

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт русской литературы (Пушкинский дом)

Русская литература

№ 4

историко-литературный журнал

1962

Год издания пятый

издательство Академии наук СССР
Ленинград

ВРЕМЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА¹

Время словесного художественного произведения

Словесное произведение развертывается во времени. Время нужно для его восприятия и для его написания. Художник-творец учитывает это «естественное», фактическое время произведения.

Но время изображается. Оно объект изображения. Автор может изобразить короткий или длинный промежуток времени, может заставить время протекать медленно или быстро, может изобразить его протекающим непрерывно или прерывисто, последовательно или непоследовательно (с возвращениями назад, с «забеганиями» вперед и т. п.). Он может изобразить время произведения в тесной связи с историческим временем или в отрыве от него — замкнуто в себе; может изображать прошлое, настоящее и будущее в различных сочетаниях.

Если в произведении заметную роль играет автор, