрешиться от поповского дурмана и, в угоду ему, свое хозяйство приводим в упадок». («Югыд туй» от 26 ноября 1922 г.). Вот эта-то заметка и явилась бытовой основой названной поэмы.

² «Югыд туй» от 5 апреля 1960 г.

Сюжет оперетки развивается в стиле не романтических баллад, а традиционной семейно-бытовой и свадебной поэзии о насильной выдаче девушки замуж за старика. Для того, чтобы глубже раскрыть сущность образа, автор выбирает динамический конфликт — родители неволят свою дочь выйти замуж за нелюбимого. Но ее спасает любимый юноша, возвращающийся из далекой поездки.

Как и в народных песнях, автора менее всего интересует конкретизация героя; о нем мимоходом говорится как о «муса зон» («милом парне»), о девушке — «мича ныв» («девице-красавице»). Но именно так же в песнях о положении девушки злыми насильниками воссоздается образ храброго молодца, спасающего невесту от плена. В обоих случаях главный упор делается на показ динамики действия, быстрой смены девичьего настроения. В старинных песнях «милому парню» противостоит «старик-жених». Классический пример этого — русская «Во поле береза стояла», а также коми «Том молодечъяс вёравны кайисны» («Добрые молодцы на охоту отправились»). Или взять песни о старике-женихе:

Жённик тай, кылд, локтёма,
Майбырой пё жёникой.
Менё ылдлёт, да менё пёйдлёт,
Порысь кывнас ылдлёт...
Пасьтасьбома тай, кымасьбома,
Москува шёрысь судзёдома:
Ус-тошсё лёсьблётма.
Тош улас кёсёй босытны
Менё тай, коньбрёс.
Сэтчё ме муна да,
Кызд иё кута терпитны?

Жених, слыхать, прибыл,
Счастливец-жених! — скажут небось,—
Меня завлекает, меня обманывает,
Стариковским голосом завлекает...
Принялся он,
А наряды-то достал из самой Москвы,
Усы-борода приглажены,
Под свою бороду забрать хочет
Меня да, бедняжечку.
За него выйду,
Да как терпеть-то буду?

(Записано от А. И. Липиной, Усть-Кулом, 1956).

Народный певец не избегает гротескной гиперболизации отрицательных черт жениха. Те же приемы наблюдаются в авторской песне:

Ог мун, ог мун порысь сайб,
Порысь — паськыд тоша,
Паськыд тош пиас ме, коньбр,
Яг пиын моз воша...
Порысь мортлон пиньяс абу,
Вомсыс дуллыс пет...

Не пойду, не пойду за старика,
У старика — борода лопатой,
В его широкой бороде я,
Бедняга, как в бору заблужусь...
У старика зубов нет,
И слюной он брызжет...

(перевод подстрочный)

В народной и литературной песне отразилось одинаковое отношение к изображаемому. Эта общность простирается на выразительные средства — противопоставления, постоянные эпитеты, сравнения, на языковой материал песни. «Мича, муса ныв», «том ичмонь», «том зон» («Красивая, милая девушка», «молодая невестка», «молодой парень»), «паськыд тоша жёник», «пиньтём

вом» («широкобородый жених», «беззубый рот»), — так обрисованы герои. Иронической характеристике постылого жениха служит перенесение признака с части предмета на целое, т. е. особый вид метонимии:

Пасъкыд тошлы мича нывкбд
Абу лўсъыд овны,
Пўрсысь мужикись том ичмонь
Ёна кутас повны.

Широкой бороде не пристало жить
С красной девицей,
Молодая жена станет бояться
Старика-мужа.

Многое в оперетке напоминает дореволюционную песню «Красна девица». Но образы, перешедшие из песни в оперетку, претерпели идейную эволюцию. Песня посвящена несчастной девушке, которую навечно разлучают с милым, выдают замуж за старика, т. е. образ жениха наделялся чертами злого разлучника, а на первый план выдвигалось возрастное различие между женихом и невестой. Несмотря на картины бесправия девушки в домостроевской семье, песня носила скорее любовно-лирический, чем социально-бытовой характер. По-иному трактуется образ жениха в оперетке. Это старик-богач, который надеется купить красоту и молодость бедной крестьянки, иными словами произведение приобретает большую социальную направленность.

В оперетке богато представлена народно-песенная стихия: свадебные сценки «кольпалём» («девишик»), интонации бесшабашных плясок, озорных песен-дразнилок о дружке и женихе. Песня подружек невесты о старике «Мича нывъяс да бурлак-зонъяс» («Красные девицы да добрые молодцы») полна противопоставлений, постоянных эпитетов, синонимических сочетаний, повторов-подхватов.

В народном стиле выдерживается вся оперетка и особенно включенные в нее песни «Гажтём лои мича нывлы» («Грустно стало красной девице»), «Кёні свадьба, сэні гаж» («Где свадьба, там веселье»), «Свадьба миян пансъёма» («Свадьба у нас началась»). Сам поэт определял оперетку как «песенную игру на тему прошлого» («съылёмён ворсантор важ олomyсь»), тем самым подчеркивая ее песенное начало.

Источником, обогатившим оперетку, помимо национального фольклора стала русская поэзия. Мотивы и ритмы русской хороводной песни дают себя знать в песне «Мича нывъяс да бурлак-зонъяс» («Красные девицы да добрые молодцы»), а песня «Мича нывлён-невесталён» («У красной девицы-невесты»), завершающая оперетку, воспроизводит ритмы русской песни «Всаду ли, в огороде».

Новая оперетка «Настук» была написана спустя десять лет после первой¹. И снова избрана тема насилия патриархальной семьи над человеческой волей. Только теперь речь идет не о про-

¹ С 1921 года, когда была написана третья по счету оперетка, вплоть до 1928 года Лебедев не выступал в печати с более или менее крупными произведениями.

шлом, а о новом времени решительного наступления на кулачество. В борьбе с классовым врагом перековываются характеры вчерашних батрачек, вроде главной героини оперетки Насти. Правда, напряженный конфликт воплощался несколько схематично, действующие лица были недостаточно индивидуализированы. Но в свое время оперетка привлекла зрителей постановкой острых проблем деревенской действительности конца 20-х годов. Композиционным центром произведения явилось противопоставление комсомольцев кулакам. В одном и том же месте сначала происходит молодежная вечеринка, а затем тайно собирается кулацкий сброд. Противопоставлениями оттенялись контрасты действительности и различие характеров действующих лиц.

Как все оперетки, «Настук» насыщена песнями, часть из которых восходит к песням-импровизациям, другие к лирическим народным песням. В отдельных частях оперетки слышатся мелодии новых советских песен. Но по сравнению с «Красной девицей» песенные ритмы оказываются здесь более однообразными и, что хуже, они не всегда соответствовали избранной теме. Едавали, например, художественно оправданной была попытка воплотить глубокое содержание агитационной песни «Муса Настук» («Милая Настук») в форме песенных потешек из детского фольклора.

Оперетки Михаила Лебедева явились самобытным жанром коми музыкальной драмы, опиравшейся на народно-песенное богатство. Благодаря близости к фольклорному источнику многие отрывки из них быстро фольклоризировались и до сих пор бытуют в народе как массовые песни. К их числу относятся «Гажтём лои мича нывлы» («Грустно стало девице-красавице»), «Кёні свадьба, сэні гаж» («Где свадьба, там веселье»), «Бур батькёд-мамкёд олём» («Жизнь у добрых родителей»), «Оз ланыты миян пемыд вёр» («Не умолкает наш темный лес»).

В 20—30-е годы Лебедев написал ряд поэм в стиле популярных тогда устных сказов на тему «раньше и теперь». В поэмах «Важён и оні» («Раньше и теперь», 1926), «Царьдырся олём» («Жизнь при царе», 1927), «Коді оз уджав, сій оз сей» («Кто не работает, тот не ест», 1931) с помощью символических образов северного темного леса, жалкой деревянной сохи, озаренной светом пармы и цветущего сада рисуется Кomi край до и после Октябрьской революции. В центре некоторых поэм стоит конкретная история бывшего батрака, старой труженицы, рассказанная устами героя или автором от лица героя.

Значительным произведением на тему «раньше и теперь» считается поэма-сказ «Кыдзи чужис да быдмис Гриша Вань» («Как родился и вырос Иван сын Григория»). Первоначально она была задумана под названием «Важён и оні» («Раньше и теперь»). «Замысел этой поэмы,— признавался автор,— был очень широк. Я хотел показать бедного крестьянина от самого рождения до эпохи построения социализма; хотел изобразить жизнь при царе,

войну, революцию, борьбу за власть Советов, новую жизнь, строительство колхозов и многое другое» (из автобиографии). Но этот обширный замысел не был осуществлен. Отрывок первоначального варианта поэмы, опубликованный в 1930 году, в несколько дополненном виде увидел свет спустя десять лет¹.

Два полюса дореволюционной деревни, раздираемой внутренними противоречиями, показаны в образах забитого батрака Григория и угнетателя-купца Кырныш Петыра. Уже кличкой «кырныш» («ворон») дается социальная оценка литературному типу. Ведь и в устном творчестве «кырныш» — это символ всего злобного, враждебного людям, питающегося мертвчиной. Правда, мертвчиной Кырныш Петыр не питается, он предпочитает высасывать кровь из крестьян, наживаться за их счет. «Парта вина выло ньбліс сійё руч да тулан ку» («На бутылку вина он скапал лисьи и куны шкуры»), — таковы методы его наживы. Образ купца индивидуализируется благодаря сближению разнокачественных стилей. Сначала о купце говорится возвыщенно, из лексического состава коми языка выбираются слова эмоционально торжественной окраски. Кырныш Петыр — это «...ыджыд купеч, сиктса гольяс вылын царь» («энатный купец, царь над сельской беднотой»). И сразу: «Порсь моз тшёгис Кырныш Петыр, гёгёр ёшёдчома гос» («Как свинья растолстел Кырныш Петыр, кругом оплыл жиром»).

Традиции народной сатиры проступают при обличении убогой деревенской жизни прошлого. Отрицательная оценка преуспевающей знахарке Наталье выносится с помощью экспрессивных сравнений ее бестолковой болтовни с шумом мельницы («Вёлі тайё Наталь тьётка изысь мельница кодь дзик»), а ее рук — с крыльями вороны. Сама старуха не прочь прибегнуть к сказочному образу. Так, когда по ее вине умирал больной, Натальетка благообразно замечает: «Смертькод он пё, зонмё, водзасарь, вель на лэчыд сылон ки» («Со смертью, небось, не повоюешь, у ней очень острые когти»). Но вот другая сцена:

Наталь тьётка рака борд моз
Лэлтіс выло кыкнан ки:
— «Ак тэ, дзодзув, мисьтом чужём,
Пашкыр юрси, киссьюм слов!
Ог кут лечитны ме тэнö,
Кöttя тэ дзик пыр тані кув!» —

Тетка Наталья всплеснула руками,
Точно ворона своими крыльями:
— «Ах ты, ящерица, противная рожа,
Растрапанные волосы, гнилая кишак!
Не буду тебя лечить,
Хоть ты тут же подыхай!» —
(перевод подстрочный)

зло кричит она на мальчика Ваню, когда тот не захотел лечиться у ней. От внешнего благообразия не осталось и следа, речь ее теряет елейность и приобретает грубо просторечную форму.

При всем отличии опереток от поэм они имеют между собой общее. Так же, как «Мича ныв» и «Настук», поэма «Кыдзи чужис да быдмис Гриша Вань» — это произведение крупной стихо-

¹ «Ордым», 1930, № 19; Лебедев, 1940, стр. 167—187.

творной формы, вовравшее народно-песенную стихию. Язык, стиль, сюжетно-композиционный строй тех и других произведений отмечены непосредственной близостью к устной поэзии.

Михаил Лебедев вместе с Виктором Савиным был первым советским коми поэтом-песенником. В 1918 году зазвучали его новые песни «Коми му» («Коми край») и «Смелдъыка, вокъяс-ой, ветлой» («Смелее, братья, шагайте»), несколько позже — лирические песни и частушки. За семилетие (1921—1928 гг.) поэт, на время отказавшийся от создания крупных поэм, уделил основное внимание песенному жанру. «Все знают,— писал он,— какие безобразные никчемные песни и грубые частушки распевала в деревнях молодежь. Больше всего пели по-русски, но из-за плохого знания русского языка получалась бессмыслица, которую не понимали ни сами певцы, ни слушатели. В молодости я часто слышал в Корткеросе не то коми, не то русскую песню:

Зима кодит по вешщерам,
Лето по крутому,
Курит трубку пьятичика,
Карточки играет,

Карточками возыграет,
Зовьет — велищаает,
Зовьет, зовьет, велищаает,
Гариком качает.

Конечно, после революции такие бессмысленные песни постепенно исчезают, но осталось еще немало песен, не понятных ни певцам, ни слушателям. Я написал около 20 песен, чтобы расширить «репертуар» певцов. Я хотел тем самым хоть немножко помочь людям избавиться от бессмысленных песен и грубых частушек. Каков получился результат — это другой вопрос. Но если сказать откровенно, в селах пока до сих пор редко еще поют по-коми» (из автобиографии).

Разумеется, ни в коей мере не соглашаясь с подобной оценкой и наблюдениями по фольклору, важно отметить, что, обращаясь к песенному творчеству, поэт преследовал общественно-значимую цель — повысить песенную культуру народа, расширить его репертуар, противодействовать проникновению в быт халтурных и низкопробных песен.

В 20-е годы поэт не раз возвращался к темам и образам своих прежних песен. Определенная идеино-тематическая перекличка наблюдается между «Ыджыд чери да ичёт чери» («Крупная рыба и мелкая рыба») и «Ком да гыч» («Хариус и карась»), между «Озыр морт, купеч морт» («Богач-купец») и «Вузасьысь морт» («Торговец»). Эти песни похожи друг на друга по принципу обработки фольклора: в них углубляется социальный смысл народного прототипа. Между прочим в письме в редакцию журнала «Ордым» от 7 октября 1927 года Лебедев отмечал: «Песня «Вузасьысь морт» является подражанием и поется на мотив русской песни «Ухарь-купец», но в то время, как русский ухарь-купец, «звеня серебром», торжествует победу над деревенской девушкой, коми вузасьысь морт получает решительный отпор и обращается в постыдное бегство» (из архива А. А. Вежева). Можно определ-

лению утверждать, что в послеоктябрьской песенной лирике Лебедев развел тот положительный опыт освоения фольклорных богатств, который был накоплен им до революции.

Песенная поэзия Лебедева начала 20-х годов отличается торжественным гимническим стилем. Таковы песни «Смелдъыка, вокъясой, ветлой» («Смелее, братья, шагайте») и «Дзебигён-колльбидён сыланкыв» («Похоронная песня») — вольный перевод революционных гимнов «Смело, товарищи, в ногу» и «Замушен тяжелой неволей».

Первой советской песней Лебедева стала «Коми му» («Коми край», 1918). Есть несколько вариантов ее, значительно отличающихся друг от друга. Но все они, воспроизведя картины северной тайги в стихе, полном олицетворений, сравнений, эпитетов, выражают чувство гордости советского человека совершаемыми преобразованиями. Песен, подобных «Коми краю», в коми фольклоре прежде никогда не было.

Наряду с этим в ряде песен тех лет чувствуется влияние устно-поэтической традиции. Часть из них начиналась сугубо пофольклорному: «Оліс-выліс сямтём баба», «Оліс-выліс вўрын, оліс-выліс ягын» («Жила-была бестолковая баба»; «Жил-был в лесу, жил-был в бору»). Песню «Жила-была бестолковая баба» можно назвать литературным вариантом популярной семейно-бытовой песни о сварливой жене¹. Отношения между мужем и женой рисуются с юмором, как в народных песнях «Гётырой менё оз радейт» («Жена меня не любит»), «Баба-коньбр купайтчис» («Баба бедная купалась»). Присущие народной поэзии лексика и образные обороты (оліс-выліс сямтём баба, ловъя юрён мынтёмтор) заметны в каждой строчке лебедевской песни.

Другая любовно-лирическая песня «Оліс-выліс вўрын» («Жил-был в лесу») имеет типичный для свадебной поэзии сюжет — охотник вместо лисицы поймал девицу-красавицу. Она и поется-то на мотив русской песни «Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке». Как и в народном прототипе, образы удалого парня и девицы-красавицы наделяются несколькими общими эпитетами — «збой да сюсь» («смелый и ловкий»), «мича, авъя, абу тшап» («красивая, ласковая, не гордая»), главное внимание обращено на действие, на песенный сюжет. По своим художественным средствам песня напоминала устную поэзию северян-охотников. На это указывают сказочный зачин («Жил-был в лесу»), постоянные эпитеты (удалой парень, красна девица), синтаксические параллелизмы («девушка не испугалась, девушка не жеманничала», «лисы ему по-

¹ Историю ее создания рассказала М. И. Лебедева: поэт опубликовал сначала рассказ «На женском положении» («Журнал для хозяек», 1926, № 10, стр. 11—13), переделанный вскоре в сказку «Мужик гозъя» («Муж и жена»), а затем в песню.

падались, белки ему встречались»). Типично песенным было построение куплета (прием повтора-подхвата):

Оліс-выліс вўрын, оліс-выліс ягын,
Эжва дорын удал зон.
Аттё диво-диво, аттё ыдкыд диво,
Эжва дорын удал зон.

Жил-был в лесу, жил-был в бору,
У Вычегды-реки удалой молодец.
Бот так чудо-чудо, вот так чудо,
У Вычегды-реки удалой молодец.

(перевод подстрочный)

Традиционные образы нередко можно встретить и в поэзии для детей. Горько стало зайцу, когда понял он, что нет зверя меньшего и слабее его. С горя пошел косой топиться, но у реки повстречал мышь, в страхе убегающую от него. И донельзя обрадованного зайца моментально покидает мысль о самоубийстве. Таким образом, в этом стихотворении, как и в народных сказках, с помощью занимательной комической ситуации вылеплены образы героев.

К только что приведенным стихам близки басни Лебедева. К басням он обратился в середине 20-х годов, имея перед собой опыт коми баснописцев Савина и Колегова. Как и они, Лебедев вводит в басни средства народного юмора и сатиры, чтобы обличить лентяя Митрофана, единоличника Родиона, бюрократа Великого Михайловича и прекраснодушного Ивана Ивановича.

Но в ряде басен и стихотворений допущено некритическое пользование фольклорной символикой, аллегорией, иносказаниями. Пытаясь показать новое жизненное явление в аллегорической форме, баснописец порой забывал о важном принципе соответствия традиционного символа новому понятию. Едва ли можно признать удачным сравнение советского рабочего, борющегося за повышение производительности труда, ...с находчивым муравьем («Сюсь кодзувкот»). Столь же надуманной выглядит басня «Лёк ош, руд кён да ётувтчом мёсьяс» («Злой медведь, серый волк и объединившиеся коровы»), в которой колхозники аллегорически сопоставлены со стадом коров, побеждающим волка и медведя.

Только отказ от некритического подхода к сказочной аллегории, поиски новых путей к басенной занимательности могли обеспечить баснописцу успех. Басня «Чань да Петыр Вань» («Жеребенок и Иван сын Петра»), например, строится на комической сюжетной ситуации; Петыр Иван оставил жеребенка сторожем на поле, а усердный жеребенок вытоптал все поле Петыр Ивана. И точно в сказке об Иванушке дурачке, вырисовывается образ глупого «хозяина».

Язык басен Лебедева афористичен, насыщен народными речениями, поговорками. Поговорка заостряет отдельные элементы композиции, подобно тому как мы встречаемся с этим в басне «Колхозник Митрофан». Две пословицы «Тышыг вўлыд сёйтдётгоз гёр» («Голодный конь без корма не будет пахать») и «Тэ эн кё уджав, он и сёй» («Если ты не поработал, то и не поешь») оттеняют завязку и кульминацию басни. В первом случае лодырь

Митрофан, надувая колхозников, хочет оправдаться поговоркой, во втором — такой ответ дают лодырю колхозники. Иногда поговорки развертываются в целую картину, в законченное произведение. Можно назвать, например, поэму «Коді оз уджав, сій оз сей» («Кто не работает, тот не ест», 1931), направленную против «бывших» — губернатора, купца, кулака, а также лодыря. Так же, как для Савина и Чисталева, устное творчество служило для Лебедева предметом поэтизации. Образ мастерицы-сказительницы мы видим в стихотворении «Мойдом» («Сказывание сказок»), картины народно-песенного быта запечатлены стихотворениями «Праздник уджалысь мортлон» («Праздник трудового человека»), «Отчыд гожом овлё» («Лето раз бывает») и «Морт олём» («Жизнь человека»).

Литературное наследие Лебедева позволяет сделать вывод о влиянии народной поэзии на писателя и об обратном воздействии писателя на устно-поэтическое творчество. Не без участия коми поэтов, в том числе Михаила Лебедева, в устном творчестве 30-х годов распространилась тема «раньше и теперь», а первенствующую роль из всех жанров заняли частушки. Его песни прочно вошли в народный репертуар. Еще в годы гражданской войны местная печать отмечала фольклоризацию стихотворений Лебедева. В одной заметке из Корткероса в 1918 году сообщалось о том, что население поет песню «Радостная весна», «Богач», «Солнце всходит»¹.

Воспринимая авторские поэмы, песни и частушки, народ по-своему обрабатывал, видоизменял их. Чаще всего устраивались длинноты оригинала, а сам образный строй оставался без изменений («Коми край», «Красная девица»). Из некоторых поэм и песен оторвались строфы и превратились в самостоятельные частушки. Как частушки зарегистрированы отрывки из поэмы «Раньше и теперь». Из песни «Коми край» несколько куплетов стали частушками, а строфа «По Коми краю я иду» явилась зерном, из которой возникла песня жешартской самодеятельности «Шлем лес из Коми края».

В устном бытании из песни «Ловъя юрён мынтёмтор» («Постылый, заживо от тебя не избавишься») выпало ряд куплетов, за их счет увеличилась повторяемость основной песенной строки, изменился порядок слов и произошла частичная замена глагольных форм.

У Лебедева:

Мукёд дырри аслас юрысь
Оти юрси адзас дзор.

Иногда в своих волосах
Найдет, бывало, седую волосинку.

В народной обработке:

Баба-й адзис аслас юрысь
Оти юрси по вёд дзор.

Баба нашла в своих волосах
Одну седую волосинку.

(перевод подстрочный)

¹ «Зырянская жизнь» от 15 августа 1918 г.

Замена времени сообщила действию большую динамичность. Этой же цели служит изменение порядка слов.

У Лебедева:

— Мый нё, мужик, мёс эн лысьты?
Ловъя юрбн мынтёмтор!

— Что ты, мужик, корову не подоил?
Постылый, заживо от тебя не
избавишишься!

В народной обработке:

— Мужик, мыйла мёс эн лысьты?
Ловъя юрбн мынтёмтор!

— Мужик, отчего корову не подоил?
Постылый, заживо от тебя не
избавишишься!

Основная мысль песни «Торговец», выраженная автором расплывчато, в народном варианте выделена по-иному: после каждой строфы добавляется припев, в котором подхватывается концовка строфы, сама же песня остается без изменения¹.

В названных песнях народная обработка не коснулась главного — идеино-художественной основы произведения, т. к. сама песня соответствовала этическим и эстетическим потребностям народа.

Иная судьба у тех песен, которые были навеяны автору ме-щанской романской поэзией. Эти песни не отличались художественными достоинствами, не говоря уже об убогости выражаемых ими мыслей. И народ или отверг их или переделал в соответствии со своими вкусами. В песнях «Мем öти арся рытö» («В один осенний вечер») и «Шогсысь ныв» («Тоскующая девушка») весьма примитивно сочетались грустные и жизнерадостные мотивы. Юноша, которому изменила невеста, плачет и стонет; девушка плачет, уговаривая милого покинуть деревню. Тут же в песни включаются бодрые мотивы. Но от такой операции искусственно гибридное произведение не стало лучше. Напротив, переход от слезливых мотивов к мотивам радости происходит натянуто в отличие от народных вариантов того же сюжета, в которых этот переход освещается в юмористическом плане (сравни песни Куратова и Савина).

Иногда из песенного текста исключаются отрывки, по звучанию не соответствующие его общей направленности. Песня «Шогсысь ныв» («Тоскующая девушка»), известная в народе под названием «Кор воли ме кыз арёса» («Когда я была двадцатилетней»), потеряла легковесную концовку и из слезливо-сентиментальной песенки превратилась в песню просто грустного содержания без характерного для жестоких романсов пессимистического надрыва.

Видоизменяются и литературные частушки: заменяются слова и выражения, временные категории глагола, глагольный вид.

¹ Архив Коми ФАН СССР. Сыктывдинский фольклор, 1958. Исполняли А. И. и М. А. Шуктомовы.

У Лебедева:

Шонді кайё, йөзлү вайб
Юғыд лун да юғыд гаж,
Овны выль ногён ми кутам,
Оні кадыс абу важд.

Солнце всходит, людям несет
Светлый день и светлую радость,
Жить по-новому мы станем,
Теперь не прежняя пора.

Абу дивö, коллективö
Ме кö пыри, сиктса морт.

Не диво, если в колхоз
Я, сельский человек, вступил.

Народный вариант:

Шонді кайис, йбэлү вайис
Юғыд лун да юғыд гаж,
Овны выль ногён ми кутим,
Оні кадыс абу важд.

Солнце взошло, людям принесло
Светлый день и светлую радость,
Жить по-новому мы стали,
Теперь не прежняя пора.

Абу дивö, коллективö
Ме кö пыри, пбрьсь морт.

Не диво, если в колхоз
Я, старый человек, вступил.

Из стихотворения «Кывтö вёр» («Лес плывет») оторвались некоторые куплеты, и в Усть-Вымском районе живут в виде частушек.

Примеры освоения поэзии Лебедева устной традицией можно было бы умножить, но нам важно подчеркнуть, что эти факты говорят об активном отношении народа к его литературному творчеству, а это служит высокой оценкой наследия поэта.

Сложен и противоречив фольклоризм Лебедева, как сложен и противоречив его творческий путь. От шовинистического душка «простонародных» солдатских песен и исторических повестей 900-х годов, от идеализации прошлого и воспевания религиозного смирения, от идей «официальной народности» он уже накануне Октября приходит к более глубокому пониманию чаяний и ожиданий народа. Если в первых литературных опытах Лебедева обнаруживается нездоровый однобокий интерес к отразившейся в устной поэзии архаике, то со временем заметно усиливается внимание к социальным мотивам фольклора, к народной сатире и лирике.

Однако груз мелкобуржуазных взглядов еще долгие годы после Октября мешал поэту разобраться в сложных общественно-социальных процессах, происходивших в самой действительности. Даже в конце 20-х годов поэт допускал серьезные ошибки националистического характера. Эти факты объясняют, почему такой большой знаток фольклора, каким был Лебедев, не сумел подняться выше устной поэзии, превзойти ее так, как это сделали Куратов, Савин, Юхнин.

И все-таки в деле освоения фольклора коми литературой Лебедеву принадлежит почетная заслуга. Его наследие свидетельствует о своеобразии художественных принципов поэта. В отличие от Савина, который питал особый интерес к песне и опирался на нее, в отличие от Чисталева, который предпочитал отдельные устно-поэтические образы, Лебедев отдавал предпочтение не столько песне, сколько сказке, не столько фольклорным элементам, сколько цельным сюжетам.

ГЛАВА IV

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ ПОЭЗИИ И ДРАМАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В. А. САВИНА

Литературный путь Виктора Алексеевича Савина (Нёбдинса Виттора) начался одновременно с рождением советской власти, с ее первыми боевыми успехами в борьбе с внутренней и внешней контрреволюцией. Сын крестьянина-бедняка из села Нёбдино бывшего Усть-Сысольского уезда, он в поисках куска хлеба с ранней юности ушел на далекие отхожие промыслы, связав свою судьбу с уральским, а затем с украинским пролетариатом. Член рабочего комитета Карнаватского рудника на Украине в период февральской революции, коммунист с 1918 года, красногвардец, чекист, первый секретарь Укома партии, редактор первой областной коми газеты «Югыд туй» («Светлый путь»), — таковы важнейшие вехи его жизни (1888—1943).

«Чолом тэныд, муса воля! Чолом, югыд шонді!» («Привет тебе, милая свобода! Привет, светлое солнце!»), — так приветствует он пролетарскую революцию и все творчество, всего себя отдает делу революции. С чувством гражданской ответственности он заявлял: «Перед трудящимися коми, перед партией, перед всей советской общественностью я долгом своим считаю работать и впредь в области коми художественного искусства — коми литературы, коми театра, коми музыки — пока позволят силы и мастерство»¹.

Разносторонним было дарование Виктора Савина — поэта, драматурга, литературного критика, композитора, режиссера, собирателя музыкального фольклора и одновременно — его создателя. И во всей своей деятельности он руководствовался интересами народа, интересами партии. Именно их точку зрения на жизнь стремился выразить Виктор Савин в разных литературных жанрах. В день своего десятилетнего литературного юбилея он с законной гордостью писал о себе:

Қылті кө — қылті ме Октябрса гы косто суномён,
Сямми кө — сямми ме ВКП(б) туй кузя муномён,
Ас вёсна ме шоңджыка нетшкысылі,
Мырсысысь йөзөс қыпбиды тойжысыл!

Если взлетел я, то лишь на волнах Октября,
Если проснулся я, то лишь идя по пути ВКП(б),
Не ради себя я боролся,
Трудовой люд хотел разбудить к новой жизни.

(перевод подстрочный)

Творчество Савина отличалось народностью. Народностью определялись типичные черты его литературного наследия, в

¹ Нёбдинса Виттор. Гижбд чукёр, т. I, Сыктывкар, 1931, стр. XXXVI.

частности, такая из них, как органическая связь с устно-поэтической традицией.

Познакомившись с народной поэзией в детские годы¹, он сохранил любовь к ней на всю жизнь. Этую любовь к духовным богатствам трудового народа укрепили в нем политссыльные, участники первой русской революции, а вслед за ними уральские рабочие, которые познакомили его с революционной поэзией российского пролетариата, с его устным творчеством. Они научили юношу петь «Смело, товарищи, в ногу», «Марсельезу», от них он впервые услышал предания о мужественных бойцах мотовилихинской рабочей дружины². А украинские рабочие привили ему любовь к устной поэзии Украины. Много лет спустя В. Савин признавался: «Жизнь на Украине произвела на меня сильное впечатление. Иногда и сегодня вспоминаю я ее природу и будто скучаю по ней. Очаровательный, мягкий, музыкальный язык украинцев, веселье, пение, игры украинской молодежи, пляски «трепака» и «гопака» будто сегодня еще стоят перед моими глазами³.

Осознавая значение народной поэзии в развитии социалистической культуры, Савин выступает страстным пропагандистом и собирателем национального фольклора. Он создал первый полупрофессиональный народный хор коми, который в народе до сих пор сохранил название «Савинского». Савинский хор организовывал специальные «коми вечера» («коми рытъяс»), в программе которых помимо коми народных песен были русские революционные песни в переводе на коми язык. «Коми вечера» устраивались в Сыктывкаре и в далеких деревнях. Как сообщала печать, активность хора была исключительно высокой⁴. Национальная песня пропагандировалась и за пределами Коми республики. Находясь в 1929 году в Коми-пермяцком национальном округе, Виктор Савин ознакомил коми-пермяков с музыкальной культурой коми-зырян.

Во время многочисленных поездок по Коми краю Савин записывал народные песни, включал их в репертуар хора, публиковал в газетах и журналах. Особенно результативным было его

¹ В автобиографии поэт приводит несколько запомнившихся ему с детства семейных песен-баек, например, «Мёдлапёлын код тынынасьб» («На другом берегу кто дымит») и «Ме ачым Виттор» («Я сам Виктор»), а также подробно описывает деревенские обычай прошлого, вроде обычая гадания посредством веника накануне Ивана Купалы.

² О массовой революционной поэзии горнозаводского Урала начала XX века см. «Русский фольклор». Материалы и исследования, IV, М.-Л., изд. АН СССР, 1959, стр. 100—120.

³ Нёбдинса Виттор. 1931, стр. XXVIII.

⁴ Только в январе — феврале 1920 года хор обслужил свыше 20 селений («Зырянская жизнь» от 10 марта 1920 г.)

пребывание совместно с музыковедом-фольклористом П. А. Анисимовым летом 1926 года на Вишере (Сторожевский район)¹.

Именно в эти годы в обстановке развернувшегося на местах краеведческого движения обозначился сознательный интерес поэта к национальному фольклору. Но уже тогда его взгляды на фольклор принципиально отличались от взглядов тех краеведов, которые усматривали в устном творчестве народа пережиточное явление, обреченнное на вымирание. Правда, и Виктор Савин отдал дань этим взглядам. «Если еще проживем лет 15—20,— писал он довольно безапелляционно,— старинные коми песни исчезнут вовсе, забудутся, их вытеснят новые песни». Но его литературная практика доказывает, что в устной поэзии он умел различать зарождавшееся от отмирающего, т. е. видел тенденции развития народного творчества. Ведь вовсе не случаен его интерес преимущественно к таким живым фольклорным жанрам, как лирика и сатира.

Савин опирался на устную традицию сам и воспитывал писательскую молодежь в духе уважения к ней. В 1934 году накануне Первого съезда советских писателей, когда благодаря Горькому внимание общественности было приковано к вопросам сбора и научного исследования фольклора, Виктор Савин с трибуны Первой конференции коми советских писателей еще раз призвал местных литераторов осваивать народно-поэтический источник. Одним из принципиальных тезисов его доклада «Поэзию на помощь строительству социализма» был следующий: корни литературы восходят к народной словесности, которая и сегодня обогащает национальную литературу. На конкретных примерах докладчик показал образную силу народных песен и притчаний, их оригинальное стихосложение, не имеющее ни размера («муртосалом»), ни рифмы. Следовательно,— продолжал свою мысль докладчик,— и профессиональной литературе вовсе не обязательно строго соблюдать рифму и размер. И на самом деле, во многих его стихах встречается народный склад. Но это происходило отнюдь не из-за бедности савинского стихосложения. Напротив, его поэзия отличается разнообразием форм, а народно-песенный склад — лишь одна из этих форм.

Стихи, басни, песни, поэмы и пьесы Савина отразили бурную эпоху двух первых десятилетий советской власти. И во всех областях его литературного наследия, особенно в песенной лирике и сатире, чувствуется связь поэта с народными истоками.

Одной из первых савинских песен явилась песня «Талун петіс гáжа шонді» («Сегодня взошло ясное солнце», 1918). У колыбели его песнетворчества оказались русские семейно-бытовые песни о невестке в поле и в семье мужа². Вот начало одной из таких

¹ Нéбдíнса Виттор. Му сюя сайын. Висер вожын коми ѹóзкостса сылланкывъяс чукортом. Статьи. «Коми му», 1926, №№ 9—11.

² А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. II, СПб, №№ 566—570.

песен, принадлежащей малоизвестному поэту второй половины XIX века Михаилу Николаевичу Соймонову:

Как полосынку я жала,
Золоты снопы вязала
Молодая!

Утомилась, разомлела,
То-то наше бабье дело,
Доля злая!

А песня Савина начиналась так:
Сегодня взошло ясное солнце,
Золотую колосистую рожь жну
Я, молодушка.

Острый серп жнёт да жнёт,
Мою поясницу ломит, плечи ноют,
Сон меня давит.

(перевод подстрочный)

В песне поется о «молодушке», насилию выданной за старика. Ее душевное настроение передается целой системой поэтических троп-противопоставлений. На фоне радостного солнечного дня рисуется безрадостная женская доля, причем о пейзаже сказано лаконично, главное внимание уделяется человеческому чувству. К противопоставлениям автор прибегает и в основной части песни при характеристике нелюбимого мужа и молодого красавца, память о котором — это единственно светлый луч в жизни замужней женщины. Несмотря на бесспорную близость литературной песни к фольклорным образцам, она воспринимается не как стилизация, но как самостоятельное произведение с типичной в литературе (но не в устной поэзии) конкретизацией героя, с оригинальной стихотворной структурой при чередовании неточных (мырсьём — узыём) и сложных составных рифм (тёдтём шёрбё — съёлёмшёрбёй, вундгтырый — гажой быри).

Обличая социальную несправедливость, патриархальщину, устная поэзия утверждала высокие гуманистические принципы, веру народа в завтрашний день. В ней сливались грустные и жизнерадостные мотивы. Такое же органическое сочетание разных мотивов присуще поэзии Савина. Он сумел уловить в традиционной песне и грусть и радость жизни. Именно об этом говорят его юмористические песни. Бьющим через край задором отмечена песня о непутевом охотнике Семене, сбежавшем на охоту с собственной свадьбы. Ее прообразом послужила шуточная попевка «Тутуруту Семё», зарегистрированная по всей верхней и средней Вычегде². Эта попевка включается в савинскую как юмористическая концовка, а в центре песни находится крестьянская свадьба, образы ее участников:

Семё ордын пирүйтёны,
Пызан сайын пукалёны
Став рёдвужыс,
Став рёдвужыс:
Ласей Мёсей,
Чукля Педёр,
Пёрысь Ярё, Ныртём Петыр,
Варгыль Кёсста,
Варгыль Кёсста.

У Семена пирует,
За столом сидит
Вся родня,
Вся родня:
Мосей сын Ласея, Кривоногий Федор.
Старый Ерофей, Безносый Петр,
Неуклюжий (с вихлявой походкой)
Костя,

Неуклюжий Костя.

(перевод подстрочный)

¹ И. А. Белоусов. Литературная среда, М., 1928, стр. 75.

² «Известия ВГО, Кomi филиал», № 4, 1957.

Интерес поэта к оптимистическому духу фольклора усиливается в процессе его работы над песенным жанром в 1919—1923 гг., когда им была написана основная часть песен в народном стиле: «Югыд кодзув» («Светлая звездочка»), «Веж видз выйті муна, муна» («По зеленому лугу я иду, иду»), «Арся мойдкыв» («Осенья сказка»), «Чужи-быдми съёд вёр шорын» («Родился и вырос я в темном лесу»), «Мича нывъяс» («Девицы-красавицы»), «Варыш поз» («Гнездо соколов»), «Съёлём сылём» («Песня сердца»).

Устная поэзия в целом никогда не страдала однообразием чувств. В ней слышались грусть и веселье, сомнение и вера, смех и раздумье. Ее оптимизм — это не беспечное восприятие жизни, это вера в нее, любовь к ней. Например, песни-раздумья о прошедшей молодости проникнуты минорным тоном, но их грусть — это грусть светлая, она ничем не напоминает надрыва жестоких романсов. Поэт любил эти песни, он посвятил им несколько стихотворений, а в «Коми песне» («Коми сылапкыв») сформулировал свое отношение к песням, к их роли в быту народа, к их содержанию и образам:

Парма вёрлён шувгомыс,
Эжва юлон шувгомыс,
Став оломыс-выломыс
Кыло нора сылёмас.

Как шумит тайга,
Как течет Вычегда,
Все наше житье-бытье
Слышно в грустной песне.

(перевод подстрочный)

Мысль о грустном тоне коми песни, порожденном прошлой действительностью, повторена в стихотворении под названием самой популярной коми песни «Шондібаной оломой»¹. «Сколько горя слышится», — говорит поэт. На самом деле, в песне слышалась грусть о молодости, пролетевшей в вечном труде и заботах. Но это была грусть при воспоминании все-таки о самой счастливой поре в жизни человека. Следует добавить, что упомянутая песня имела два напева — минорный и мажорный, грустный и плясовый. «Сё майбырой оломой, том оломой, том гажой» («расчастливая жизнь, молодая жизнь, молодой задор»), «шондібаной оломой» («светлая жизнь, подобная внешней стороне солнца, солнцеликая жизнь»), — такими оценочными эпитетами названа в ней молодость.

Савинские песни-воспоминания насыщены фольклорной лексикой, обобщенными формулами типа «сё майбырой оломой, гажа мусын дзольгомой» («расчастливая жизнь, в благословенном краю щебетание»), «став оломой-выломой» («все мое житьё-бытьё»). Сходство литературного и фольклорного стиля в песнях «Чужи-быдми съёд вёр шорын» («Родился и вырос я в темном лесу»),

¹ Слово шондібан (букв.: лицо солнца) заключает в себе различную окраску. В качестве эпитета оно выражает сожаление, грусть при воспоминании о прошлом, почтительный отзыв об умершем. Оно может употребляться и с ироническим уничижительным значением (несчастный, жалкий).

«Съёлём сылём» («Песня сердца»), «Тувсов вой» («Весенняя ночь») усиливается тем, что в них пейзажные картины очерчены лаконично, все внимание сосредоточено на выражении человеческого чувства:

Ой, ой, тувсов вой,
Важ том кадёс кыпёдö,
Гажа югыд вой,
Унмёс менсым пальёдö...
Майбыр, сё майбыр,
Долыд олан дыр,
Мёдьись тэ, мёдьись он во!¹

Ой, ой весенняя ночь,
Былая пора молодости вспоминается,
Полная радости светлая ночь,
Ты мой сон развееваешь...
Счастливая, рассчастливая,
Радостная яора,
Другой раз, другой раз ты не
придеш!

(перевод подстрочный)

Здесь двумя эпитетами сказано о пейзаже (гажа югыд вой), а вся изобразительная система эмоционально оттеняет настроение женщины. Этому подчинены символика (образ кукушки как символ одинокой девушки), постоянные эпитеты (тот пора, том олём, долыд оландыр), обращения к весенней ночи. Оригинальна народно-песенная структура стиха: на фоне протяжного напева, образуемого фольклорными глагольными рифмами с дактилическим окончанием (kyпёдö — пальёдö, восьтышта — казтышта), возникает новый мажорный ритм, появляется звукопись:

Эн кёк, кёкинбёй,
Гажа садъя иёрысын,
Кусі бикинбёй
Менам пёрысь морёсын.

Не пой, моя кукушка,
В красивом саду на горке,
Потухла искра
В моей груди.

(перевод подстрочный)

Но вот снова едва уловимый поворот ритма, и что-то новое чудится в настроении пожилой женщины, вспоминающей молодые годы:

Окма кынмёма
Сылї гёгёр гарчясь сой,
Съёлём измёма,
Сёмын век жаль тувсов вой.
Час, час гажёдас
Миян пыдди дзоля чой.

Эх-ма, нет огня,
В руке, обнимавшей милого,
Сердце окаменело,
А всё жаль весеннюю ночь.
Пусть, пусть порезвится
Вместо нас младшая сестренка.

Этот образуемый ударными внутренними рифмами ритм (окма — кынмёма, съёлём — измёма, час — гажёдас) уже не вызывает в памяти той грусти, что в начале песни. Зато рождается динамика чувств, правдивее запечатлеваются человеческие переживания, эмоции.

В песенной лирике Виктор Савин опирался на лирические и элегические песни-воспоминания как коми, так и русского народа. Но поэт-песенник не всегда ориентировался на какую-то

¹ Нёбдинса Виттор, 1931, стр. 203.

одну песню. Имеется целая группа песен, в которых слились элементы нескольких народных песен. Песни «Светлая звездочка», «Красные девицы», «По зеленому лугу иду» целиком строятся в духе народной любовной лирики, настолько сроднились с ней, что сами вошли в ее состав, стали массовыми песнями. «Светлую звездочку» можно назвать литературным вариантом народных песен о встречах молодца с девицей, о родителях, которые строго следят за дочерью. Но песня не повторяет ни «Паськыд гажа улича» («Широкую раздольную улицу»), ни «Которті да которті» («Бежала я, бежала»), ни какую-то третью песню, хотя близка к ним по теме, мысли, образам, поэтическим обращениям, олицетворениям, параллелизмам, повторам, постоянным эпитетам.

Югыд кодзув, петав, петав,
Эзысъ кодзув, петав,
Дзирадав, портмасъ вылысянь,
Дзирадав рытья кыа борын.

Светлая звездочка, покажись, покажись,
Серебристая звездочка, покажись на небе,
Сверкай, гори ты сверху,
Сверкай после вечерней зари.

Муса нылой, петав, петав,
Зарни нылой, петав,
Гажод менй, събломшор.
Петав рытья кыа борын!

Милая девушка, выйди, выйди,
Золотая девушка, выйди на крыльцо,
Утешь меня, любимая,
Выйди после вечерней зари.

В песне «Отчыд овлё» («Один раз бывает») заметны сюжетные детали и целые картины песен «Уна нывъяс» («Много девушек») и «Асья кыа» («Утренняя заря»). Первая из них отличается мажорным тоном, в ней выразилось радостное настроение девушек, купающихся в Вычегде. Вторая песня по содержанию и напеву — минорная. В ней поется о плывущих в лодке по Вычегде молодцах и девицах, которые «поют грустно-грустно, плачут жалобно-жалобно». Савин не отказывается от экспозиции народной песни «Много девушек», переосмыслает картины из «Утренней зари» и на их основе создает совершенно новую песню «Один раз бывает».

Наконец, центральный образ песни «По зеленому лугу иду» — образ девушки, свивающей венок для милого, — строится на таких художественных принципах, которые сближают савинскую песню с целым рядом русских любовно-лирических песен и коми частушек:

Веж видз выйті муна, муна,
Мича дзоридз сэні уна.
Зарни дзоридз выйті уна,
Меным гажа, сыла-йокта,
Мича дзоридз водзё ёкта,
Зарни дзоридз бдй ёкта.
Муса зонлы юр кытыш кыа,
Гортысь пета — рытья кыа,
Гортб локта — асья кыа,

По зеленому лугу иду, иду,
Красивых цветов там много,
Золотых цветов очень много,
Мне весело, пою-пляшу,
Красивые цветы срываю,
Золотые цветы быстро срываю.
Милому венок плету,
Из дома выйду — вечерняя заря,
Домой вернусь — утренняя заря,

Веж видз вывті муна, муна,
Мича дзоридз сэні уна,
Зарни дзоридз вывті уна¹.

По зеленому лугу иду, иду,
Красивых цветов там много,
Золотых цветов очень много.

(перевод подстрочный)

Все произведение насыщено народно-песенной символикой (венок плести — любить парня), постоянными эпитетами (зеленый луг, золотой цветок, милый молодец), повторами (по зеленому лугу я иду, иду, там цветов много, много), аллегорическими разными формулами (из дома выйду — вечерняя заря, домой вернусь — утренняя заря).

В произведениях, навеянных семейно-бытовыми, элегическими и любовно-лирическими песнями, главное, как отмечалось выше, — не пейзажная зарисовка, а чувства и эмоции лирического героя. Пейзажные картины выписываются лаконично и то чаще всего как поэтический фон, на котором выявляются человеческие переживания. Пейзаж как бы подчеркивает, углубляет их. Эта особенность народно-песенной манеры присуща значительной части песенной лирики Виктора Савина. Но у него есть и такие песни (правда, их незначительное меньшинство), которые строятся по иному принципу. В центре песни «Арся мойдкыў» («Осеннняя сказка») стоят развернутые картины осеннего пейзажа, объединенные аллегорическим сюжетом: Вычегда и склонившаяся над ней березка спорят о том, что есть счастье. Спор разрешает старик, напоминая им об ожидающей их счастливой весне. И вечно юной природе противопоставляется несчастная доля одинокого старца.

Близость песен Савина к русскому и коми фольклорному оригиналу проявляется в их музыкальной форме, в их напевности, метро-ритмике. Виктор Савин был не только поэтом, но и композитором-песенником. Он сам писал музыку на слова своих стихотворений. Как в тексте, так в музыкальной форме он постоянно отталкивался от национальной народной поэзии. Композитор-песенник использует народную музыку не в форме имитации отдельных попевок, интонаций и ритмов, а по-своему переплавляя их. По наблюдениям коми композитора А. Осипова, мелодия «Свет-

¹ Нёбдинса Виттор, т. I, 1931, стр. 198. Подобные песни были записаны в русских областях, соседних с Коми краем. В Вологодской губернии пели так:

О двух концах яблонца,
Под яблонью крушица,
Под крушицей девица,
Она рвет листки,
Рвет листочки со цветами,

Она вьет венки,
Вьет веночки с городами,
Кому я достанусь?
Досталась молодому и т. д.

М. Едемский. Вечерование, городки и песни. СПб, 1905, стр. 22, там же имеется еще один сходный вариант «Тоску — в Москву, да горе — в Вологду» (стр. 49). Эти песни были широко известны и на Урале (В. Попов, Песни северо-восточной России. М., 1894, стр. 191—192. Ср.: П. В. Шейн, Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. СПб, 1898, стр. 352).

лой звездочки» построена в переменном ладу (параллельные фа минор и ля бемоль мажор), свойственном русским и коми народным песням. При всем сходстве этой песни с песнями «Звезды, мои звезды» либо «Світи, світи, мисяцю» первая не повторяет двух последних. Это сходство, но отнюдь не тождество прослеживается буквально во всех видах песенного наследия Савина. Следуя за национальной традицией, он опирается на бытующие музыкальные лады, а именно — миксолидийский и параллельно-переменный, реже на ионийский и эолийский. Таковы мелодии песен «Тутуруту», «Соколиное гнездо» и др.¹.

Важным принципом фольклоризма Савина явилось переосмысление традиционного образа. Он по-новому осмыслил этот образ в зависимости от той или иной идеино-художественной установки. Если в любовно-лирических песнях «Однажды бывает» и «Светлая звездочка» наблюдается частичное переосмысление старинного образа, то в песнях и стихах на революционную тему полностью изменялся смысл ряда фольклорных образов.

Сам поэт неоднократно указывал на потребность народа в песнях, отобразивших советскую действительность, воспринявших достижения революционной и советской массовой поэзии русского народа.

Эй, гижьсь коты!
Зэв ыджыд копыр!
Сыланкыв вай —
Уджё ызйёдан,
Съёлём ёзйёдан! —

Эй, поэты!
Вам низкий поклон!
Дайте песню —
На труд зовущую,
Сердце зажигающую! —

(перевод подстрочный)

так писал он в начале 30-х годов, когда им настойчиво осуществлялись поиски новых художественных форм, когда создана была основная часть его патриотических массовых песен. На его патриотической лирике прослеживается влияние русской гимнической поэзии. Это и понятно. Ведь он еще в ранней юности знакомится с ней, а став поэтом, вместе с Лебедевым, Лыткиным и Чисталевым переводит ее на коми язык, пишет новые стихотворные тексты на мотивы революционных и новых массовых песен². Образы этих песен органически вошли в патриотическую лирику Савина. Образ кузнеца, кующего для народа счастье из стихотворения «Октябрлы» («Октябрю»), образ светлой зари, осветившей мир, из стиха «1917—Октябрь—20» определенно восходили к революционной поэзии; форму пролетарского гимна, его стиль и размер напоминал «Коми гимн», посвященный десятилетию Коми автономии.

В начале 30-х годов появились новые песни «Ударной тулыс» («Ударная весна»), «Мельница» («Мельница»), «Медводдза bö-

¹ А. Осипов. Песни народа коми. «Советская музыка», 1959, № 11, стр. 97.

² «Революционной коми сыланкывъяс». Лбсьёдіс Нёбдінса Виттор, Сыктывкар, 1931; «Выль сыланкывъяс». Сб., Сыктывкар, 1932.

рёзда» («Первая борозда»), «Кылодчан сыланкыв» («Песня сплавщиков»), посвященные новому быту, новой жизни, новому пейзажу:

До земли склонилась рожь
Головой тяжелой,
Вышла в поле молодежь
С песнею веселой.
Загудели трактора,
Взвились песни в небо,
Поднимается гора
Золотого хлеба¹.

(песня «Мельница»)

Бот в таких-то песнях и стихотворениях под влиянием русской революционной и советской массовой поэзии переосмыслилась традиционная образность. Новой жизнью зажили фольклорные образы «югыд шонді» («светлое солнце»), «югыд туй» («светлый путь»), «повтём варышъяс» («смелые соколы»), «пемыд вёр» («темный лес») и т. д. Начиная со стихотворения «Гёрд звён» («Красный звон», 1918), Савин неизменно обращался к народно-песенному образу «светлого солнца», который раньше в обрядовых и необрядовых импровизациях коми ассоциировался с именем дорогого родственника: «югыд шондій батюшкой», «югыд шонді матушкой», «югыд шонді дитяй» («светлое солнце мой батюшко», «светлое солнце моя матушка», «светлое солнце мое дитятко»). Этот образ связан и с прошедшей молодостью («шондібаной оломой»—«невозвратная молодость моя»). В ряде савинских песен образ воспринимается в подобном же духе, но все чаще он обретает новый смысл, становится символом революции:

Сэки, кор вётлам мусысь
Врагъясёс-понъясёс, став омоль
чукёрёс,
Сэки майбыр, югыд кыа петас
выльясь,
Югыд шонді гажёдас миянлысь
олбом-вылёмёс...
Мед коть олім шагби,
Октябрь оз вун гольён:
Октябрь — миян шонді,
Октябрь — югыд кыа.

Тогда, когда прогоним из родного
края
Врагов-псов, всю поганую свору,
Тогда взойдет светлая заря,
Светлое солнце осветит нашу жизнь...

Пусть мы жили в горе,
Бедняки не забудут Октябрь:
Октябрь — наше солнце,
Октябрь — светлая заря.
(1917 — Октябрь — 20)

Образы «смелого сокола», «ястреба» и прежде символизировали мужественного человека; знакомство с русской революционной поэзией, с устной поэзией первых лет советской власти помогло Савину наполнить эти образы новым политическим содержанием. В стихотворении «Дона гу вылын» («На могиле дорогого товарища») этот образ связывался с именем легендарной героя-

¹ «На рубеже». Петрозаводск, 1958, № 6, стр. 67.

ини гражданской войны Домны Каликовой. А в стихотворении «Варыш поз» («Соколиное гнездо»), построенном в стиле народной песни и в устном бытования ставшем песней, образ соколят символизирует смелых борцов, зовущих людей к новой жизни. Таков же смысл этого образа в стихотворении «Юбилейное», в котором смелыми соколами названы коми советские писатели, несущие народу свет новой жизни.

Большая часть перечисленных поэтических образов в своем новом виде вошла в коми советский фольклор, обогатила его образную систему.

Но порой старинный образ лишь внешне насыщался новым содержанием, не учитывалось, соответствовала ли традиционная форма новому содержанию. Стихотворение «Зэв нимкодь съёлёмлы» («Так радостно на сердце»), по смыслу жизнерадостное и бодрое, по своей образности представляет печальную заунывную песню. Такое же противоречие бросается в глаза при анализе стихотворения «Вит» («Пять») о пути советских людей к коммунизму. Это была песня о счастье нового человека, а воспроизвела она форму протяжной песни о горе матери, потерявшей на войне сына,—«Вой море дорсянь кымбр кыпёдчё» («С северного моря туча поднимается»).

Кроме народной лирики и гимнической поэзии Виктор Савин опирался на традиции народной сатиры. Диапазон его сатирической поэзии широк и многогранен. В обстановке гражданской войны сатирическое жало поэзии он направляет против внутренней и внешней контрреволюции. В песнях «Вешай, долой!» («Посторонись, долой!») и «Эм кё шаг, эм и мог» («Если есть горе, есть и забота»), в частушках на злобу дня «Французский киринары» он высмеивает Колчака, Деникина, Орлова, Савинкова и их заморских покровителей. В этих песенных произведениях автор обратился к опыту народного ряда и сатирической частушечной поэзии.

Одной из первых сатирических песен Савина была песня «Губернатом губернатор» («Губернатор без губернии», 1921). Приемами раешного стиха (брюскими противопоставлениями, гротескными характеристиками, а также выразительной рифмой стихотворного шестидольника, при котором рифмуются третья и шестая строчки) сатирик дал обобщенный образ белогвардейца Латкина, залившего кровью Коми край во время гражданской войны. «Губернатор без губернии» (клиника, изобретенная Савиным, прочно закрепилась за этой марионеткой Антанты) хвастливо возвещает народу:

Губернатор ме зэв шань;
Вая вина, еджыд нянь,
Быдсяма эмбурсб.
Локтё сакар, локтё чай,
Табак, майтёг — получай,
Юксёй да эн пурсыб!

Губернатор я очень добрый,
Везу вино, белый хлеб,
Всякое добро.
Приывает сахар, прибывает чай,
Табак, мыло — получай,
Делитесь, не грызитесь!

(перевод подстрочный)

В период НЭПа объектом сатиры становятся все и всяческие пережитки прошлого, все то, что мешало упрочению советского строя. Широкое распространение получили сатирические стихи и частушки о религиозных предрассудках, о бюрократизме и заседательской суетне, о самогонщиках и пьяницах. В поле внимания сатиры Савина, как и в годы гражданской войны, продолжали оставаться образы внешних врагов советской власти. В стихотворениях «Вен» («Спор») и «Лозанна» он клеймит позором тех, кто путем шантажа и террора пытался запугать советских людей.

Будучи редактором газеты «Югыд туй» Савин уделяет большое внимание воспитанию молодых сатириков. Он был основателем сатирического приложения к газете «Югыд туй», объединявшего талантливых сатириков и юмористов. Приложение называлось «Осой». Объясняя смысл этого названия, Савин указал на ряд задач, которые стояли перед спецвыпуском юмористической газеты. Это в первую очередь — борьба против всего лживого, лицемерного, против замаскированных пережитков прошлого.

С годами разнообразнее становятся формы сатирической поэзии Савина. В баснях, фельетонах, песнях и частушках на злобу дня, чтобы ярче запечатлеть то или иное явление, он прибегал к мотивам популярных песен. Стихотворный фельетон о самогонщиках из с. Зеленец, со страху напоивших самогоном коров, написан на мотив «Коробейников» Н. А. Некрасова («Зеленецкая коровушка»). Стихотворение «Благообразие» воспроизводит стиль песни «Вечерний звон», а «Сыктывкарская улица» — юмористическая песня «Паськыд гажа улича» («Широкая раздельная улица»). Устно-поэтический склад берется в произведении иногда не целиком, а частично. В фельетоне «Гудрасьём» («Беспорядки», 1920) о сыктывкарских мещанах, которые в период безвластия в Сыктывкаре в 1919 году громили магазины, в фольклорном плясовом ритме выдерживается та часть фельетона, где говорилось о мародёрах, об их судорожных попытках замести следы:

Шёрасим да шёрасим,
Вурасим да вурасим,
Тэрмасим да тэрмасим,
Быдён емъяс чегъялім,
Аттö дивб, аттö дивб!

Кроили да кроили,
Шили да шили,
Спешили да спешили,
Все иголки поломали,
Вот так чудо, вот так чудо!

(перевод подстрочный)

Конечно, в ряде сатирических фельетонов Савин не был свободен от идеально-художественных просчетов. Один из них — одностороннее освещение народной жизни сплошь в мрачных красках.

Однако не этими промахами отличается фольклоризм Савина. Перерабатывая, изменяя и переосмысливая фольклорные элементы, он всегда стремился выразить настроение советского человека. В стихотворении «Водзö кежлö» («На будущее»), в этом своеобразном «Памятнике» (не случайно, эпиграфом к нему взяты

слова из «Завещания» Т. Г. Шевченко), Савин завещал нашему современнику:

Мед ён музыка водзянь кылас:
«Шондібаной олём!»
Сылысь чукбр мед бёрсянь сылас
Менсым «Съблём съылём!»
Менам гу вылó, норыс йылó
Волй, зонъяс, нывъяс!
Энö шогсъой сэн, гажа сылой
Коми съыланкывъяс!

Пусть звенит наша задорная музыка:
«Невозвратная молодость моя!»
Пусть певцы вслед за ней пропоют
Мою «Песню сердца!»
На могилу мою, на пригорок
Приходите, парни, девицы!
Не горюйте, веселее пойте
Коми песни!

(перевод подстрочный)

Савин мечтал о том времени, когда его песни завоюют популярность среди масс. Мечта эта начала осуществляться при его жизни. Не только «Песня сердца», но десятки других песен до сих пор пользуются всенародной любовью.

Основная часть савинских песен в устной традиции не испытала существенных изменений, т. к. в них мысли и настроения, волновавшие народ, выражены в высокохудожественной форме. В народных обработках литературных песен чаще всего дело ограничивалось сокращениями текста. Так, незаконченная поэма «Меда» превратилась в песню, причем строго сохранилась сюжетная канва поэмы, а те места, которые в какой-то мере замедляли развитие песенного сюжета (описание природы, поэтические параллелизмы), значительно сократились. Именно в таком виде бытует сегодня эта поэма в Усть-Куломском районе. Из крупных произведений отрываются отдельные куплеты, превращаясь в самостоятельные песни и частушки: строфы из поэмы «Тиук» в Усть-Куломском и Сторожевском районах зафиксированы как частушки.

Находясь в одной из поездок по сбору коми музыкального фольклора, Савин отметил, что на Вишере его песни поют «по-своему» («ас ногыс»). По его словам, некоторой обработке подвергались текст и мелодия литературной песни¹. Факты современного песенного быта подтверждают это признание поэта. Как утверждает А. Осипов, народная практика не всегда принимала напевы савинских песен такими, какими они выходили из-под пера композитора. Когда он отклонялся от принятых музыкальных норм, безвестные композиторы вносили в его мелодии соответствующие поправки. Чтобы убедиться в этом, достаточно составить две записи народного исполнения песни «Однажды бывает» в 1926 и 1947 годах. Более поздняя запись отличается от первоначальной метро-ритмически и мелодически; в ней появляется характерный для коми музыкального фольклора миксолидийский лад, исчезает «угловатость» мелодии, она слажена более широким распевом и разнообразием размеров. То же самое случилось с песней «По зеленому лугу иду, иду». В одной из за-

¹ «Коми му», 1926, № 9, стр. 38.

писей этой песни (запись композитора С. Кондратьева) слышатся вводный тон к тонике, модуляция в строем доминанты в конце периода, не типичные для коми мелоса. Другой ее вариант более близок к народному источнику по своему ладовому и интонационному строению (миксолидийскому ладу, plagalным оборотам и мелизматическим украшениям)¹.

А как вводится устно-поэтическое богатство в драматургию Савина? В основе его пьес лежат напряженные исторические и социально-бытовые конфликты: борьба усть-куломских крестьян против угнетения в 40-х годах XIX столетия («Куломдінса бунт»— «Усть-Куломский бунт»), гибель революционера в борьбе за народное счастье («Шонді петігөн дзоридз косьмис»—«На восходе солнца увял цветок»), антагонизм крестьянства и церкви («Знаменъ»—«Знамение», «Райын»—«В раю», «Инастыом лов»— «Неприкаянная душа»), освобождение женщин из-под власти патриархальных порядков («Парма ныв»—«Дочь пармы», «Вабергач»—«Водоворот»).

Савин написал свыше 20 пьес. И всегда, идет ли речь о героическом прошлом народа или о его славном настоящем, он обращается к фольклорным жанрам, преимущественно к песне и частушке. Его пьесы иногда целиком строились на материале коми музыкального фольклора, о чем свидетельствует, например, его «Гора омра» («Звонкая дудочка», 1924), написанная в честь трехлетия Коми области².

Но в большинстве пьес он пользуется фольклором в отдельных случаях, скажем, для углубления драматического события, для показа его конфликтного характера. Пьеса «Гудрасьом» («Склока») открывается песней «Сад йёрын по ныв гуляйтö» («В саду девица гуляет»). Светлая жизнерадостная песня как бы оттеняет свинцовые мерзости предреволюционной деревни: в песне поется о чистой любви молодых влюбленных, а в пьесе говорится о пересудах и сплетнях, отравляющих жизнь людей³. Такова же сюжетно-композиционная роль песни о верной любви «Асья кыя» («Утренняя заря»), в пьесе «Вабергач» («Водоворот»), рисующей трагедию коми женщины в предреволюционной деревне.

В пьесе «Дочь пармы» выведен образ морального урода Осип Митрия, который истязает собственную жену, помогается любви падчерицы Клавдии. Выведенная из терпения, дорогой ценой заплатившая за ошибку, Степанида в отчаянии говорит о муже: «Съёд понлы еджыд гоныд оз пет» («У черного кобеля белая шерсть не отрастет», ср. русскую пословицу: «Черного кобеля не

¹ А. Осипов. Песни народа коми. «Советская музыка», 1959, № 11, стр. 95—96.

² Нёбдинса Виттор. Гора омра. Сыктывкар, 1924.

³ Нёбдинса Виттор. Гижд чукёр (пьесаяс), т. II, Сыктывкар, 1932, стр. 337.

отмоешь добела»). Глубокое сожаление о непоправимой ошибке матери Клавдия вкладывает в поговорку «Киссьём ватё он нин курав» («Пролитой воды не соберешь»). Вообще в создании психологической характеристики персонажа фольклору принадлежит немалая роль. «Меным кё сюрас поводыс, оз бара небось мын» («Уж если мне в руки повод достанется, небось не отступлюсь»), — эту поговорку драматург вводит в речь урядника, хвастающего собственной находчивостью и особым полицейским нюхом (пьеса «На восходе солнца увял цветок»). «Ловъя синмыдлы век унджык колб» («Завидущим глазам все больше и больше надо»), — оправдывает себя поп Елизар из пьесы «Знамение». А крестьяне по-своему оценивают поведение попа: «Поп горш да ад горш по ёткодъ» («Утроба попа и утроба ада, говорят, одинаково ненасытны»). В пьесе «Дочь пармы» нет никаких напоминаний о внутреннем духовном мире Осип Митрия. Драматург как бы говорил тем самым, что этому выродку рода человеческого чужды духовные интересы. Пьяный разгул, издевательства над ближними, животный деспотизм и ничего человеческого, — таким предстает перед зрителем Осип Митрий. И песня оттеняет духовное ничтожество Осип Митрия; на протяжении всей пьесы он только тем и занят, что без конца поет «Последний нынешний денечек», потому что других песен он не знает и потому что для таких, как он, действительно, в новых условиях настают считанные дни.

Характер персонажа выявляется в его отношении к песне. Отец Тарас из пьесы «Ва шыр» («Водяная крыса») любит благородные разговоры. Его речь состоит из церковнославянских и просторечных фраз: «Господь бог, вседержитель наш, вседесущий. О господи, прости наши прегрешения, вольные и невольные! Ылалім тай ставным! Рытланыс мунны нин колб-а... Вайо тэрмасыштой!» («Забыли мы обо всем! А к вечеру надо отправляться в путь. Давайте поторапливаться»)¹. Отец Тарас хочет выдать себя за человека доброго и ласкового. Таким он кажется в юмористической сценке, когда объясняет Кузьме смысл слов божья тварь, просто тварь и гад. Поп «наставляет» грешника на путь истинный, потому он сдержан, терпелив, доброжелателен. Но это лишь маска. Маска спадает тотчас, как только он слышит от поповича Сени антиповскую частушку «Долой, долой монахов», которую мальчик услышал на улице; от напускного благочиния не остается и следа, а злобное лицо ярого противника нового уклада жизни обнажается до конца.

Но, пожалуй, ярче всего принцип типизации образа с помощью народно-поэтического материала виден в драматической диалогии «В раю» и «Неприкаянная душа»². Диалогия направлена против церкви, против религиозных предрассудков, развенчивает веру в

¹ Нёбдинса Виттор. Ва шыр. Пьеса. Сыктывкар, 1928, стр. 8.

² Нёбдинса Виттор, 1932, стр. 187—249.

потусторонний мир и звучит оптимистическим гимном земной жизни.

Герой пьесы коми крестьянин Сюзь Матвей из деревни Парма чурк не находит себе места ни в раю, ни в аду. «Что мне из вашего рая? Я свою деревню ни на какой рай не променяю!», «Такой радости, как на земле, нигде нет!», «При жизни надо радоваться — красоваться!», — эта многократно повторенная мысль звучит лейтмотивом дилогии. Для ее воплощения драматург избирает форму пьесы-сказки о герое на том свете¹.

Необычен сюжетно-композиционный строй дилогии — похождение Сюзь Матвея по раю и аду. В ней сочетаются сказочно фантастические и реалистически бытовые картины. Персонажами дилогии выступают то библейские герои апостол Петр, архангелы Михаил и Гавриил, ангелы, Илья Пророк, Саваоф, то герои сказок и побывальщин, то дух умершего Сюзь Матвея, не потерявший однако конкретных черт, то живые из плоти и крови крестьяне и крестьянки. Такая композиция оттеняет типичные черты разных социальных групп. В первой же сцене перед нами предстают колоритные образы церковников (попа, дьяка и проскурни), готовых содрать с овдовевшей Марфы последний грош. Не забота о ближнем, о чем они проповедуют, за что ратуют на словах, а погоня за деньгой, — вот чем определяются их поступки. Лицемерие и шкурничество переплетаются у них с отвратительной животной жадностью. Присвоив нажитое чужим горбом, они тут же на похоронах Сюзь Матвея затевают постыдную скорую при деле же платы за поминки.

Под стать этим паразитам недалекие и весьма неумные святые. Главной чертой апостолов Петра и Ильи Пророка является злость, мелочность, деспотизм. Они вечно на кого-то злятся, вечно чем-то недовольны. Апостол Петр не выносит музыки и изгоняет певца из рая. А святой Саваоф даже дерется с Матвеем. В таком резко сниженном, приземленном плане рисуются те, кого возвеличивала православная церковь. Подобно народным сказкам здесь все художественные средства направлены к тому, чтобы возвеличить крестьянина и зло высмеять святых и служителей церкви. Сюзь Матвей напоминает смелого солдата, героя сказок, благодаря уму и находчивости побеждающего святых и чертей. Точно герой-солдат или крестьянский сын из популярной сказки он путешествует по загробному миру с волшебным «сигудком»², исполняет на нем народные песни и частушки, дурачит чистых и нечистых. Песней он выражает свое настроение, рассказывает о своей жизни. То и дело Матвей импровизирует «Шондібаной оломой да Парма чуркийын быдмомой» («Невозвратная ты молодая»).

¹ Об этих сказках см. в книге В. И. Чичерова. Русское народное творчество, М., изд. МГУ, 1959, стр. 301.

² Национальный музикальный инструмент, ныне вышедший из употребления. Описание «сигудка» смотри в книге: С. Сергель. «В зырянском kraе», М.-Л., 1928, стр. 52.

дость моя, вырос я в Парме чурк»), бесит святых песнями «Рытъя кадё, матушка», «Мича нывъяс», «Котёрті да которті», «Ме кё петі рытыйсыны» («В вечернюю пору, матушка», «Девицы-красавицы», «Бежала я, бежала», «Я вышел погулять»). О смысле и содержании этих песен говорит сам Матвей. На вопрос ангела, о чем это поется в песне, он отвечает: «Так, о себе. Коми песней горе разгоняю».

В дилогии, как в пьесах «Дочь пармы» и «Водяная крыса», через отношение к песне выписываются характеры разных людей. Матвей любит песню, песня подчеркивает его добрую душу, способность к глубоким переживаниям. Отношение апостола Петра к песне, как мы говорили, иное. Он предстает перед нами сухим педантом, черствым чиновником, интриганом, который терпеть не может ни певцов, ни песен. Заслышиав пение, он вне себя от ярости кричит: «Эй, эй, кто там орет?» или «Что так горло дерешь?» Лицемерны по своему поведению ангелы. Они зачарованы звуками песни, помогают Матвею петь мирскую «Много девушек». Но ангелы трусливы и потому предпочитают действовать как двуличные люди.

При всем различии принципов отбора и переработки фольклорных элементов в песнях, стихотворениях и пьесах фольклоризм Савина отличается некоторыми общими чертами. Фольклор был для него не самоцелью, но одним из путей к подлинной народности и национальному своеобразию. Писатель стремился познать идеально-художественную направленность устной поэзии, выделить в ней жизнестойкое начало. Его особой любовью отмечены народная сатира, песенная лирика, задорные частушки и лаконичные пословицы. Не копируя фольклорные образы, поэт перерабатывал и переосмыслил их с тем, чтобы с их помощью раскрыть душу лирического героя или персонажа пьесы, конкретнее изобразить прошлую долю крестьянина и общественные преобразования в стране.

ГЛАВА V

В. Т. ЧИСТАЛЕВ И НАРОДНАЯ ПОЭЗИЯ

Вениамин Тимофеевич Чисталев (Тима Вень) был одним из тех поэтов, кто стоял у истоков коми советской литературы. По складу дарования это был лирик-пейзажист. Его перу принадлежат выразительные стихи и короткие рассказы о северной природе. «Шондільсь югёрсö, вöр пульсь шувгöмсö, шоръяльсь чольгöмсö, кайяльсь дзольдзöмсö, быдсяма сикаса турунлъсь дзоридзсö» («Луч солнца, шум леса, журчанье ручьев, щебетанье птиц, цветение луга»)¹, — вот что, по собственному заверению писателя, он хотел бы воспеть в своих произведениях.

¹ Чисталев. Тима Веньлён гижбъяс. Водза нига. Сыктывдїнкар, 1928, стр. 31. В дальнейшем: Чисталев, т. I, 1928.

Конечно, в первые годы советской власти, в эпоху ожесточенной вооруженной борьбы нового мира со старым, тяготение поэта к лирической теме происходило не без ущерба для темы социально-политической и свидетельствовало о том, что В. Чисталев недостаточно глубоко разобрался в сложных процессах послереволюционной действительности, не сумел полностью понять жгучих потребностей эпохи. Но было бы ошибкой думать, что он «отсыпался» в своем селе, что события революции прошли мимо него, что он всегда и везде оставался безучастным наблюдателем великого переворота. Возражая тем, кто обвинял его в «чистой» созерцательности, в отказе от изображения новой действительности, в ограниченности поэзии рамками исключительно пейзажной лирики, поэт не без основания заявлял:

Да ёд и ачыс,
«Важ» Тима Венъыс,
Кöть пуктöны мыж,
Куш сийöс оз гиж¹.

Да ведь и сам,
«Старый» Тима Вень,
Хотя и обвиняют его,
Не пишет только все об одном
(т. е. о природе).

Одним из первых коми поэтов он обращается к русской революционной поэзии: в 1920 году переводит «Песню о Соколе», несколько позже «Легенду о Данко» А. М. Горького, а также пролетарские песни и гимны. В его оригинальных стихах все громче звучат гражданские призывные мотивы («Кыланийд!»—«Слыши-те!»; «Коді горд му понда олё?»—«Кто ради красного края живет?»). Под влиянием русской пролетарской поэзии в творчестве Чисталева средины 20-х годов намечается знаменательный поворот от пейзажно-лирической темы к социально-общественной проблематике, и характерными явлениями на этом пути стали поэмы «У мавзолея Ленина» и «Обновление земли». В конце 20-х и начале 30-х годов он переводит ряд русских повестей и пьес на тему революции. В 1927 году по мотивам пьесы Дия «Таинственный шалаш» он создает трехактную пьесу «Гуся чом» о жизни Ленина в Разливе в 1917 году. Несколько позже Тима Вень вновь обращается к творчеству Горького и, в частности, к повести «Мать».

На всех этапах творчества поэта-лирика его неизменным спутником, источником вдохновения была устная поэзия, с которой он имел возможность познакомиться с раннего детства. Он родился в крестьянской семье в с. Помоздино (1890), в тех краях, которые поныне славятся певцами, сказителями, народными хорами. В ученические годы на мальчика большое впечатление произвели те русские писатели, которые пользовались фольклорным богатством. Он зачитывается сказками Пушкина, песнями Кольцова и Никитина. В 1908—1909 годах, подражая Кольцову и Никитину, начинающий поэт написал на коми языке две песни. Первая

¹ Тима Вень. Олбом вояс. Мёд том, Сыктывкар, 1936, стр. 40. В дальнейшем: Чисталев, т. II, 1936.

называлась песней нищего «Шойданник» («Бедняк»). В ней воспет бедняк, у которого нет «ни дома, ни хлева, зипун — весь пожиток». Но бедняк смеется над богачом. Вторая песня, с характерной для народных песен ритмикой, основанной на изменении ударений («доддяла ме вёлос, ассым сюсь вёлос»), имела название «Некор оз петав шонді рытывсянь» («Никогда не всходит солнце с запада»).

Писательская работа на время была прервана начавшейся мировой войной. Поэт попадает на украинский фронт, и здесь его застает февральская революция. Украина, украинская песня вызвали в нем такие же большие чувства, как знакомство с миром русской поэзии. Фактически здесь, на Украине, Бениамин Чисталев начинает свой литературный путь. Он сам отмечал: «Находясь в Киеве, весной 17-го года я впервые по-настоящему начал писать стихи на коми языке. Только тогда успокоилось мое сердце, только тогда я нашел свое призвание. Проснулся я... Природа прекрасной, милой Украины разбудила во мне поэта»¹. Действительно, первыми произведениями, которые открыли новый этап в жизни писателя, стали стихотворение лирико-пейзажного характера «Кёнкё, веж турун побс» («Где-то, среди зеленої травы», 1917) и шуточная песенка «Гута-номъя» («Муха и комар») по мотивам украинских народных песен. Начиная с этих стихотворений, стиль и ритмика украинских песен (в том числе песен литературного происхождения) то и дело обнаруживается в поэзии Тима Вея.

Перефразируя В. Т. Чисталева, можно сказать, что коми, русская и украинская песни разбудили в нем поэта, помогли ему определить собственный голос художника.

Интерес Чисталева к устно-поэтическому творчеству возрастает в 20-е годы в связи с работой в Помоздинском культурно-просветительном кружке. По воспоминанию участника кружка пенсионера С. Т. Игнатова, братья Чисталевы специально для кружка записывали фольклор, переводили на коми язык русские песни, писали новые произведения в народном стиле. Организованная в 1923 году театрально-хоровая группа «Сыккомтевчук» («Сыктывкарса коми театр бердын ворсысь чукёр»), перед которой остро встало проблема национального репертуара, также привлекла к сотрудничеству братьев Чисталевых. В добавок ко всему именно в тот период, когда развертывалось дарование Тима Вея, в Коми крае началось большое краеведческое движение, одной из задач которого было собирание родного фольклора. Все эти обстоятельства способствовали росту фольклорных интересов писателя².

¹ Чисталев, т. I, 1928, стр. 25.

² Фольклорные публикации В. Т. Чисталева см. в журналах «Ордым», 1928, № 4; «Ударник», 1937, № 3.

Однако, на его фольклоризме, как и на всем творчестве, в значительной степени отразилась ограниченность мировоззрения, недостаточно широкий общественно-политический кругозор, противоречивость симпатий и антипатий писателя, до революции и в первые годы советской власти находившегося под влиянием националистической проповеди К. Ф. Жакова о некоей «чистой» коми культуре, оторванной от традиций великой русской культуры. Особенно резко эта ограниченность сказывается в пьесе «Изкар» и в статье «Кыыв-мёд пöль-пöльяс йылысь, коми йöз история восьтöдтöр» («Несколько слов о наших предках, к вопросу об истории коми народа»). В них извращались исторические факты с тем, чтобы доказать, что до прихода русских среди коми будто бы не было ни бедных, ни богатых, что русские принесли для коми народа несчастье и разорение. Таким духом веет от пьесы «Изкар», в основе которой лежал исторический факт — взятие поселения Изкар в 1472 году войсками московского князя Ф. Петрового¹. Один из персонажей сказитель Вöрморт, а к нему автор относится с явной симпатией, откровенно призывает зырян бежать в тайгу, чтобы там не настигли их «Мöскуалён лэчыд гыжъясы» («острые когти Москвы»)².

Столь же противоречивыми были взгляды Чисталева в 20-е годы на будущее развитие национальной культуры. Как все советские поэты тех лет (Савин, Лебедев, Лыткин, Колегов), он звал народ к свету и разуму, утверждая, что «учение — свет, а не-учение — тьма». И тут же в ранних стихах нет-нет и прорвутся мотивы скепсиса, боязни новой культуры. Эти мотивы болезненно прозвучали в стихотворении «Чукостчом» («Призыв», 1921). Поэт и зовет к «свету культуры», и опасается, что с наступлением новой эры придет конец национальной культуре, исчезнет старинная устная поэзия («важ сылём кусöй»), обезобразится коми язык («чужан кыв мисьтöммас, торксяс»).

Стремясь как-нибудь связать концы с концами и создать видимость аргументации своих ошибочных, а порою идейно-порочных, вредных, антинародных взглядов, писатель обращался к материалу устной поэзии. Не видя классового различия между бедняками и богачами, описывая нищенство всех коми, будто бы наступившее с приходом русских, он ссылается на песню «Коньбöй дай Ванька» («Бедняга Ванька»), но при этом забывает, что в песне поется отнюдь не про всех коми, а только о трудовом лице, о бедняке-отходнике, которому «в лес идти — хлеба нет, в город идти — пути нет». Писатель хочет доказать, что коми народу будто бы испокон веков было ненавистно все русское. С этой целью опять-таки искажается смысл фольклорного источника, дается

¹ Русская летопись по Никонову списку. Изд. Российской Академии наук, VI, СПб, 1790, стр. 44—45; История Государства Российского Карамзина, т. VI, стр. 50—51, прим. 73.

² Тима Вень. Изкар. Пьеса, 1926, стр. 15—16.

такое толкование образу эпического Пери-богатыря, которое было прямо противоположно народной точке зрения: если, согласно сказаниям, Перя-богатырь всегда выступает другом и соратником русских воинов и торговых людей, то Чисталев превращает Перю в противника всего русского, в том числе русской культуры.

Поэт далеко не сразу пришел к правильному пониманию устной поэзии и перспектив ее развития в социалистических условиях, а шел к этому через напряженные искания. В преодолении ошибочных взглядов, в овладении новым мировоззрением большую роль сыграло его участие в общественно-литературном движении 20—30-х годов, его горячее сочувствие пролетарской революции, которую он, представитель коми крестьянства, принял всем сердцем.

О новом подходе писателя к народной поэзии, о новом толковании устно-поэтических произведений говорят его высказывания по вопросам коми фольклора накануне и после I съезда советских писателей. В статьях этого периода отмечается жизненная, реалистическая основа устного творчества, характеризуются, правда, очень лаконично, различные его жанры — песни, плачи, детские байки, сказки, загадки, пословицы, считалки, а также новые песни, рождающиеся в условиях советской власти.

Считая устную поэзию художественным отражением современного национального характера, Тима Вень вместе с этим рассматривал ее как историко-художественный памятник отдаленных эпох. Он пытается дать свое толкование исторической основе преданий о чуди, эпических сказаний о Федоре Кироне, драматического произведения «Разбой ветлігён» («Походы разбойников»)¹.

Конечно, толкования отдельных фольклорных явлений, их исторической основы по-прежнему оставались спорными, но они свидетельствовали о нарастающем интересе писателя к фольклору.

Интерес к устной поэзии обнаруживается в разных жанрах его литературного наследия. Песня, песенный быт, свадьба нередко становились предметом поэтизации. В рассказе «Шойна» («Кладбище») эмоциональная обстановка солдатской казармы передана песней «Тихо вокруг, сопки покрыты мглой». «Ох песня, песня! Песня, пение! Песнь сердца! Что только не можешь сделать ты с человеком?!», — говорится в лирическом отступлении. Поэтическая картина песенного быта нарисована в стихотворении «Лым вылын ѹёктоны нывъяс» («На снегу танцуют девушки») так же, как в рассказе «Шойна», в светлых тонах.

Подчас в картинах крестьянского быта главный упор делается на те стороны, в которых отразилась темнота прежней деревни, власть тьмы над ней. Стихотворение «Пемыд олём» («Темная жизнь», 1924), которое по идеиной направленности перекликается

¹ XV во. Коми художественной литература. Альманах, Сыктывкар, 1936.

с басней В. Савина «Пернапас» (1921 год), высмеивает идиотизм деревенской жизни, отразившийся в бытничках о бубулях, вёрса, васа, шеваах, рыныш-айках, пывсян-айках (домовых, леших, водяных, кликушах, духах, живущих в овине и бане).

Теме народного быта посвящается большая драматическая инсценировка по мотивам свадебных притчаний — «Ныв сетём» («Свадьба»)¹, написанная в 1930-е годы по просьбе самодеятельных коллективов. В композиционном отношении инсценировка распадается на несколько сцен в зависимости от тех этапов, на которые подразделяется свадебная игра: корасьбом, ки кутём, бурсиодчом, колип, свадьба лун, т. е. говор, рукобитие, благословение, девишик, свадьба. В инсценировку, условно названную оперой-драмой, помимо заунывных плачей вводятся веселые помоздинские пляски-игры «шен», «звейк», «чижик». К сожалению, этнографически точно описав свадьбу, автор не учел специфики драмы: ее действие мало сценично, характеры действующих лиц не конкретны.

Рисуя народный быт, Чисталев стремился показать и новые явления в устной поэзии. Иногда тема новой песни воплощалась в характерном ритме старинной попевки:

Кык ныв ёшинь увті
Рытгорув мунисны,
Кер вылó пуксисны,
Сыывны босьтесисны.

Две девушки как-то вечером
Под окном прошли,
На бревно сели,
Песню подхватили.

(перевод подстрочный)

Это стихотворение «Дует» заканчивается призывом создавать советские песни о Вычегде, о Коми крае. Но тема новой песни в произведениях Чисталева воплощена значительно менее выразительно, чем тема старинной устной поэзии. Как лирик-пейзажист Чисталев в фольклорных обработках обнаруживает индивидуальный поэтический почерк. Он, например, реже, чем В. Савин, М. Лебедев и другие коми поэты 20—30-х годов, прибегает кциальному народно-песенному или сказочному сюжету. Помимо инсценировки «Ныв сетём», подобная форма использования народной традиции видна лишь в стихотворении «Абу басня, а збыльня» («Не басня, а быль»)². По сюжету оно напоминает сказки-анекдоты о попах, которые М. Лебедев положил в основу поэмы «Кыдзи ен ёти мёс пыдди сетіс куим мёс» («Как бог вместо одной коровы дал трех коров»). Близость стихотворения к фольклорному источнику оттеняется сказочными формулами типа «важён-неважён миян нэмэн, эз кёнкё ылын, а дзик матын, тан — Ыжкар сиктын» («давно ли, недавно, не где-то далеко, а совсем близко, тут — в селе Ыжкар»). При этом сохраняется верность не столько какому-то определенному сказочному сюжету, сколько народной трактовке образа в целом.

¹ «Ударник», 1937, № 3.

² Чисталев, т. II, 1936, стр. 42—45.

Фольклоризм Чисталева характеризуется не переложением сказочных сюжетных схем, но использованием отдельных устно-поэтических образов. Поэт то оставлял их неизменными, то видоизменял, а то просто переосмысливал их. Конечно, начав с подражания народной песне, он не сразу обрел собственный голос в поэзии. В первых послереволюционных стихотворениях наблюдалось злоупотребление народно-песенными, а также кольцовскими образами и ритмами. Стихотворение «Аръявыў» («Конец лета», 1921), по выраженному в нем настроению сходное с песней «Рытъя войё, матушка» («В вечернюю пору, матушка»), заимствует у последней не ее мысль, не тему, а лишь ритмический рисунок вплоть до отдельных незначительно переосмысленных выражений.

У Чисталева:

Гудрасъ тай, кымрасъ
Мича енэжыс.
Дзебсясь нин, сайласъ
Югыд шондіыс.
Лёнъёма тай, күшмёма
Гажа расъясъс.
Бордзома тай, бордзома
Гётёр ывлаыс...¹

Хмурился, мрачнеет
Ясное небо.
Прячется, скрывается
За тучи
Светлое солнышко.
Умолк, опустел
Веселый лес.
Пригорюнилась, приуныла
Природа...

В народной песне:

Рытъя войё пё, матушка,
Менё родитин.
Вой шёр кадъя, матушка,
Караф эштобин...
Пукся пё, пукся, матушка,
Ты зелён садй.
Бордза, бордза, матушка,
Аслам синвайн...²

В вечернюю пору, матушка,
Меня родила.
В полночь, матушка,
Корабль снарядила...
Сяду, сяду, матушка,
Во зеленый садок.
Зальюсь, зальюсь, матушка,
Горькими слезами...
(перевод подстрочный)

Другая песня «Кыськё локтіс мустём старик» («Откуда-то явился противный старик»), адресованная детям, формально сближалась с помоздинской трудовой «Гёrim mi, гёrim вёrona wölon» («Пахали мы, пахали на вороном коне») и русской хороводной песней «А мы просо сеяли, сеяли» последовательностью смены трудовых действий, обилием припевов-повторов. Даже ритмический рисунок авторской песни точно так же, как и в песне «Проса кёдзом» («Сеяние проса»), образуется при помощи смены ударений в одинаковых словах, стоящих по-соседству. «А ми просо кёдзамой, кёдзамой, ой диг лада кёдзамой, кёдзамой», — поётся в народной песне. А вот литературная песня: «Кёдзыд, кёдзыд... ой кёдзыд; дзўрыд, дзўрыд, ой дзўрыд...».

Но уже в середине 20-х годов Чисталев более творчески, чем прежде, подходит к устной традиции, преобразует ее в соответствии с конкретным идеально-художественным замыслом. Ориентируясь на песенные образы, преимущественно образы лирических

¹ Чисталев, т. I, 1928, стр. 51.

² И. Осипов. Висер вожса сыланкывъяс... Сб., Сыктывкар, 1941, стр. 35.

песен, он насыщает их глубоким социальным содержанием. Так, песня «Важ олём колльёдом» («Проводы прежней жизни») была написана на мотив старинной песни «Шондібаной олёмой» («Невозвратная ты, молодость моя»). Но содержание старинной песни фактически переведено из сугубо интимного в общественно-социальный план. В авторской песне поется о молодости (в этом она близка народному прототипу), но имеется в виду новая советская молодость и гибель старого мира.

Песня Чисталева:

Важ сир күрүд олёмай да
Кытчо нёй пё кольбма?
Ылёт пё тай кольбма да
Ытва вайн нүбома.
Саридз вайн ойдома,
Му пырыс мед мунёма¹.

Прежняя горькая жизнь
Где она осталась?
Вдали осталась!
Весеннее половодье унесло ее,
Воды теплого моря затопили ее,
Пусть пропадет она,
Пусть сквозь землю провалится!

В данном случае традиционный образ девичьей воли переосмыслен, а неожиданный поворот темы, чуть уловимый юмор помогает избегнуть механической стилизации под фольклор.

Именно так переосмысяются образы сказок о лисе и зайце, легенд о всемирном потопе в стихотворениях и рассказах, а также в поэме «Му вежандыр» («Обновление земли», 1927), повествующей о грандиозных преобразованиях в стране, о единстве партии и народа. В поэме, которая свидетельствовала о знаменательной попытке расширить идеиное содержание поэзии, поэт с помощью юмористического поворота темы наполняет новым содержанием образы традиционной поэзии. В юмористическом стиле враги народа сравниваются с «кырныш чукёр» («стайей воронов»), с «лёк гундыр» («злобным змеем») или просто с «сюра плеш» («рогатым чёртом»), и эти сравнения развертываются в образную картину:

Но да теш вылó
пё босытам
Сийдс, сюра плешкёс!
Чёртбс важён нин ми
начким,
Юрсб черён вачким.
Чегъялм ми сылысь сюрсб,
Тшётшёдалм гыжбс,
Кералим ми

Ну да взять, хотя б
для смеха,
Этого «рогатого»!
Черта мы давно
убили,
Голову топором срубили.
Поломали ему рога,
Укоротили когти,
Отрубили

¹ Чисталев, т. II, 1936, стр. 52.

² И. Осицов. Висер вожса сыланкывъяс... 1941, стр. 54.

Народная песня:

Сё майбырой олёмай,
Да кытчо бара кольбма?
Ель пос вылас кольбма...
Ва визылнас кытёма,
Вой мореас кытёма...²

Рассчастливая жизнь моя,
Где же она осталась?
За мостом пропала,
Быстрина реки унесла ее,
В северное море унесло ее.

(перевод подстрочный)

Сылысь черён
Мöчала кöдь бёжсö,
Гöнсö лäчыд
Пуртöн вундим...

топором
Как мочало хвост его,
Шерсть соскобили
Острым ножом...

(перевод подстрочный)

О переосмыслении традиционной образности говорят стихи, которые были написаны под непосредственным воздействием русской революционной поэзии. Стихи Чисталева так же, как и Савина, первых переводчиков на коми язык русских революционных песен, обогащались образами рабочей революционной поэзии начала XX века: образ кузнеца, кующего новую жизнь («Коми гимн», «Куэнецы», «Куем свободу»), образ искры, из которой разгорается пламя («Пусть станет вечным этот день», «Родному краю»).

Конечно, не с таким размахом, как у В. Савина, но, вполне очевидно, под влиянием новой русской революционной поэзии в стихах Тима Веня происходило переосмысление традиционных образов национального фольклора. Образ «югыд шондö» («светлого солнца») в прежнем символическом значении встречается в его стихах и песнях. Но если в песне «Уси тöд вылö» («Мне вспомнилось») образ «югыд шондö» означал молодость, молодую пору, то в политической лирике, так же как у В. Савина, М. Лебедева, В. Лыткина, образ «югыд шондö» символизировал революцию. «Зарни югöра шондö», «Югыд шондöй тэйö, мездлуной миян», «Югыд шондö югдöй и шонтö» («Солнце с золотистыми лучами», «Светлое солнце, свобода наша», «Ясное солнце светит нам и греет нас»), — так воспевалась революция.

Народная поэзия обогатила поэтическую палитру Чисталева. Его стихотворения, песни, поэмы и рассказы насыщены народно-песенными обращениями, олицетворениями, обобщенными формулами, эпитетами; стихотворно-ритмическая структура произведений обнаруживает родство с народно-поэтическим ладом (обилие дактилических форм, изменение привычных ударений и т. д.).

В народной песне воспеваемая природа наделялась человеческими качествами, персонифицировались природные явления. Пейзажная лирика Чисталева насыщена подобного рода олицетворениями. Его стихотворения «Тувсов вой» («Весенняя ночь») и «Тувсоввойн» («Весенней ночью») представляют поэтическое обращение лирического героя к северу, ночи. Близость к народному оригиналу усиливается характерной для коми народных песен формой субстантивного причастия — эпитета в форме обращения:

Кöк горзöм шыö лантысьöй,
Колипкай дзольдöм шыö
узысьöй,
Едöюр садымö шыö палялысьöй,
Кокнид уммöн кывзысигтыр
Узысьöй, тэ войöй!

Под кукованье кукушки затихающая,
Под трели соловья засыпающая,
Под шорох проснувшейся камышевой
овсянки пробуждающаяся,
Легким сном настороженно
Спящая ты, ночь моя!

(перевод подстрочный)

Излюблены обращения лирического героя к солнцу, лесу, родному краю. В песнях-воспоминаниях о прошедшей юности эмоциональные чувства лирического героя выражаются, например, с помощью обращений к «молодой поре», персонифицированной в конкретных образах:

Майбыр, том кадой,
Менам сэксяй!
Югыд шондой,
Том олд гажой.
Сё майбырой дай
Мёдлапёв сиктой,
Дай съёлёмшброй,
Медвоздза мусайдай.

Счастливая молодая пора,
Моя прошедшая пора,
Светлое солнышко,
Радость молодой жизни.
Распрекрасная моя
Деревня по ту сторону реки,
Распрекрасная моя милая,
Моя первая любовь.

(перевод подстрочный)

Хотя литературная песня не дублирует «Шондібаной олёмой» («Невозвратная ты молодость моя»), они родственны друг другу: у них общий эмоциональный строй, сходный поэтический стиль (майбыр, том кадой, шондібаной, югыд шондой, тувсов вой, гажа вой, муса другой), наконец, у них одни и те же дактилические рифмы и связанные с этим изменения привычных ударений в стихе («сё майбырой ти, тувсов войясой; дай съёлёмшброй, медвоздза мусайдай»).

Музыкальностью ритма отличаются и поэзия, и проза Чисталева. Ряд его рассказов написан ритмической прозой: «Чёлало медвоздза лым: ньёжийник-ньюжий зэв усьё, быттьёк артасьё — усыны-ё не на пёняйт пемыд му вылас?» («Падает первый снежок: медленно-медленно падает, будто раздумывает — упасть или не упасть на грязную землю»).

Поэт умел добиваться эмоциональной экспрессивности стиха, а это способствовало популярности его поэзии в народе. Некоторые его стихотворения и песни помнят до сих пор: народными песнями стали стихотворения «Уси тёд вылёт» («Мне вспомнилось»), «Некор оз петав» («Никогда не всходит»), «Тёв паныд» («Против бури»), «Лёк тёлён муюдз синсьё пус» («Злым ветром гнутся до земли деревья»). Поэт обогатил коми народно-поэтический репертуар переводами песен Пушкина, Лермонтова, Дельвига, Кольцова, Шевченко, Языкова, произведений карело-финского эпоса и славянской народной лирики, а также русской революционной поэзии.

Так же, как произведения Савина и Лебедева, стихи и песни Чисталева в устном бытовании испытали видоизменения. Если песня «Лёк тёлён» («Злым ветром») бытует только в авторской редакции, то песня «Уси тёд вылёт» («Мне вспомнилось») на Печоре имеет более сокращенный, чем у автора, текст. Дело тут отнюдь не в механическом сокращении текста вследствие забывчивости или рассеянности исполнителя. Изменение песни оправдано идеально-художественными целями: из песни выпала концовка, которая звучала пессимистически в стиле жестоких романсов о

неразделенной любви; песня приобрела более светлую окраску в духе народных песен-вспоминаний о прошедшей молодости. А из песни «Тёвся турёбвой» («В зимнюю выюжную ночь») на мотив частушек распеваются несколько куплетов. Такими оказываются куплеты, которые, подобно частушкам, представляют из себя сюжетно завершенную картину:

Пётчо печкó... Чёрсыс швыргó,
Ме сэн вöча сюмёд доз,
Керка вылын жбырган шаргó,
Карта сайын шувгó коз¹.

Бабка прядет... Веретено шуршит,
Я делаю посуду из бересты,
На крыше вертушка жужжит,
За хлевом шумит ель.

(перевод подстрочный)

На Ижме детская песенка «Веж гажа лун» («Радостный ясный день») подверглась сокращению и стилистической правке.

Любопытно бытование в верховьях Вычегды драматургической инсценировки «Ныв сетём» («Свадьба»). Еще при жизни автора она завоевала популярность на колхозной сцене в Помоздинском и Усть-Куломском районах². Более того, «Свадьбы», которые ставились народными хорами на колхозных сценах этих районов в послевоенное время, по манере сценического оформления народно-поэтического материала близки к упомянутой инсценировке³.

В. Т. Чисталев тяготел к народной лирике и свадебной поэзии. Песня, свадьба, пляска были любимым предметом его изображения. Но в отличие от М. Лебедева он реже заимствовал цельные фольклорные образы и сюжеты, а стремился переосмыслить их, ввести отдельные изобразительные средства фольклора в художественную ткань поэзии. Конечно, на фольклоризм писателя наложила отпечаток ограниченность его мировоззрения, в результате чего ряд фольклорных образов и мотивов получали неверное освещение. Однако лучшее, созданное поэтом, живет в народной памяти.

ГЛАВА VI

ПРОЗА Г. А. ФЕДОРОВА И НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Рождение повести на коми языке, дальнейшее развитие коми прозы, начало которой было положено рассказами и очерками Вениамина Чисталева и Ивана Сажина, связывается с именем Геннадия Александровича Федорова, одного из ведущих современ-

¹ Чисталев, т. I, 1928, стр. 60. Эти куплеты записаны в с. Тентюково в 1959 г.

² «Вёрлэдзысь» от 18 и 19 сентября 1936 г. О бытовании этой инсценировки в народных театрах нашего времени см. статью «Два интересных спектакля» («Войыв кодзуув» 1960, № 5, стр. 62—64).

³ Материалы Помоздинского фольклора (Ф. В. Плесовский, 1951 г.), материалы Усть-Куломского фольклора (А. К. Микушев, 1956; П. И. Чисталев, 1961).

ных прозаиков коми. Он принадлежит к тому талантливому поколению писателей, которое впервые промко заявило о себе в конце 20-х — начале 30-х годов (В. Юхнин, Я. Рочев, И. Изьюров, И. Пыстин, П. Доронин).

С появлением на страницах нашей печати новых писательских имен самой жизнью был по-новому поставлен вопрос о роли устной поэзии в истории коми письменности. Конечно, устное и письменное словесное творчество и в новых исторических условиях продолжали взаимно обогащать друг друга. Но основная роль в выражении коренных интересов и удовлетворении духовных потребностей общества окончательно переходит от устной поэзии к младописьменной литературе. Между литературой и фольклором окончательно устанавливаются новые взаимоотношения при гла-венствующей роли художественной литературы.

Задача разделов, посвященных фольклоризму Федорова и Юхнина, в том и заключается, чтобы на конкретном материале проследить этот процесс, показать новый подход писателей 30-х—60-х годов к народному творчеству. Задача состоит в том, чтобы установить причины трудностей, а порой серьезных заблуждений, которые имели место в развитии фольклористических интересов нового литературного поколения.

Сын сельского учителя, родившийся в глухом коми селе Троицко-Печорске в 1909 году, Геннадий Александрович подобно Савину и Лебедеву с детства имел возможность познакомиться с богатой устно-поэтической традицией. А став писателем, он постоянно записывает коми фольклор в разных районах республики Коми — Троицко-Печорском, Сторожевском, Усть-Куломском, внимательно изучает биографии сказителей; он лично знаком со многими из них. В качестве научного сотрудника Коми филиала АН СССР он участвовал в комплексной лингвистическо-этнографической экспедиции Академии наук СССР в 1946 году в Железнодорожный район и записал большое количество оригинальных сказок, песен, притчаний, преданий, частушек, сказов¹.

Как собиратель-фольклорист Федоров приложил много усилий для оживления краеведческого движения в послевоенные годы. Ему принадлежит памятка «Чукортой устной народной творчество» («Собирайте устное народное творчество»), значение которой выходит за пределы научной консультации. В ней излагаются те принципы фольклоризма, которые оказались на всем творчестве писателя. «Кто из нас не пережил очарования сказки? — вдохновенно писал он. — Из сочных, образных слов мастер-сказочник ткет чудесные узоры сказки. И слушатель забывает о том, где он находится. На крыльях буйной фантазии он вместе со сказочными героями летит выше дерева лесного, ниже облака небесного

¹ Этот материал частично опубликован в сборнике Ф. В. Плесовского «Коми майдъяс, сыланкывъяс, пословицаяс», Сыктывкар, 1956.

за тридевятую землю, тридесятое море, в волшебное царство¹. Такая же трактовка общественно-воспитательной роли народного творчества, мысль о том, что сказочная фантастика приподнимала человека, заставляла забыть на время о собственном подневольном положении и увидеть другую по-настоящему счастливую жизнь, встречается и в художественных произведениях, например, в повести «Сиктса асыв» («Деревенское утро») при характеристике сказителя Мартина². Автор памятки обращает внимание краеведов на изменения в устном творчестве и в связи с этим рекомендует записывать песни, частушки, сказы о Ленине и революции, о Великой Отечественной войне и дружбе народов, о гражданской войне и новой жизни. Понимание словесного творчества как непрерывно развивающегося явления культуры присуще также статьям Федорова о советском фольклоре. Но главное,— вся литературная деятельность самого писателя показывает, как выкрик-стализировался его особый подход к народному творчеству.

Как большинство молодых литераторов средины 20-х годов, он дебютировал стихами о прежнем деревенском быте, деревенских вечерниках, участники которых «сыліг мозыс бөрдөны» («распевая песни плачут»). Это стихи «Вёралыс Конё» («Охотник Кондратий») и «Праздникъяс колльём» («Проводы праздников»)³. Но уже тогда дело не ограничивалось картинами прошлого. В рассказах «Выль олымлань» («К новой жизни»), «Опоныён вёт» («Сон Афанасия»), «Олём чегласьём» («Ломка жизни») говорилось о крушении вековых устоев и преобразований духовного облика старой деревни⁴.

Конечно, связь с народными истоками в подобного рода произведениях не шла пока дальше употребления фольклорных фразеологизмов типа «тракнитасны юр на юр», «кыптас басни-сёрни», «кутасны кыйтёмторсö водзвыв юкны, нинём абусö друг пыкны» («сойдется грудь на грудь», «разгорятся басни-споры», «начнут непойманную дичь делить, из пустого в порожнее переливать»).

Вот почему было бы натяжкой утверждать, что принципы фольклоризма Геннадия Федорова сложились в первых же его литературных опытах. Отнюдь нет. Опыты эти отмечены печатью схематизма, подражательства, устная поэзия редко выступала в них как средство идейно-художественной выразительности. Они страдали натуралистическим бытовизмом или, напротив, чрезмерной символикой, манерностью стиля. Их создатель в напряженных поисках только-только нашупывал самобытный путь освоения народной традиции.

Новый этап фольклоризма прозаика наступил в 30-е годы,

¹ «Войывык кодзув», 1946, № 3—4, стр. 123. Переводы в данном и последующих случаях подстрочные.

² Г. Федоров (Педь Гень). Сиктса асыв. Повесть. Сыктывкар, 1932, стр. 110—111.

³ «Ордым», 1927, №№ 1, 3.

⁴ «Ордым», 1928, №№ 1, 4; 1929, № 3.

когда наряду с рассказами он опубликовал крупные повести «Сиктса асыв» («Деревенское утро»), «Колхозницаас» («Колхозницы»), «Вёрса драма» («Лесная драма»), «Трактористка Васса». В них ставилась актуальная проблема многонациональной литературы тех лет — рождение нового человека в условиях колхозной деревни и промышленного предприятия¹. В связи с этим интерес их автора к новым процессам в народном творчестве возрастает. Это знаменовало становление качественно нового принципа фольклоризма не только самого писателя, но всей коми литературы 30-х годов, в которой новый фольклор рассматривался как доказательство коренных преобразований в культуре народа коми. Как зарождалось массовое самодеятельное искусство, что происходило в традиционном наследии? Отвечая на эти вопросы, нельзя пройти мимо рассказа «Кёдза кежёл» («К посеву»). Автор рассказа запечатлел приобщение масс к новой культуре, появление талантов из народа, таких, как простая крестьянская девушка Авдотья с ее напевными частушками на тему «раньше и теперь»².

Интерес к новому в устной поэзии отразился в повестях о промышленном преобразовании Коми края. В них предпринималась попытка проникнуть во внутренний духовный мир советского человека. Смысл картин о духовном досуге рабочего (а их у Федорова немало) сводится к тому, чтобы выделить типичные черты новой культуры, органическое сочетание в ней новых и традиционных элементов. В повести «Трактористка Васса» запечатлен образ сказочника Самко, любящего сказки, басни, притчи. Чтобы сделать образ более индивидуальным, более конкретным, автор показывает эмоциональное воздействие сказок Самко на слушателей, психологический контакт между сказителем и аудиторией. Самко как никто другой умел забавно рассказывать небылицы, «прибодрить человека теплым словом, согреть лаской, развеять сказкой любое горе». Люди, подобные Самко, выступают творцами новых произведений о Ленине, о прошлом и настоящем народа. Он был одним из тех зачинателей коми советского фольклора, имена которых остались малоизвестными или вовсе безвестными, но слава о которых распространялась за пределами республики Коми. Например, в конце 20-х годов, как рассказывает Н. К. Крупская, «одна крестьянка, коми по происхождению, прислала для него (В. И. Ленина, — прим. А. М.) вышитое полотенце и письмо». Крестьянка была неграмотной и даже не слышала о смерти вождя. «Письмо ее, однако, — писала Крупская, — представляет высокого художественное произведение. Она пишет о том громадном значении, которое имела Октябрьская революция для народа коми. «Точно камень, в озеро брошенный, исчезло горе народное». «Алая заря осветила нашу жизнь». Так и представляется местность, заселенная народностью коми — озера, каменистая мест-

¹ А. А. Вежев. Г. Федоровён войнайдзса творчество. Статья. «Коми литература. Критический статьяслён сборник», Сыктывкар, 1957, стр. 93—112.

² «Выльвойв». Альманах, № 2(4), Сыктывкар, 1932, стр. 49—50.

ность, яркие алые зори... И чувствуешь братскую связь с этим народом, и чувствуешь, что надо сделать все, чтобы дать развернуться художественному творчеству этого народа, дать ему возможность художественно выразить свои мысли и чувства»¹.

В те годы, когда Федоров писал первые повести о новом рабочем из среды местного населения, печать публиковала все новые и новые сведения о певцах и сказителях, славивших советскую действительность. На основе жизненных наблюдений он первым в коми литературе обратился к образу нового певца-сказителя.

Правда, в повестях о новом рабочем из коми — «Лесной драме» и «Трактористке Вассе» дело ограничивалось отрывочными сообщениями о новых явлениях, замечаниями вроде «сиктын ылын кыліс сылём» («далеко в селе слышалось пение»). Развернутые картины песенного быта, такие, какими отличаются его послевоенные произведения, встречаются редко. Но по сравнению с предшествовавшим этапом теперь начинает чувствоватьться более разносторонний, чем прежде, подход к устной поэзии как средству художественной конкретизации образа.

Примечательна в этом отношении функция пословиц и поговорок. О характере бывшего белогвардейца Лудыкова, маскирующегося под советского человека, активист Шурганов отзываетя поговоркой «Понлы мёд гён оз пет» («У собаки второй раз шерсть не вырастет»). О двуличии вредителя Боброва говорится пословицей «Небыда вольсалё да чорыда узылныңтö» («Мягко стелет да жестко спать»). Поговоркой «Хоть кол на голове теши» механик Кузьмич награждает упрямого и недалекого тракториста Сергея Кузьпелева. На поговорках-иносказаниях строятся целые сценки. Желая испытать друг друга, бывшие однополчане, а ныне враги Шир Иван и Бобров выражаются иносказательно, намеками; сам Бобров определяет их разговор как «игру в кошки-мышки» («шырён-каньён ворсём»).

Крупным событием довоенной коми литературы по праву считаются повести «Сиктса асыв» («Деревенское утро») и «Колхозница» («Колхозницы»). Если повестями «Лесная драма» и «Трактористка Васса» запечатлевался образ нового советского рабочего, то в этих произведениях центральным образом явился образ нового советского колхозника. Названные повести, связанные друг с другом идеально-тематически, рисовали деревню двух исторических этапов — на заре колхозного движения («Деревенское утро»)² и после победы колхозного строя («Колхозницы»)³.

По этим двум повестям наглядно прослеживается главное направление развития фольклоризма автора. Повести имеют две редакции (довоенную и послевоенную), отличающиеся общими прин-

¹ Н. К. Крупская. Основы политпросветработы, вып. 2. Изучение масс и конкретных условий, в которых они живут и работают. М.-Л., изд. «Долой неграмотность», 1927, стр. 29.

² Г. А. Федоров (Пель Гень). Сиктса асыв. Повесть, Сыктывкар, 1932.

³ «Ударник», 1935, №№ 5—12.

ципами в отборе устной поэзии. В первоначальной редакции фольклор привлекался весьма скромно как документ быта. Правда, в «Деревенском утре» изображались весенние праздники, а в «Колхозницах» — рождение новой песни среди колхозников. Но такие сцены были единичными. Писатель будто избегал подробностей при описании сказителей и певцов, реакции аудитории на их сказы и песни, ограничиваясь простым сообщением о том, что песня понравилась или, напротив, не понравилась слушателям. Столь же схематично выписывались сцены пляски и свадебной игры в «Колхозницах». О главной героине Варваре (Варук) только отмечено, что она «грустно пела», о свадьбе — «веселье сопровождалось вином, пивом, игрой на гармони, песнями». И только! Почти ничего не говорилось о песенном мастерстве, особенностях исполнительской манеры певицы. Мы знаем о ней лишь то, что это была «самая лучшая певунья и плясунья», что весенними нотами «звонко звенел ее голос».

В предвоенное время устная поэзия чаще выступает в качестве источника художественной выразительности языка и стиля писателя. В критике отмечалось, что первые повести Федорова отличались субъективной эмоциональностью и романтической приподнятостью¹. В достижении экспрессии стиля, особенно при пейзажных зарисовках, многое восходит к русской литературе первых послереволюционных лет, но немалая заслуга принадлежит и устной поэзии. Авторская речь насыщена сказочными и песенными образами, специфическими метафорами, сравнениями. «Гундырён пальсыксыбома сикт выл ѿ съёд кымбр» («Точно Идолище Поганое нависла над селом черная туча»), — с этого образа многоглавого Гундыра начинается описание грозы. Сравнения окружающей действительности со сказочными образами следуют одно за другим. Подобно гномам, — замечает автор, — на артельных помочах крестьяне возводят дом кузнеца. Воспроизведя думы Маши, полюбившей Зонова, автор опять-таки обращался к фольклорному стилю: «Какие алые губы у него, какие глаза у него, точно ягоды черной смородины. Без завивки кудряв он, без пудры бело лицо у него». Поэтическими параллелизмами оттенялись душевые движения героев, внутренний смысл событий: «Звенит на улице гармонь. И вместе с ней поет сердце Варук, прощающейся с девичеством». Маша смотрит на реку, на ее тихие воды («лёнья шлывысь ю выл ѿ»). И тут же добавлено: «Так же медленно плыли девичьи думы».

Но злоупотребления параллелизмами, сравнениями, метафорами, которого нельзя не заметить в довоенной прозе Федорова, приводило к нарочитой выспренности слога, как, например, в том отрывке, который повторялся в ряде повестей и рассказов и начинился следующими словами: «Вместе с солнцем проснулся Ериш Егор. Солнце показало свой медно-красный лоб из-за соснового

¹ «Коми литература». Сб., Сыктывкар, 1957, стр. 102.

бора, Ерш Егор — из-под одеяла. Солнце едва успело подняться над горизонтом — отправился Ерш Егор черный косогор пахать¹.

В послевоенном творчестве, в том числе в новой редакции до-военных повестей, Федоров строже отбирает «красивые» образы, его стиль становится более простым, хотя и не менее эмоциональным. В новых произведениях автор окончательно освободился от примитивного подхода к фольклорному наследию, когда оно подчинялось «единственной» цели — придать произведению некий национальный колорит.

Напротив, теперь устно-поэтическая образность в первую очередь подчинена тому, чтобы передать смысл событий. Вот, например, три сцены. В экспозиции «Деревенского утра» более развернуто, чем прежде, предстает сцена деревенского празднества, построенная на игре светотеней и красок. Тем самым как бы подчеркивалось радостное настроение деревни накануне новой колхозной жизни. «Синие, красные, белые кофты, сарафаны, вышитые рубашки-косоворотки мелькали тут и там» — с указания на раздующее глаз разнообразие красок начинается повествование. Но вдруг молодежное веселье нарушается залихватской песней пьяных дебоширов. Это пьяные дружки кулацкого сына Легонта поют песню. И резко меняется авторская интонация: «Пели человек пять. Не пели, а орали так, что их рев покрывал звуки гармошки». Во всем, даже в манере пения, Легонт и его сообщники демонстрируют презрение к односельчанам. Но по тому, как крестьяне относятся к легонтовской шайке и к их песням, становится ясным приближение грозы, нарастающее недовольство бедняков гнетом кулака и подкулачника. Это еще не гроза, но это канун всесокрушающей непобедимой бури. Такова экспозиция действия, и, как видим, песня играет не последнюю роль в ее создании.

Мотив песни, возникший в экспозиции, в дальнейшем неоднократно повторяется, развивается от сцены к сцене. Вторая сцена молодежного веселья происходит после того, как в деревне в основном был решен вопрос «кто кого?» в пользу колхозного строя². В колхоз прибывает новая техника. Хотя кое-где слышатся недовольные реплики вроде «Нашим полям машины не требуются, хватит с нас и серпов», эти реплики больше не определяют настроение деревни эпохи великого перелома. Новое настроение колхозной массы слышится в поговорке «На старых розвальнях далеко не уедешь» и особенно в сцене молодежной пляски. Как и в экспозиции, опять отмечаются разноцветные краски праздничной толпы. В конце сцены вновь появляется Легонт, но он бессилен помешать молодежному веселью. Не слышно больше тревожных возгласов «Легонтьяс локтёны» («Шайка Легонта идет»).

Третья сцена деревенского праздника происходит в тот момент, когда в деревне новое окончательно берет верх над старым. Гла-

¹ Г. Федоров. Сиктса асыв, 1932, стр. 90; он же. «Бергёдчис», Сб., Сыктывкар, 1933.

² Г. А. Федоров. Повестьяс да рассказъяс, 1955, стр. 93.

ва «Гажа рыт» («Веселый вечер») открывается картиной первого собрания колхозников. После собрания выступает самодеятельность, начинаются массовые игры и пляски. «Зазвучала гармонь, зажигая кровь молодых, и началось веселье. Первым в круг вошел Гриша. В аккуратных сапогах, в вышитой косоворотке, худенький и ловкий, он удалил отбивал каблуками «русскую», пустился в присядку, кружился, точно мельничье колесо, в ритм пляски ударяя ладонями по голенищам сапог, по своим коленям, животу и даже по губам. Стоявшие в кругу люди смотрели на него, одобрительно улыбались ему и подзадоривали его¹. Никакого следа уже не осталось от былого страха парней перед «всемогущим» Легонтом. Он уже лишний, подобные ему люди сметены историей, страх перед ними уничтожен победоносным шествием нового. Вот почему Легонт перестает играть какую-либо заметную роль в дальнейшем развитии сюжета и окончательно сходит со сцены.

Все эти три картины, связанные друг с другом сюжетно-композиционно, несут таким образом важную нагрузку при воплощении авторского замысла. Они раскрывают внутреннюю обстановку коми деревни 30-х годов, постепенный перелом в настроении крестьянства, пришедшего от боязни перед кулаками к торжеству над ними. Конечно, эта художественная тенденция была намечена и в первой редакции, но теперь она оказалась дополненной, углубленной.

В разных сценах перед нами встают замечательные образы представителей трудового народа. Мы отмечали, что Федоров, начиная с ранних произведений, стремился запечатлеть типичные образы талантливых певцов, сказителей, народных умельцев, застейников. Есть в повести образ Мартина, который и в первой редакции привлекал внимание своей колоритностью. В новой редакции автор углубил образ, сделал его конкретнее. «В одной волости разные люди живут. Солнце одно, а не всех одинаково греет», — этой пословицей предваряется рассказ «о самом бедном жителе волости». Последующая юмористическая характеристика бедняка напоминает песню о бобыле, который хотя и беден, но не стонет, не жалуется. Автор включил образы песни в свое повествование. В песне бобыль Ванька говорит о себе: «Менам скотой шыр да кань ставыс тшыгла кулісны» («Весь мой скот — мышь да кошка, обе с голоду сдохли»). Такими же словами говорится о Мартине. Автор несколько расширил песенный образ, оставив его в своей основе без всяких изменений: «В хозяйстве Мартина была кошка с ободранным хвостом и две куры. Мыши и те не жаловали своим посещением его избу: тесная, холодная, темная, в ней лишенного куска хлеба никогда не завалается». Но несмотря на кричащую бедность, Мартин никогда не унывает. Ведь не зря к нему тянутся люди, не зря его дом «всегда полон гостей». Не вкусная еда, не дорогие вина влекут односельчан в дом сказочника, их

¹ Г. А. Федоров. Повестьяс да рассказъяс, 1955, стр. 138.

влекут не сравнимые ни с чем сказки «о золотых дворцах и заморских винах, о жемчужных и парчевых платьях». Противопоставления мечты и действительности, материальной бедности и духовного богатства постоянны при индивидуализации образа Мартина. Между прочим автор сам отмечает этот принцип индивидуализации с помощью светотеней, противопоставлений. Живя в вечной нужде, старик рассказывает сказки так, «словно сам в сказочных дворцах жил, сам сладкое кушанье ел, сам пировал и сам веселился». В самом деле, Мартин живет в каком-то сказочном мире. Его речь соткана из фольклорных образов; строй фразы, ее синтаксическая конструкция специфически фольклорны, точно так же как специфична речь старого Ламбя из романа В. В. Юхнина «Огни тундры». Старый Мартин любит сослаться на сказочный или пословичный образ. «Гыжыйд тэнад сы бердö оз ёд мёрчы» («Ведь твои когти не проймут его»), «Озырыдлы уджалёмён горб кындзи нийм он нажёвит» («В труде на богачей ничего, кроме горба, не наживешь»), — такими афоризмами выражает он свои мысли о всесилии богачей. Синтаксис его фразы характеризуется такой конструкцией, при которой смысловой глагол относится на конец предложения и тем самым на нем делается логический акцент. Вот одна сцена. Мартин охраняет лавку и вдруг ему показалось, что кто-то с недобрыми намерениями ходит вокруг. Но как старик ни взглядался в темноту, так ничего не заметил. «Вот чудеса! — удивляется Мартин. — После этого глазам своим не поверишь. Странные дела творятся. Рассказывают, — на днях какие-то люди в клубе окно вышибли, горенку в Алексеевой бане разрушили, а в трубу собаку подбросили. У Зонова изба сгорела, а сам с бабушкой едва не погиб. Это небось молодые парни балуются. Не дай бог, мой Максим в их шайку попадет — испортят парня».

И Юхнина и Геннадия Федорова интересовала ожесточенная борьба в области народной идеологии 30-х годов. Поэтому оба они, не ограничиваясь тем фольклорным материалом, который бесспорно свидетельствовал о вековой мудрости народа, обращаются к произведениям устного творчества, порожденным ограниченностью крестьянского мировоззрения в прошлом, — заговорам, заклинаниям, быличкам и побывальщикам. Примечательна глава «Шер» («Град»). Напуганные стихийным бедствием крестьянки заклинают природу уняться. И только автор приступает к описанию заклинаний, резко сатирической становится интонация его речи, характер эпитетов, сравнений: «Поп Питирим шагает без шапки, окропляя всех святой водой. Церковный староста Федул держит посуду с водой и гундосит вслед за ним молитву. Трёш Педёр помогает им. Мельник Захар беззубым ртом шепелявит. Ёрш Егор высоко поднял иконы. Его волосы растрепались по ветру. Точно человек, сошедший с ума, уставился он на черную тучу. Бабы тоненькими голосками пищат, будто тронутые. Посмотришь на них — испугаешься: все без шапок, без

платков, все друг за другом бредут по полям, совсем как стадо ошалелых овец¹.

В первой и значительно шире во второй редакции повести песней, поговоркой, фольклорным образом конкретизировались внутренние чувства персонажей, дописывалась их психологическая характеристика. Девушка Маша всю душу вкладывает в песню «Асья кыа» («Утренняя заря»), т. к. грустное настроение песни было ей в эту минуту близко и понятно, песня об одинокой кукушке напоминала Маше о собственном несчастном девичестве незаконнорожденной дочери бобылихи, о сиротстве и жизни в прислугах. Фольклорные образы пословичного происхождения подтверждают также материальную нужду Гёрд Ольёша, который работает так, что из глаз искры сыплются («уджалö синсыс би петёмён»), но который никак не может свести концы с концами: у него то овцы погибнут от неизвестной болезни, то медведь задерет единственного жеребенка, то жена захворает,— совсем как по пословице «Кыті вёсни, сэти и орё!» («Где тонко, там и рвется!»). И еще раз беззащитность единоличника перед социальными и стихийными бедствиями подчеркивается пословичным образом «счастье и горе в одной упряжи ходят». Накануне любовался Ерш Егор хорошими всходами хлебов, шептал про себя: «Ой вердан-вердысъй менам, шондібан му матушкай! Розъяв жо на здоровье, кисьмы да сёмвы, олан гажой да югыд шудой менам!» («Ой поилица-кормилица моя, подобна ясному солнцу земля-матушка моя! Цвети на здоровье, наливайся соками, радость моей жизни, мое светлое счастье!»). Как будто все говорит о прочном счастье единоличника. Но вот ударил град, и мигом оказалась разрушенной красивая мечта Егора. Так фольклорный образ бредущих в одной упряжи счастья и горя символизирует незавидную долю единоличного хозяина, его кажущееся благополучие, которое рушится от одного прикосновения жизни.

Фольклорные образы иногда придают авторской интонации сатирическую окраску. Народ отрицательно относился к мифическим тунам и гундырам. Согласно сказкам, гундыры разоряют селения, туны насылают порчу. Вот почему сравнение мельника Захара с туном само по себе сообщает образу отрицательное звучание: «В шубе из овчины огненного цвета, в безобразной шапке, он был похож на злого туна, о котором сказывали в сказках».

Такие же интонации слышатся при обличении двуличности врага. Трёш Педёр, мельник Захар и подкулачник Педул прикрывают свои намерения пословицами. Трёш Педёр на первый взгляд кажется этаким смирененьким ягненком, благообразной ханжей. Пословицей «Синъясыс пё полёны, а киясыс вёчёны» («Глаза боятся дела, а руки делают его») он подзадоривает батрачек. Он ласков, приветлив с ними и чуточку угодлив, совсем

¹ Г. А. Федоров. Повестьяс да рассказъяс, 1955, стр. 97.

как его собрат поп Тарас из пьесы Савина «Ва шыр». Но это внешнее обличье спадает вдруг, неожиданно, обнажая, как и в пьесе Савина, внутреннюю сущность персонажа. Когда беднота потребовала от Трёш Педобра сдать излишки хлеба, тот с пеной у рта вопит: «Йöz зепсыыд нинём артавны» («В чужом кармане нечего деньги считать»). Автор замечает: «Это уже не был благообразный старик, будто сошедший с иконы. Это была бешеная собака с хищным оскалом рта. Это был взбесившийся волк».

Принцип конкретизации отрицательного персонажа, основанный на неожиданном и полном разоблачении его, обнаруживается и в сценах, связанных с образом мельника Захара. Он любит ввернуть в разговор крылатое словцо, поговорку, отбирая из них такие, которые отличались фарисейским содержанием. Ёрш Ёгор кипятится, негодует на неудавшуюся поездку, а мельник успокаивает его поговоркой библейского происхождения «Ен шутöг öти юрси оз усь» («Без божьего благословения единая волосинка не упадет с головы человека»). Но сам с молниеносной быстротой преображается, как только слышит упреки крестьян. Вместе с тем изменяется строй его речи, характер пословиц. «Юрсиыд кузь, да мывкыыды дженыыд» («Волос долог, да ум короток»), — кричит он на Машу, посмевшую вступиться за крестьян. Подкулачник Педул лебезит перед крестьянами, настраивает их против колхозов, подкрепляя свою мысль пословицей «Важ сийёссыд век нин ас серти» («Старая упряжь всегда удобнее новой»). Но когда крестьяне пробуют учесть награбленное кулаками богатство, он возмущается не менее самих кулаков, кричит на крестьян: «Йöz рынышысь нинём колтайас лыддыны» («В чужом овине нечего снопы считать!», т. е. «На чужой каравай рот не разевай!»). Так исподволь фольклорные образы делают более понятным скрытый смысл человеческих характеров, выведенных в «Деревенском утре».

Фольклорным материалом заметно обогатилась новая редакция повести «Колхозницы». Но в обеих редакциях сохранилась одна важная черта, типичная для фольклоризма Геннадия Федорова на всех этапах его творчества — преимущественный интерес не вообще к фольклору коми, а к тому новому, что рождалось в нем после Октября. Не случайно такие сцены, как рождение новой трудовой песни-импровизации Елюк «Мои дорогие, мои малыши», оставлены без каких-либо изменений.

Как и в «Деревенском утре», фольклор выступает объектом поэтического отображения и одновременно средством художественной выразительности. Любовно-лирические частушки объясняют настроение Варвары, когда она везет сено и в пути задумывается о судьбе. Грустные частушки о покинутой девушке («Мыйла бара любов вölі да регыдён помасис») гармонируют с настроением Варук, у которой нескладно сложились отношения с любимым Сашей. Эмоциональный оттенок придает повествование

нию фольклорная образность, привлекаемая при описании геронни. Варук — молодая вдова, не хочет показывать людям слабости, хотя «сердце цвело, как цветет малина (ёмидз роз), а молодая кровь требовала любви». Так начиналась характеристика Варук и концовка строилась с помощью народно-песенного параллелизма: «Накалившуюся докрасна горенку бани не охладишь ковшом воды, горячее молодое сердце не успокоишь сразу». Варук любит украсить речь устно-поэтическими образами. Говоря об опустившемся крестьянине Зотье Илье, Варук не преминет прибегнуть к сказочному образу Гундыра, т. к. уверена, что понятный образ глубже проймет сердце этого вообще-то неплохого труженика.

Народно-поэтическая традиция пропускает в крупных послевоенных повестях «Война лунъясö» («В дни войны»)¹ и «Кыа петигён» («На заре»)². В повести «В дни войны» сравнительно не так много фольклорного материала. Устная поэзия придает повествованию то эпический, то сатирический оттенок, в зависимости от объекта изображения. Величественная северная красавица-парма сравнивается со сказочным дворцом. Или еще: раненый Хатанзейский лежит на изуродованной снарядами земле и видит плывущие вдаль облака, которые сравниваются с фольклорным образом теплого моря («сариц»).

При сравнениях нарочитая стилизация избегалась благодаря юмористическим интонациям: первый электровоз в ухтинской шахте шутливо сравнивается со знаменитым Сивко Буркой. А Зина, заблудившаяся в лесу, сваливает вину на лешего, воспринимаемого Павлом и Зиной с насмешливой ironией. Помимо образов, по своему происхождению связанных с эпосом, в повесть вводятся образы народной лирики. Настроение Сергея Демина, рвущегося из больницы к товарищам и чувствующего себя без них тоскливо, передано образом «одиноко стоящего посреди поля шеста» («му шёрын сулалысь ётка майёг»).

По сравнению с книгой «В дни войны» фольклор богаче представлен в недавно опубликованной повести «Кыа петигён» («На заре»). Вместе с В. Юхниным и Я. Рочевым ее автор был одним из тех, кто показал формирование нового человека в предреволюционных и революционных условиях. Как Геня Дуркин из романа Рочева «Два друга», как Илья Ошлапов из романа Юхнина «Алая лента», деревенская девушка Домна, с детства батрачившая на кулака Гыч Опоня, знает, почем фунт лиха. Геня, Илья и Домна — это типичные представители коми молодежи из среды беднейшего крестьянства, которые под влиянием русских политссыльных большевиков, уральских или питерских рабочих становились на путь революционной борьбы.

¹ Г. Федоров. Война лунъясö. Повесть, Сыктывкар, 1952.

² Г. Федоров. Кыа петигён. Повесть, Сыктывкар, 1959.

В новой повести по-прежнему заметна специфическая черта фольклоризма Федорова. В отличие, например, от Юхнина, который любит развернутые картины бытования народной поэзии, он предпочитает лаконичные описания их. Этот лаконизм не имел ничего общего со схематизмом ранних повестей и рассказов, когда дело ограничивалось сообщением о том или ином фольклорном явлении. Напротив, теперь автор находит впечатляющие штрихи.

Вот картина проводов усть-сысольских рекрутов на фронт. Общее горе уезжающих и провожающих выливается в песне «Рекруты прощаются, слезы проливаются». В массовой сцене «гулянья» отходников, вернувшихся с промысла с голыми руками, жалобные частушки будто воспроизводят «голос времени». Но вот новое врывается в жизнь старого Усть-Сысольска. Сами массы начинают сочувствовать революции, растет общее недовольство правительством. Этот дух времени ощущается в сценах распространения революционных песен среди горожан.

Фольклор, как и прежде, выступает не только в качестве характерной детали времени и места изображенных событий. Он является средством индивидуализации героя, например, ссыльного большевика Мартынова и коми крестьянки Федосьи — бабушки Проньки Юркина.

Известно, что в Якутии, Казахстане, Сибири, на Севере русские политические ссыльные были теми энтузиастами, которые в числе первых брались за изучение духовной и материальной культуры «инородцев». Начиная с Н. Надеждина и кончая русскими социал-демократами, политссыльные внесли свой вклад и в дело изучения Коми края. В эпоху, о которой идет речь, они обратились к культуре окраинных народов, стремясь понять вековые чаяния трудового человека и доходчивым словом воздействовать на него. Именно с этой целью Мартынов знакомится с фольклором, с преданиями о волнениях усть-сысольцев против купца Суханова, о борьбе против французов в 1812 году, о французских пленных, основавших в Усть-Сысольске колонию под названием «Париж». А в тех сценах, в которых действует бабушка Федосья, образы из фольклора входят в систему ее речи, передают склад ее мышления. Речь ее полна устно-поэтических образов «светлого солнца», «грусти-печали», повторов «жаль-жалъ», «идет-бредет», ласкательных обращений «сё золота, сё шайт, дона, муса» («золотко мое, бесценный мой, дорогой, милый»). Фраза ее строится в форме отрицательного параллелизма или художественного противопоставления.

В послевоенное время Федоров выступает и как прозаик, и как драматург. Но одноактная пьеса «Юргё вёр» («Лес шумит») и большая драма «Тиман предгорье ясын» («В предгорьях Тимана») не были его первыми драматургическими опытами. В 30-е годы им были опубликованы пьесы «Зелля» («Зелье») и «Тёрича» («Сорняк») на тему борьбы народа за новую жизнь. Пьеса «Зелье» показывала происки кулака Урсюзева, попа Павлина и

его сына Ильи, у которых колхозники под руководством своего председателя вышибают почву из-под ног¹. А в пьесе «Сорняк» повествуется о новом этапе борьбы с врагами колхозного строя. Родственник кулака Петр уже не решается выступить против колхозов открыто, он действует тихой сапой. Колхозники разоблачают и этот притаившийся сорняк².

Обе пьесы далеки от совершенства, их образам не хватало конкретности, поступки героев не мотивировались. Но пьесы примечательны, как определенный этап в становлении драматургической манеры и фольклоризма Федорова. В обеих пьесах из всех жанров фольклора предпочтение отдается песне и пословице как средству характеристики и самохарактеристики персонажа. Попович Илья — дебошир, пьяница и хулиган, человек с убогим внутренним миром. Этот собрат Осип Митрия из савинской пьесы «Дочь пармы», напившись пьяным, горланит одну-единственную пасхальную песенку «Светича, светича», других песен он не знает. В пьесе «Сорняк» пословицей маскируется двурушническая природа Петра. Петр страстно желает остаться незаметным, потому и поговорки-то он выбирает общие, стершиеся («сколько голов, столько и умов», «как зеницу ока»), чтобы ничем не обратить на себя внимание людей. Свое лживое нутро он, на сей раз откровенно, определяет в беседе с крестным Максимом опять-таки пословицей «Ласковое теля двух маток сосет».

В послевоенных пьесах фольклор служил драматургу для индивидуализации духовного облика героя, манеры его речи. В пьесе «В предгорьях Тимана» речь старого охотника Чукичева насыщена устно-поэтическими образами³. Советую сыну жениться, он для вящей убедительности наставляет его пословицами. А после разрыва Любы с Сосниным он не может скрыть радости, не может не сказать бывшему жениху: «Рынышыд кутіс сотчыны» («Твой овин загорелся», в смысле — невеста изменила). Эпитетами «оз тусь», «оз дзоридз» («ягодка земляники», «цветок земляники») он выражает уважение и расположение к участникам геологической экспедиции.

В таком же стиле говорит Петровна из пьесы «Лес шумит»⁴. Она сама признается, что с детства ей нравились сказки о семиглавом Гундыре, легендарном Яг Морте. В ее речи много устно-поэтических образов: «С хорошим мужем жить, точно в чистом бору гулять. А иной муж попадет — точно в глубокий омут провалишься», «Горе не ищи, печаль не собирай, до свадьбы пой да играй», «Землю-матушку солнце украшает, а человека — труд».

¹ Г. Федоров. Зелля. Пьеса, Сыктывкар, 1931.

² «Ударник», № 4, 1935.

³ Г. Федоров. Тиман предгорьясын. Пьеса, Сыктывкар, 1949.

⁴ Г. Федоров. Юрт бўр. Пьеса, Сыктывкар, 1952.

Более тридцати лет прозаик и драматург Г. А. Федоров является активным собирателем и популяризатором коми устной поэзии. В своих рассказах, повестях и пьесах он опирается на богатый фольклорный материал. Но, в отличие от Юхнина, Федоров избегает развернутых картин народно-песенного быта, ограничивается лаконичными сценками и штрихами. В его творчестве устная поэзия выступает как средство передачи национального колорита, духа времени, как средство индивидуализации действующих лиц.

Писатель строго критически отбирает из традиционного наследия элементы прогрессивные, жизнестойкие, высокохудожественные, подчиняет их своему идейному замыслу, главное внимание уделяя новым явлениям современного народного творчества.

ГЛАВА VII

СТАНОВЛЕНИЕ РОМАНА И УСТНО-ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. ЮХНИНА

Рождение нового жанра национального романа в истории коми прозы связано с именем Василия Васильевича Юхнина (1906—1960). По складу творческой манеры он тяготел к широким эпическим полотнам, психологически углубленной трактовке образа. В повести «Діньельса вörпункт» («Диньельский лесопункт»), романах «Алой лента» («Алая лента») и «Тундраса бияс» («Огни тундры») образами трех коми юношей Ильи Ошлапова, Гриши Свежкова и Андрея Ламбя автор запечатлел становление национального характера коми в самые напряженные моменты исторического развития — в канун Октября, в годы предвоенных пятилеток, в период Великой Отечественной войны и послевоенных строек, иными словами, первым в национальной литературе дал эпическую картину истории своего народа.

Эти три произведения знаменуют собой три этапа не только творческого пути, но и фольклоризма Василия Юхнина. В них по-новому ставилась сама проблема литературно-фольклорных связей как проблема народно-поэтических традиций в развитии эпических жанров коми прозы¹.

¹ Как рассказывал сам писатель, в детстве его любимыми произведениями были сказки о Гундыре (Злобном Идолице), Василисе Прекрасной, Иване Царевиче. В глухом прилужском селе Занулье, где в 1906 году родился писатель, известными сказителями считались его бабушка и дядя. Впечатлительному мальчику запали в душу охотничьи рассказы и величальные песни; надолго запомнил он деревенские «войпуки» («вечеринки») и свадьбу, а затем, уже будучи студентом Коми Пединститута, по просьбе фольклориста Г. Старцева записал по памяти многое из устной поэзии Занулья. Этот материал послужил хорошим подспорьем в работе над романами.

Первое крупное произведение В. Юхнина, подписанное псевдонимом Луздор Вась (Василий с Лузы), появилось в 1932 году. Это была повесть «Веськыд туйёд» («Прямым путем»), которая после переработки вышла отдельным изданием в 1938 году под названием «Динъельский лесопункт»¹. Действие повести происходит в 30-е годы, когда началось строительство Воркутинского угольного бассейна и Ухтинского нефтекомбината, когда в непроходимой тайге рождались механизированные лесопункты, когда в упорной борьбе со всем отживающим происходило преобразование психологии коми крестьянства, из среды которого вырастали национальные кадры рабочего класса. Герои книги, строители механизированного лесопункта, на каждом шагу наталкиваются на сопротивление притянувшегося классового врага. Враг делает ставку на темноту и невежество, на силу вековых предрассудков, господствовавших над консервативной частью крестьянства. Он рассчитывает на тех, кто подобно единоличникам Чугун Ольёшу и Прокопию Хуторкову цепляется за старое. Но пусть Чугун Ольёш и Прокопий надеются на возрождение натурального хозяйства, пусть они строго придерживаются дедовских заветов, пусть Чугун Ольёш даже оказывается невольным соучастником вредителей Кузыпелева и Асырова, по своей натуре — это настоящие труженики. Им не по пути с классовым врагом и в конце концов оба они осознают правду жизни.

Для того, чтобы ярче показать, с какими величайшими трудностями изменялся многовековой уклад деревенской жизни, как были изуродованы души крестьян суевериями, автор обращается к так называемым умирающим фольклорным жанрам — быличкам, заговорам, легендам о чуде. Но в отличие от бытописателей 20-х годов из журнала «Коми му», которым данный материал служил для идеализации патриархального быта, Юхнин подходил к этому материалу с принципиально иной целью, а именно, с целью обличить пережитки патриархальщины в быту коми деревни начала 30-х годов.

Коммунист Свежев, по заданию партии прибывший в деревню, видит дикие, но живучие предрассудки, закрепленные в разного рода охотничьих рассказах о нечистой силе, лешем, водяном. Согласно этим рассказам, следовало держать в тайне подготовку охоты на медведя, чтобы прежде временно не обесокоить лесного хозяина, считавшегося священным. Собираясь на охоту, Прокопий хитрит, скрывает от сына цель своего ухода, сердится на жену, но не показывает вида, ибо так повелевают вековые обычаи, а отступить от них он не смеет ни на йоту, чтобы тем самым не навлечь на себя гнев сверхъестественных сил².

¹ В. Юхнин. Динъельса вёрпункт. Повесть, Сыктывкар, 1938.

² Об этом см. в книге А. С. Сидорова. Колдовство, знахарство и порча у народов коми. Л., 1928, стр. 115; В. Н. Белицер. Очерки по этнографии народов коми. М.-Л., 1958, стр. 324.

Но увлекшись обличением, молодой прозаик сгустил краски. Ведь деревня описываемого времени в корне отличалась от дореволюционной. Их разделял Октябрь, гражданская война, культурная революция и, наконец, год великого перелома. А вот деревня Ручпиян, из «Динъельского лесопункта» и Важгорт из «Алой ленты» (первоначальный вариант) были неправомерно сходны почти во всех проявлениях духовной жизни, как будто за те несколько десятилетий, которые отделяли действие в том и другом произведениях, не произошло никаких преобразований в жизни и культуре народа. Автору предстояло пройти путь напряженных поисков, прежде чем, опираясь на приобретенный жизненный опыт, по-новому осветить дореволюционную деревню в послевоенной редакции «Алой ленты» и колхозное село в романе «Огни тундры».

Между тем уже в первом крупном произведении писатель сумел подметить ведущие тенденции устной поэзии 30-х годов. Хотя картины, раскрывающие эти тенденции, как правило, посвящены не деревне, а строящемуся лесопункту, хотя подобных картин меньше, чем тех, в которых отразились традиционные формы устной поэзии, но именно они, эти картины, важны для понимания эволюции фольклористических принципов писателя, его возрастающего интереса к новому в устной поэзии. В 30-е годы большую популярность приобрели массовые советские песни, которые создавались иногда известным поэтом, иногда безвестным любителем песни, иногда целым творческим коллективом. Вот как описывается исполнение одной из них — песни «По долинам и по взгорьям», возникшей в партизанской среде и получившей массовое признание в 30-е годы после обработки ее поэтом Алымовым. Эта новая песня, соединившая в себе индивидуальное и коллективное творческое начало, громко звучала среди молодежи тех лет наряду с традиционными любовно-лирическими песнями о милом («милой йылысь помтём сылан-кывъяс»). Задорная боевая песня звучит в тайге. Ее поют молодые строители лесопункта, возвращаясь с работы. И эта песня гармонирует с их жизнерадостным настроением, потому что и «вечер был неповторимо прекрасен, и работа выполнена, и на сердце у молодежи была большая радость». Радость свободного труда слышится в манере исполнения песни. «Подхватили другие, радостно, с молодым задором», «голоса певцов окрепли, задору стало больше», — отмечается по ходу повествования. Эмоциональная сила песни такова, что она, по мысли автора, в состоянии разбудить тысячелетиями спавшую глухомань: «Притихшая к ночи природа насторожилась, будто прислушиваясь. Откуда-то с шумом взлетела глухарка. Она кружилась над бригадой, сверкая крыльями на фоне рваных лучей вечернего солнца. Видно, она отвлекала внимание людей от своих птенцов. Испугались оказавшиеся поблизости рябчики, тетерева; стрем-

глав вскарабкались на сосны белки. Ожили дремавшие лесные просторы Вёр-ю»¹.

Функция устной поэзии как источника художественной характеристики персонажа, в частности, его внутреннего мира наглядно обнаруживается на примере образа Дуня. Дуня полна радости от того, что ее полюбил такой хороший человек Свежев, которому подражают ее друзья. И природа радуется вместе с ней. Чувство слитности с природой, приподнятое состояние девушки выливается в ее задушевной лирической песне «Кор нитш яғын көк моз сыла» («Когда в мшистом лесу, я пою подобно кукушке»).

Автор стремился, отталкиваясь от фольклора, передать склад ума и характер выходца из народа. Исконный землепашец Прокопий Хуторков всю жизнь мечтал о счастье и довольстве, о несбыточном крестьянском богатстве. Потому-то он так любил сказку об Иване крестьянском сыне, в которой проезжим отвечают, что и обширные луга, и огромные табуны принадлежат Ивану. Образ этой сказки он привлекает в своей речи. Богата фольклорными образами речь его жены Любы Хуторковой. Но в отличие от мужа она отдает предпочтение образам, своим происхождением обязанным не сказкам, а народным песням. Это и понятно. Ведь лирическая тема была близка сердцу женщины, славившейся певческим талантом еще в девичестве. И теперь, стремясь выразить свою мысль, она не пройдет мимо песенного образа. «На людях, девонька, не балуйся, сиди скромно. Не брали никого, дочь бедных родителей должна гнуться, точно верба, растущая на крутом берегу реки», «Честь свою береги, запятнешь ее — никто замуж не возьмет... Да пряди усердно, чтобы ветерено со свистом вертелось, чтобы пряжа как завертка не рвалась, чтобы узелок в ушке иголки не застревал. Пряжа и холст — портрет девушки», — поучает она дочь. Весь стиль материнского напутствия, — это стиль народной песни с характерной для нее образностью (качающаяся на берегу одинокая верба, невеста-пряха) и синтаксической конструкцией (отнесение глаголов на конец простого предложения или каждой составной части сложного предложения).

Характер человека лживого, злого, вероломного обнажается с помощью устно-поэтического материала. Готовя убийство Свежева, Асыров открыто подбивает сообщников пословицами «Пастухтём стадаад кбин кёзяин» («В стаде без пастуха, волк — хозяин»), «Чериыд кё оз пыр чөвтём гымгаад, сійёс азъласон кыйлёнү» («Если рыба не идет в вершу, ее острогой ловят»). Иным становится характер пословиц, когда Асыров заговаривает с людьми, которых предстоит увлечь за собой и завербовать в свои агенты, но которым пока нельзя доверять. Сцена происходит

¹ В. В. Юхнин. Дінъельса вörпункт, Сыктывкар, 1938, стр. 49—50.
Перевод в данном и последующих случаях подстрочный.

после убийства Налим Мишки в доме Хуторковых. Асныров на-деется запугать хозяина, «уличить» его как соучастника совер-шенного самим Асныровым преступления и тем самым заткнуть ему рот. «Шуласны тай: гусясысыльон по ёти грек, а воштысыльон сё грек — сийё быдён выло думайтё» («Говорят ведь: у вора один грех, у пострадавшего сто — он в каждом человеке видит вора»), — намекает Асныров Хуторковым на то, что подозрение в убийстве Налим Мишки падает и на них, Хуторковых.

Устно-поэтический образ выступает, правда, относительно редко, в роли источника портретной характеристики героя. В начале повести Прохор Асныров предстает перед читателем этаким видавшим виды «бурлаком» (в смысле неженатого, холостого, одинокого шатуна, побродяги — словарь В. Даля). Он возвращается в родное село после того, как долгие годы где-то провел в разгульной жизни.

Он шагает по деревне в городском костюме с гармонью в руках, довольный собой, своим богатством. А девчата вслед ему поют хлесткую частушку:

Менам милой, милой
Калоша да камаша,
Дукрядка гудёка.
Ӧзйын, Ӧзйын дай кусин.
Любитиң дай эновтін,
Босьтың көсийин — пёръявлін.

Мой милый, милый мой,
В калошах и камашах,
С двухрядною гармонью.
Ты горел, горел да потух,
Ты любил да бросил,
Хотел взять меня в жены — обманул.

Конечно, писателю не удалось полностью овладеть фольклорной стихией, но в «Динъельском лесопункте» наметились те черты фольклоризма (критическое отношение к отживающему, пристальное внимание ко всему новому в устной поэзии), которые нашли свое выражение в романах «Алая лента» (вторая редакция) и «Огни тундры».

Время, прошедшее после опубликования «Динъельского лесопunkта» до появления этих романов, было для Юхнина временем творческих поисков, в том числе в области освоения фольклорным наследием. В этот период был напечатан первоначальный вариант «Алой ленты». В годы Великой Отечественной войны прозаик обратился к устно-поэтическим истокам в поэме «Герой йылысь сказ» («Сказ о герое») и пьесе-сказке «Зарни кыв» («Золотое слово»). К сожалению, как это отмечалось выше, упомянутые произведения, несмотря на наличие отдельных запоминающихся картин, не явились этапными на пути фольклоризма писателя ввиду обнаружившегося в них некритического подхода к проблеме национальных традиций.

Такими этапными событиями стали романы «Алая лента» в новой редакции и «Огни тундры». «Алая лента», опубликованная в 1941 году, была первым романом на коми языке¹. В 1955 году

¹ В. Юхин. Алой лента. Сыктывкар, 1941.

в переработанном и дополненном виде роман вышел вторично¹. Новая редакция была переведена на русский язык². Она выгодно отличается от предвоенной по масштабности и эпичности изображения дореволюционной деревни, более глубокому социальному конфликту, положенному в основу романа.

Две сюжетные линии — эпическая и любовно-лирическая — развиваются напряженно, переплетаясь друг с другом. В связи с этим постепенно проясняется символический смысл названия романа. Под алой лентой, алым платком и вообще под алым цветом народ-поэт понимал чистую любовь юноши и девушки. Потеря алой ленточки, опадание алых цветков означало потерю милого, разлуку с ним. Так же понимается этот образ и в романе: алая ленточка, подаренная Ильей Вере, говорит об их большом чувстве. Но помимо чисто традиционного смысла алая ленточка получает новое символическое, более широкое значение. Во время рабочей демонстрации на Урале Илья и Вера разрывают алую ленту на лоскутки и украшают ими грудь демонстрантов. Так алая лента становится символом боевого политического союза единомышленников, рожденного в борьбе против царизма и скрепленного алой кровью революционеров.

Дарование автора «Алой ленты» как писателя эпического склада проявляется в масштабности картин, в массовых сценах, в самом эпическом тоже повествования, то и дело прерывающемся лирическими отступлениями и внутренними монологами. Одной цели — дать развернутую картину дореволюционной жизни народа коми — подчинены все изобразительные средства. Этой же цели служат народно-поэтические образы.

В отличие от первоначальной редакции в новой книге власть тьмы над деревней не преувеличивается. Автор видит гнет вековых предрассудков и созревание прогрессивных сил в народе, непрерывные изменения в его духовной культуре.

Дикое пьянство парней в праздники, сплетни и пересуды баб в будни, изнуряющая работа, нищета, невежество,— вот та страшная правда, которая калечила одних и поднимала на борьбу других. Последовательно, штрих за штрихом, открывается перед нами эта страшная правда. Какими только предрассудками не забиты головы коми крестьян! Степан Ошлапов, отец главного героя романа Ильи, точно Хуторков или Чугун Ольёш из «Динъельского лесопункта», трепещет перед мнимой силой знатарей. Во всех неудачах он винит старую деву Огрунь, эту, по его словам, колдунью, прячущую в подполье бурак с жужелицами, жукой (шева чуман), насылающую на людей и скот порчу. От бесовского наваждения он ограждает себя заклинаниями и магическими обрядами: стреляет в нечистую силу хлебной пуль, окуривает «испорченные» ружья и собаку. Верит Степан в

¹ В. Юхнин. Алой лента, Сыктывкар, 1955.

² В. Юхнин. Алая лента, М., 1957; а также, Сыктывкар, 1960.

то, что его охотничья собака Лыско имеет четыре глаза, из них два — потайных, которыми может увидеть леших и бесов («вёрсаяс и став мутисё»). Везде и во всем видна слепая вера Степана в чертовщину.

Но разные группы крестьянства не одинаково относятся к старинным повериям и обычаям. Примечательна сцена, разыгравшаяся между братьями Ильей и Мишкой в охотничьей избушке. После обхода семейно-наследственного промыслового уголья — путика, называемого у коми «лэч туй», «чёс туй» (букв.: дорога, на которой расставлены охотничьи силки и слопцы), они, как это водилось у опытных звероловов, коротают время за рассказыванием фантастических побывальщин: так полагалось делать перед охотой, чтобы умилостивить «лесного хозяина».

Но как отличаются они друг от друга по своему отношению к дедовским обычаям! Мишка, подобно отцу, верит в истинное бытие бесовской силы. Образы «вёрса», «vasa», «рыныш-айки», «пывсян-айки», «мути» и прочих нечистых полонили его воображение. Мишка верит в силу магического оберега от них: входя в охотничью избушку, он ставит у порога голик, так как, по повериям, оставленный у порога голик будто бы запирал нечистой силе выход из жилья.

Илья относится к таким рассказам как к занимательному вымыслу. Правда, порой и его мучает сомнение: а что если есть доля истины в быличках, а если все-таки нечистые существуют на самом деле? Ведь чем иным объяснить поведение Ильи, когда он бежит перекрестить дымоход печи, чтобы запереть «лесного». Верит он, что бесенок может превратиться в какого-нибудь зверюшку, что на каждое наваждение есть свой оберег, свой заговор. Этот мужественный юноша, не испугавшийся вступить в единоборство с матерой медведицей и тяжело раненный ею, лежит на земле, истекая кровью. И тут на ум приходит ему «заговор на кровь». Схватив горсть земли, облитой медвежьей кровью, он посыпает ею рану, приговаривает на ломанном русском языке бессмысленный набор слов¹. Как еще далек этот Илья, верящий в силу заговора, от Ильи — вожака лесорубов, поднявшихся на борьбу за свои человеческие права!

Любопытна идеино-художественная эволюция образа Ильи в двух редакциях романа. Если в первой редакции выделялась боязнь Ильи перед чертовщиной, то во второй он предстал перед читателем критически мыслящим человеком, пытающимся понять смысл «сверхъестественного». Автор отказывается от тех сцен, в которых назойливо говорилось об Илье как забитом человеке. Рассказывая же побывальщины о леших, Илья теперь не забывает и сказки про попов и кулаков².

¹ В. Юхин. Алой лента, 1955, стр. 131. Подробнее о заговорах и их бытованиях в дореволюционной коми деревне начала XX века смотри в книге С. В. Мартынова «Печорский край», СПб, 1905, стр. 78—86.

² В. Юхин. Алой лента, 1955, стр. 84—85.

Конечно, оба, Илья и Мишка, воспитаны на быличках, побывальщинах, знают и с увлечением рассказывают их; оба они не свободны от власти предрассудков. Но в том-то и дело, что, если Мишка все поверья принимает за чистую монету, за абсолютную истину, то в душе Ильи зарождается сомнение в старинных поверилиях. Он стремится в фантастической истории обнаружить реалистическую основу. Кончилась притча о том, как охотник «сам себе бороду вырвал», пытаясь поймать лешего, а леший шлепал и шлепал его по лицу мохнатой лапой.

«Илья рассказывал эту историю весело, украдкой поглядывая на брата. Мишка, видимо, все еще не оправился от испуга, и Илье стало жалко его.

— Как думаешь, кто это был? — спросил он.

— Ясное дело, сам леший.

— А вот и нет. Летучая мышь, вот кто...

Утром уже дед обнаружил ее. Она ведь всегда на белое садится».

В народе были популярны побывальщины, завершившиеся реалистическим истолкованием «чуда». В Усть-Куломском районе, например, записана побывальщина о ночной встрече охотника с «водяным» («васа»), которого охотник пытался застрелить из хлебной, и медной пулей, но так и не смог убить его: выстрелил, голова «водяного» скроется в кустах, зато ноги покажутся, впять выстрелил, на этот раз ноги скроются, а голова появится. И так без конца. Только на рассвете перепугавшийся стрелок увидел, что за водяного он принял обыкновенную рыбацкую мережу¹.

Юхнин прибегает к охотниччьим устным сказам не только в отдельных сценах «Алой ленты». Есть у него и цельные произведения, построенные на сходном поэтическом материале. Такова большая повесть для детей «Биа нюр» («Огненное болото») о двух юных охотниках Сене и Мите, нашедших разгадку старинного предания о чудесном «огненном болоте»². Во всей этой истории Сеня и Митя проявляют себя смелыми и находчивыми мальчиками, которых не запугаешь сказками о «нечистых» духах, как некогда был запуган ими Мишка Ошлапов.

Но чтобы полнее показать национальный характер героев, автор не мог ограничиться и, действительно, не ограничился быличками и заговорами. Запечатлевая национальный характер, он в первую очередь обратился к таким фольклорным жанрам, в которых выразилась народная мудрость. Характерно, что массовые сцены деревенских праздников занимают в романе значительное место.

Любимыми развлечениями коми молодежи были так называемые «войпуки», «лунпуки» и «рытпуки», т. е. ночные, дневные

¹ «Известия ВГО. Коми филиал», № 4, 1957.

² В. Юхнин. Биа нюр. Повесть. Сыктывкар, 1952.

и вечерние посиделки, зарегистрированные по всей Вологодской губернии (а действие романа как раз и происходит в одной из ее коми деревень) под разными названиями: вечеринки, игрища, посиделки, беседки, супрядки. По сообщениям наблюдателей конца XIX — начала XX веков, смысл этих игрищ сводился к одному — молодежь обоего пола собиралась по вечерам в той или иной избе и устраивала игры, сопровождавшиеся песнями, частушками, загадками, сказками, плясками¹.

Такие сцены выписываются Юхниным очень подробно. Им посвящена целиком глава «Покров лун — вёралысьён праздник» («День Покрова — праздник охотника»). Смысл этих картин сводится к тому, что перед читателем предстают не забытые крестьяне, какими они кажутся в будни, а какие-то новые люди, расправившие, пусть на один миг, свои плечи, забывшие подневольное положение и повседневные заботы. Таковы участники хора в доме Степана, выписанные с мягким юмором: «Шурин Степана, рыжебородый краснолицый охотник Василь, старательно округлял губы, и поэтому звуки вылетали из него как из трубы, а сам певец напоминал протодьякона. Похожий на черного жука Лаврень пыжился изо всех сил и выводил песню, как он сам утверждал, «клиросным дишкантом». Голоса баб и мужиков располагались между этими двумя голосами. И только дед Софрон никак не мог подладиться к певцам — его голос то взметнется вверх, то отправится куда-то в сторону. В конце концов старик махнул рукой и подсел к зятю побалагурить». Кончилось хоровое пение и тут же начинается молодежная пляска. В связи с этим меняется ритм повествования, приобретая все возрастающую стихотворную четкость, музыкальную хореическую напевность:

— Нолтö пасъкыдджыка кругсо!
— Да нолтö, ешö, ешö.
Вдоль по улице Варваринской,
Шел Касьян, мужик камаринской.

Первой ньёжйö, ньёжйö, ньёжйö. Вöчис кытш и вöчис мёдöс. Вильыш синмён чётліс йёзлы. Кокнас зымкерыштліс, сувтліс.

— Тшöккыдджыка, позяс кё! — И заводитсé.
Бесел юръяс, гажа йöктöм... Код нö вермас кутны асьсо. Петис мёд и петис коймёд.

Здесь, как видим, сам ритм прозаического повествования слился с бесшабашным ритмом «Камаринского».

В этих сценах запечатлены образы народных умельцев. Трагична судьба певицы Кати. Друзья и подруги прозвали Катю за

¹ Н. А. Иваницкий. Материалы по этнографии Вологодской губернии. «Сборник сведений для изучения быта крестьянского населения России». Вып. II. Известия общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. XIX, Труды этнографического отдела, т. XI, вып. 1, М., 1890, стр. 64—72; М. Едемский. Вечерование, городки и песни в Кокшеньгье Тотемского уезда. СПб, 1905.

ее чудный голос соловушкой (Колиб Катей). Она с упоением поет песни и частушки, пляшет под звуки чипсанов¹. Во всем и везде видна незаурядная личность. В девичестве Катя, точно тургеневская Лукерья, была «певунья, хохотунья, плясунья». Она не просто одаренная певица, она талантливая поэтесса. Импровизаторский дар Кати выразился в свадебных плачах, внеобрядовых элегических причитаниях, задорных частушках, героической поэме об Илье, победившем медведицу. Эти произведения выдержаны в устно-поэтическом стиле. Но если, например, сказочная фантастика в пьесе-сказке «Золотое слово» была самоцелью и приводила к искаложению действительности, то в поэм-сказке Кати об Илье фантастика очень скоро уступает место реалистическому показу событий. Сама же сказочность воспринимается как средство поэтизации богатырского облика коми юноши. Писатель отбирает такие художественные приемы, которые были способны максимально выразить отказ от сказочной символики как самоцели. Одним из таких приемов стал трехчленный отрицательный параллелизм, типичный для традиционной поэзии угрофиннов (коми-зырян, коми-пермяков, удмуртов, мордвы, марийцев). В импровизации Кати об Илье сначала поется о смелом соколе, затем оказывается, что это не птица-сокол, а «удал зон» («удалый молодец»). И фактически вся песня посвящается подвигу Ильи.

Образ Кати дается в развитии, трижды возвращается автор к ее портретной и психологической характеристике. Характеристики выдержаны в народно-песенном стиле. Но как они различны! Сначала мы видим жизнерадостную затейницу молодежных вечеринок. «Йöктгтырый тувччомой, тувчгтырый йöктомой» («Приплясывая ступаю, ступая приплясываю»), — эти слова из коми песни о невозвратной молодости как нельзя более точно характеризовали Катю в девичестве. Но вот другая сцена, описывающая Катю на собственной свадьбе: «Голос Кати звучит приглушенно. Усталое тело гнется точно верба на ветру, а лицо покрыто мокрым от слез платком». Это не прежняя беззаботная девушка; тревожные предчувствия мучают душу невесты, оплакивающей молодость. И образом вербы, которую клонит к земле ветер, усиливается эмоциональное звучание сцены. Иной становится Катя после замужества. Мишка, ее муж, ожесточившийся на жизнь от постоянных унижений в юности, теперь делает все, чтобы сделать долю своей жены невыносимой, отплатить невинной Кате за обиды, которые ему пришлось пережить самому. Катя для него только «чивочка»², и в это бессмысленное

¹ Чипсаны — самодельные музыкальные инструменты, распространенные у коми (пермяков и зырян), в частности, на родине писателя в Прилузье.

² В северо-русском говоре имеется слово «чевошник», обозначающее человека, тугого на ухо: «Гусь — чевошник, а утка — такалка» (В. Даль. Толковый словарь).

слово он вкладывает свое презрение к жене. Мужу — чивочка, свекрови и свекору — невестка, людям — мишкина жена,— вот что выпало на долю замечательной певицы, потерявшей после замужества даже свое имя. От прежней Кати не осталось ни девичьей грации, ни веселого задора. И песни ее уже не те. Грустными песнями выражает она свое настроение. И как она поет?! Даже этой деталью оттеняется психологическое состояние певицы: «В самом голосе и в словах было что-то такое грустное, что у Ильи под ложечкой засосало точно так, как тогда на Катиной свадьбе. Только теперь это чувство казалось острее». И тут же Катя слышит грозный окрик мужа: «Эй ты, чивочка! Долго еще там будешь выть?!» Такова была безрадостная судьба таланта из народа в дореволюционное время.

Устно-поэтический материал в романе поистине разнообразен. При создании массовых сцен, при портретной или психологической характеристике героев автор опирается на образы и сюжеты сказок, песен, побывальщины, на пословицы и поговорки. Этот материал берется то в таком виде, в каком бытует среди народа, то несколько видоизмененным. Иногда буквально цитируются пословицы и загадки, побывальщины и сказки, частушки и песни коми «Ок, ме кё эсько готыртём» («Ох, если был бы я неженатым»), «Том олёмой, том кадой» («Молодая жизнь, молодое время»), «Конърой да Ванькой» («Бедняга Ванька»), песни русские «Ехали солдаты» и «Вдоль по улице». Большинство таких произведений отобрано писателем из собственных фольклорных записей, т. к. до сих пор публикаций коми фольклора имеется очень мало, и книжный источник обогатил романиста лишь в ограниченной степени. Можно указать на две величальные песни-лавры (съылодчанкывъяс), не публиковавшиеся ни в одном из основных сборников коми фольклора:

Семёсö да Катьёсö
Гын дод्दö пуксыбам,
Пысян туйö веськёдам,
Нырёксысь нырёк,
Шыбóлысь шыбóль...
Доддыс порис,
Катьёс улас,
Семёс вылас¹.

Катеньку да Семушку
В саночки да в войлочные,
Сани мимо ельничка,
С горочки да в ямочку...
По раскатам, по ухабам.
Сани набок,
Сверху сани, снизу сено,
Снизу Катя, сверху Сема.

Впервые вариант этой песни был записан на родине писателя русским академиком А. Шегреном в 1827 году. Но первым опубликовал эту песню Юхнин. В близости вариантов Шегрена и Юхнина не трудно убедиться, сопоставив их друг с другом. Вот эта песня в записи Шегрена: «Лазарё да Устиньё гын дод्दö водтёдасны, кузь туйö мёдёдасны. Чоли-чоли кёрт мегыр, лайкъя коска кёрбъя, пегана вёла. Вартёдисны, порисны, пос улô усисны» («Лазаря и Устиньюшку в войлочную повозочку уложат, во

¹ В. Юхнин. Алой лента, 1955, стр. 113.

дальнюю дороженьку проводят. Стук-бряк железная дуга, с подголовяшкой коробья, со пеганою лошадкой. Погонили на ускок, опрокинуло под мосток»¹.

Более известен вариант величальной песни «Вера боббой» («Вера, светик мой») с характерным почти для всех подобных песен ласкальным обращением к воспеваемому герою и последующим наделением героя поэтическими, юмористическими эпитетами и сравнениями:

Вера боббой,	2 раза	Вера светик наш,	2 раза
Зэв жё нин тэ мича,		Хороша, расхорона,	
Зэв жё нин тэ ласков,		Ласкова, приветлива,	
Шобди гёлёса,		Голос твой свирелочкой,	
Сёчён вом дора,		Брови твои стрелочкой,	
Тёрелка чужёма ² .		Личико тарелочкой.	

Но автор, не ограничиваясь цитированием фольклора, более творчески, чем до войны, подходит к устной традиции, на ее основе создает собственные произведения в народном стиле. Близки к фольклорному источнику любовно-лирические песни Кати:

Кёканой кёкё	Кукушечка кукует
Тыла коз йылын,	На елке посреди лесной подсеки,
Колипой сылыё	Соловушка поет
Менам юр весытын.	Над моей головой.
Мый жё ти сылад?	Что поете вы?
Кутшом шуд йылысь?	О каком счастье?
Кутшом гаж йылысь?	О какой радости?
Он тай шуд йылысь,	Не о счастье, оказывается,
Кёканой, мем кёк,	Ты кукуешь мне, кукушечка.
Он тай гаж йылысь,	Не о радости, оказывается,
Колипой, мем сыв.	Ты поешь мне, соловушка.

По словам автора, песня была навеяна ему попевкой, которую он часто слышал в Занулье в детские годы:

Кёканой кёкё,	Кукушечка кукует,
Листаной потё,	Почки лопаются,
Турун вежёй,	Трава зеленеет,
Гёрд пель гёрдёй,	Красное ухо краснеет,
Сьбд пель сьбдась.	Черное ухо чернеет.

Творческий подход к устной традиции обнаруживается в авторском повествовании, которое отличается афористичностью, насыщенностью пословицами и поговорками. Наряду с народными по своему происхождению поговорками писатель включает в повествовательную речь и в речь героев изречения, созданные им самим по образцу устно-поэтических. Как правило, они вбирают в себя фольклорные образы, но не оставляют впечатление искусственности и в устном бытовании приобретают права гражданства. К числу авторских афоризмов можно отнести следую-

¹ «Русский фольклор», № 4, М.-Л., 1959, стр. 233.

² В. Юхин. Алой лента, 1955, стр. 113.

щие: «Горюющей птице в собственном гнезде тоскливо, ранено-му сердцу и лебяжий пух черств», «Долгая зима и весна как прожорливые коровы все перемелют», «Родных детей розгами прибей, ни один чужой глаз не заметит, а неродному дитё пальцем пригрози — десять глаз увидят», «Пока малину в рот не положил, не говори, что она вкусна», «Для сокола и острые когти белки тупы».

Авторский замысел не сводился к тому, чтобы воспроизвести традиционный быт, оперировать старинными устно-поэтическими произведениями. Живое дыхание времени выразилось в картинах стачек, демонстраций и сходок, на которых звучали боевые пролетарские песни. Коми крестьяне-отходники вместе с уральскими рабочими идут на демонстрацию. И новые песни «Вихри враждебные», «Отречемся от старого мира», «Наверх вы, товарищи» сплачивали демонстрантов, укрепляли веру в победу, воспитывали мужество. Песни революции звучали грозным предвестием близкого освобождения человечества от наемного рабства, и в этом заключалась их главная роль в сюжетном развитии «Алой ленты». Однако, едва ли можно считать правомерным искусственное сужение сферы бытования новой песни кругами отходничества. К тому же сцен, рассказывающих о ростках нового в устной поэзии народа коми, в романе меньше, чем картин, посвященных старинному песенному быту, и выписаны они гораздо слабее последних.

Многоплановая эпическая трилогия¹ о строителях Воркутинского промышленного комбината «Огни тундры» показывает, как в годы пятилеток в напряженной борьбе и труде менялись люди, по-новому складывались их отношения, рождались новые кадры рабочего класса из среды местного населения (1 часть), как в тяжелых условиях военного времени ковалась победа в глубоком советском тылу (2 часть), как на месте землянок и палаток первых покорителей тундры руками советского человека была построена промышленная Воркута (3 часть). Главные герои романа Андрей Ламбей, Лиза Кынева, Надя Смоленская символизировали путь советской молодежи к новой жизни. Подобно детям Хуторкова из «Динельского лесопункта», Андрей Ламбей вопреки отцовской воле идет на новостройку. Сначала в шахте, потом на фронте накапливает он жизненный опыт, вырастает до вожака шахтеров. На новый путь его наставляют коммунисты Квитко и Семенов. Коренные жители тундры, люди старшего поколения, представлены образами пастуха Павла Ламбеля и сканительницы Ильиничны. Недоверчиво встретивший наступление новой жизни на тундру, старый Ламбей в конце концов сам становится активным участником заполярной стройки, а Ильинична в песнях-импровизациях славит советского человека.

¹ В. Юхин. Тундраса бияс. Роман. Сыктывкар, 1957.

Новая тема и система образов потребовала обобщить черты нового в коллективном словесном творчестве, показать новую жизнь фольклорных жанров, осветить перспективу развития искусства народов республики Коми в целом. Автора особо интересует жизнь художественной самодеятельности. Самодеятельным коллективам и их отдельным участникам из среды шахтеров, колхозников, интеллигентии в романе посвящено немало страниц. Однако образы участников самодеятельности индивидуализированы слабо. Среди них нет ни одного, по силе выразительности равного образам певцов и сказителей из романа «Алая лента» или образу сказительницы-импровизатора Марии Ильиничны из разбираемой трилогии.

Образ Ильиничны, как ее любовно называют в селе,— это один из ярких образов певца в коми литературе. В этом образе соединились черты современных сказителей, с которыми писатель познакомился на Печоре. Импровизации Ильиничны напоминают сказы усть-цилемской сказительницы Поздеевой; много общего имеют они со сказами талантливой печорской сказительницы Маремьяны Голубковой. Их роднит реалистическое tolкование чудесных событий, отказ от традиционной сказочной фантастики и мифологических образов при изображении современной действительности.

Образ Ильиничны играет в романе важную идеально-композиционную роль. Ее устами как бы говорит сам народ, выражается его отношение к происходящим событиям. Выросшая в былинно-песенной атмосфере Севера, коми сказительница создает художественную летопись борьбы за освоение Заполярья. Ее песни-импровизации посвящены тем событиям, которые запечатлелись в народной памяти.

Кёні, кёні тэ, шонді ләччан кад?
Кытчо воштысин, кытчо саймотчин?
Эз-ö лёк тёлыс тэнö тёлёт дась?
Эз-ö кымбрый тэнö саймоттöд?
Гажтöм вöля выв рытъя кыатöг,
Зарни кыатöг, лöньём ва выйтöг.

Где же, где ты, пора вечернего заката?
Где пропала ты, где притаилась?
Уж не злой ли ветер унес тебя?
Уж не туча ли скрыла тебя?
Грустно природе без вечерней зари,
Без золотой зари, без тихой глади реки.

Образ светлого солнца, на которое наступает черная туча, приобретает то же символическое значение, что и в устной поэзии Великой Отечественной войны. Эта вступительная часть импровизации поэтически углубляет смысл второй главной части параллелизма:

Сöмын оз тай сет злыдни Гитлерыд
Овны мирнöя, ладён-советён,
Оз сет дурмём пон побрысь ай-мамлы
Дитя-пияиннас да любуйтчыны.

Но не дает злодей Гитлер
Жить в мире, совете да любви,
Не дает бешеный пес родителям
Любоваться своими сынами.

Произведения Ильиничны по форме напоминают внеобрядовые элегические импровизации, распространенные на европей-

ском Севере Союза¹. Сказительница обращается к традиционной композиции — отрицательному параллелизму, к художественным образам, способным выразить патриотические думы народа:

Менам кыв тэнъыд став бур йўз
водзын:

Ветлы честной, служит верной,
Мед жо керкайд эз ло ёрёма,
Тэнё родиться — прокляни тома.
Эн жо ло, эн ло тэ коч съёлёма,
Ло тэ, ётка пи, повтём варыш кодь,—
Труслись мунан туй дзоля шор
потшо,

Нином повтёмльсь — из гора оз потш.

Мой наказ тебе перед всем
народом:

Будь честным, служи верно,
Пусть народ не проклянет твой дом,
Пусть не проклянет он мать,
родившую тебя.

Не будь ты человеком с заячим
сердцем,

Будь ты, мой единственный, смелым
соколом.

Трусу преградит дорогу мелкий
ручеек,

Храброго и каменная гора не
остановит.

Но при характеристике сказительницы был забыт один существенный факт. У коми в роли импровизаторов не выступают такие авторы новых произведений, как акыны, ашуги, бахши, олонхосуты. Напротив, коми импровизаторы — это, как правило, знатоки и исполнители старинных песен и сказок. Сказительница Мелентьевна (В. М. Мезенцева) из печорского села Подчерье, 85-летняя вопленица из ижемского Порожска Рочева и из деревни Пожни Терентьева, вымская сказительница из Турьи М. Пархачева славятся в первую очередь как незаурядные певцы. Между тем Ильинична — это фактически поэтесса-импровизатор, а не певец-импровизатор; мы почти ничего не знаем о ней как об исполнительнице народной песни.

Характеристика сказительницы или певицы дописывается сценками, в которых рассказывается о психологическом воздействии ее произведений на слушателей. Катя из «Алой ленты» причитает о молодости, так, что присутствующие на свадьбе женщины каждая по-своему вспоминает свою подневольную долю. Ильинична хорошо сознает воспитательную силу импровизации и потому относится к ним не как к пустому развлечению, а как к своему долгу перед народом. Она вкладывает в импровизацию всю душу, и народ сам открывает перед ней свою душу. Во время проводов Степана на фронт Ильинична слагает патриотический наказ от имени односельчан воинам Советской Армии. И слушатели по-разному понимают и принимают ее слова. Степан жалеет мать, чуточку стыдится ее слез, чувствует себя как будто виновным перед односельчанами, которые «окружили мать с сыном плотным кольцом». Он боится, как бы кто-нибудь неосторожным словом не посмеялся над искусством старой крестьянки. Но присматриваясь к людям, он видит, что его матери и сочувствуют, и понимают, и одобряют ее, будто она

¹ А. М. Астахова. Плач батрачки. «Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков». Сб., М.-Л., изд. АН СССР, 1958, стр. 28—37.

высказывает их собственные думы. Степан перестает стыдиться, импровизация, ее суровые призывные ноты захватывают юношу: «Степан больше не стоял, понурив голову. По лицам молчаливых людей он видел одобрение словам матери и понял, что односельчане ее устами дают наказ Степану и всем, кто уходил с ним на фронт».

Народно-песенной стихией пронизан весь склад речи Ильиничны. Она любит мыслить и говорить устно-поэтическими образами. В колхозном правлении заспорили, кому отправил посылку первооткрыватель Воркутинских углей Виктор Попов. Ильинична так рассудила споривших: «Вы, милые, не спорьте. Ключок бумаги от ложки воды размякнет и пропадет, а правда в костре смолистых дров не сгорит, в глубоком «саридзе» (сказочном теплом море) не утонет. Вы спросите у своего ума-разума. Он подскажет, кому отправил посылку Виктор Попов»¹. Ее речь богата фольклорными образами особенно в те моменты, когда сказительница выражает гражданский порыв односельчан. По ее совету Лиза отдает наряды в фонд обороны. «А почему мы надумали отдать лизины наряды в фонд обороны? — обращается Ильинична к народу. — Не скрою, трудно мне, старухе, расстаться с ними. Не одно поколение нашего рода берегло их. В них наряжалась я, идя под венец. Разве не к лицу были бы они для Лизы! Только наряды, милые, тогда хороши, когда белый свет радостными песнями полон. Ой, даже пшеничного зерна сизый голубок не клонет, если над ним злой коршун кружится. Добрый молодец дорогому вину не рад, если с цепи лютый ворог сорвался».

Но фольклорные средства помогают запечатлеть речь не только профессиональных знатоков устной поэзии, таких, как Ильинична, но и других представителей народа — старого Ламбеля, детей сказительницы, колхозной молодежи. Первые же слова, которые произносит старый оленевод Павел Ламбей, взбешенный своею сыном, ушедшего с геологической экспедицией без его согласия, отличаются типичным для народных афоризмов строем двучленного параллелизма с отрицательным противопоставлением внутри параллели: «Ай-мамыдлон съёлomyд абу чача: ранитін — он нин выльмёд» («Сердце родителей не игрушка: ранишь — не поправишь»). В гневе он отказывается работать пастухом, т. к. колхозники одобряют уход Андрея на стройку. Но потом, отойдя немного, стыдится своего проступка. «Кыньёс, вокё, некыдз он вермы велёдны чери кыйны. Он вермы и менё торйёдны кörъяс дінысь. Лыдьёй выльысь пастукён» («Песца, браток, не научишь рыбу ловить. Не оторвать и меня от оленей. Считайте меня снова пастухом»), — обращается он к друзьям. Не только в этих двух случаях, но, как правило, постоянно автор строит пословицы в форме отрицательного паралле-

¹ В. Юхин. Тундраса бияс, 1957, стр. 17.

лизма, заостряя внимание на самой важной, по его мнению, мысли. Реже пословичные речения Ламбя строятся на основе психологического параллелизма. Вот, к примеру, как воссоздаются думы Ламбя, наблюдающего за повзрослевшим сыном: «Но отчего так покраснел мой сын? Видно, стесняется меня. А может и нет? Может здесь что-то другое? Братец ты мой, остерегаться надо девушек: не заметишь, как они опутают моего сына длинными косами. Да, да... белая куропатка вокруг красивых кустов кружится, а девушка — вокруг жениха с золотыми руками. Снова хозяина, братец ты мой, по его собаке видна».

В речи Лизы, дочери сказительницы, знающей с детства родной фольклор, его образы тоже не редкость. В письме любимому Андрею, она торжественно, но искренно сравнивает любовь и ненависть народа с половодьем и бурей, а препяды в человеческой жизни — с горой. Эти традиционные образы созвучны приподнятыму стилю лизиного письма. В ее речи фольклорных образов, конечно, меньше, чем в речи Павла Ламбя или Ильиничны. В этом сказалось влияние того жизненного уклада, в котором выросла девушка, влияние радио, школ, книг.

Но иногда речь молодежи перенасыщалась не свойственной ей старинной образностью, что приводило к надуманной патетике и фразистости. В процессе работы над романом писатель освобождался от этого недостатка. В журнальном варианте фронтовики вели напыщенный разговор о смысле образа Ильи Муромца, причем толковали образ ошибочно, поверхностно, что никак не вязалось с характером этих по-своему умных людей. Готовя роман к изданию отдельной книгой, автор переделал или вообще исключил из повествования такие сцены.

А вот еще пример. Всегда скромная Петрова по поводу обычного в условиях наших дней решения дочери идти на производство разражается трескучей тирадой о сущности родительского чувства, об отражении этого чувства в сказках и легендах кавказских народов. Ей приходит на ум библейская легенда о Соломоне, распознавшем, кому из двух женщин принадлежал ребенок, из-за которого разгорелся сыр-бор. Трудно представить себе в положении такого героя фразы Зинаиду Павловну, органически не выносящую словесной трескотни. Ведь она сама тоже отказалась от столичных удобств не ради рисовки. И тогда ей не приходило в голову подобное претенциозное философствование.

Итак, на всех этапах своей литературной биографии Юхнин черпал вдохновение в народной поэзии. Она передавала эмоциональную обстановку и дух времени, способствовала конкретизации авторского замысла, помогала индивидуализировать внутренний мир, взгляды и вкусы представителей народа.

Основные жанры фольклора прямо или косвенно отразились в творчестве Юхнина. Но он не апологетизировал устную поэзию, а стремился найти к ней дифференцированный подход, отдельить подлинно народное от наносного. Как и Геннадия Федоро-

ва, его интересуют в первую очередь жизнестойкие формы старинной поэзии и новые устно-поэтические явления, т. е. ведущие тенденции современного массового поэтического творчества.

На основе народной традиции сам Юхнин создает новые песни, сказы и пословицы, которые, не повторяя оригинал, по своему складу близки ему. Творческий подход к народной поэзии обозначился в первой крупной повести «Диньёльский лесопункт», но ярче всего выразился в романах «Алая лента» (новая редакция) и «Огни тундры».

Конечно, писателю пришлось преодолеть трудности, а порой серьезные заблуждения в работе над устным творчеством: уклон к этнографизму при показе коми деревни прошлого и первых десятилетий советской власти, некритическое увлечение сказочной фантастикой и мифологической образностью при изображении советской действительности. Но в целом его фольклоризм свидетельствует о том, что в развитие коми литературно-фольклорных связей так же, как и в развитие коми литературного эпоса, В. В. Юхнин вместе с другими писателями 30—60-х годов внес свой вклад.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История развития литературы и устной поэзии народа коми точно так же, как у других народов нашей страны, служит подтверждением принципиального положения марксистско-ленинской эстетики об активной роли трудовых масс в формировании профессионального искусства. Только опираясь на художественный опыт народа, закрепленный в его устном творчестве, коми писатели Куратов, Лебедев, Савин, Чисталев, Федоров, Юхнин сумели выразить поэтическим словом чаяния и ожидания трудовых масс.

Общая линия развития национальной устной поэзии и письменной литературы заключается в непрерывном укреплении связей между ними. Но на разных этапах коми литературы ее связи с народной традицией не оставались, да и не могли оставаться неизменными, так же как в самой жизни народа не оставалось неизменным соотношение письменной и устной поэзии.

В средине XIX столетия, когда началось творчество основоположника коми литературы Ивана Куратова, основная роль в общественной жизни, в выражении коренных интересов народа продолжала принадлежать устной поэзии, несмотря на то, что поэт-демократ верно почувствовал и показал душу народа. Это и понятно. Ведь Куратов не имел ни соратников, ни ближайших последователей, и к тому же был лишен возможности прямого общения с народом. Не изменило положения дел и начало XX века, когда к литературному творчеству обратились Лебедев, Чисталев, Лыткин, Маегов.

Потребовалось свершение Великой Октябрьской социалистической революции, а вслед за ней культурной революции, чтобы в корне изменить соотношение устной поэзии и письменной литературы в истории народа коми. Вот почему, если прежде речь могла идти преимущественно о воздействии фольклорных образцов на литературу и, лишь в порядке исключения, об обратном влиянии литературы на устное творчество, то после Октября роль самой литературы в развитии современной народной поэзии неизмеримо возрастает. Поэты коми обогатили песенный репертуар народа новыми произведениями; традиционные образы получили новый смысл в художественной литературе и обновленными вернулись в устную поэзию. Таким образом, если прежде речь могла идти о преимущественном воздействии народного творчества на зарождавшуюся литературу, то после Октября жизнью была поставлена новая проблема — проблема взаимодействия этих двух видов словесного искусства при определенно возрастающей роли литературы в этом процессе.

Писатели коми выработали некоторые общие принципы фольклоризма, присущие национальной литературе в целом. Это, во-первых, критический отбор фольклорных явлений и дифференцированная оценка их. Это, во-вторых, преимущественный интерес к нарождающемуся, новому в современном народном творчестве. Это, в-третьих, творческая обработка и переосмысление устно-поэтического материала.

Общие принципы коми литературы отнюдь не сковывают поэтической индивидуальности писателей, но, напротив, предоставляют для ее расцвета широкие возможности. Поэта глубоких философских размышлений Куратова и лирика-пейзажиста Чисталева, страстного поэта-агитатора Савина и автора эпических поэм Лебедева привлекали вовсе не одни и те же стороны устной поэзии. Если Савин предпочитал иным фольклорным жанрам песню, а Симаков и Елькин частушку, то Лебедева интересовали преимущественно исторические предания и сказки. Если Чисталев выбирал фольклорные штрихи, изобразительные средства, а Савин — отдельные народно-песенные образы и картины, то Михаил Лебедев отталкивался от цельного фольклорного сюжета.

Более того, один и тот же писатель подходит к фольклору по-разному в связи с избранным жанром и, главное, своим идеяным замыслом. Виктор Савин обращается к традициям народной лирики в любовно-лирических песнях. Но работая над сатирическими фельетонами и баснями, он пристально изучает опыт народной сатиры. А в свои пьесы он включает образы сказок, насыщает речь героев поговорками и пословицами.

В общении с художественным опытом народа писатели коми обретают поэтическую индивидуальность,— об этом говорит весь путь развития национальной литературы.

этническое ядро коми. Важнейшими источниками языка коми являются народные и фольклорные традиции, а также языковые элементы, проникшие в язык из других языков. Особенностью языка коми является то, что он обладает широким диапазоном языковых явлений, от простейших звуков до сложных грамматических конструкций. Язык коми имеет богатую лексику, включающую множество слов, заимствованных из других языков, а также собственные слова, выработавшиеся в результате взаимодействия языка коми с другими языками.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Предисловие	3
Глава I. Народно-поэтические источники коми литературы	5
Глава II. Первый коми поэт-демократ И. А. Куратов и народная поэзия	25
Глава III. М. Н. Лебедев и устно-поэтическое творчество	46
Глава IV. Фольклорные источники поэзии и драматургии В. А. Савина	69
Глава V. В. Т. Чисталев и народная поэзия	85
Глава VI. Проза Г. А. Федорова и народное творчество	95
Глава VII. Становление романа и устно-поэтическая традиция в творчестве В. В. Юхнина	109
Заключение	126

Анатолий Константинович Микушев

научный сотрудник Коми филиала АН СССР

КОМИ ЛИТЕРАТУРА И НАРОДНАЯ ПОЭЗИЯ

Переплет Ю. Борисова

Редактор В. А. Попов. Техн. редактор И. Цивунин. Корректор А. Чесова

Сдано в набор 21.II-61 г. Подписано к печати 28.III-61 г. Формат 60×92¹/₁₆.—4.0 бум. л.
8,0 печ. лист. (Уч.-изд. л. 6,48). ЦО079. Тираж 1000. Заказ № 388. Цена 45 коп.

Коми книжное издательство. Дом печати.

г. Сыктывкар, Республикаанская типография Полиграфиздата
Министерства культуры Коми АССР



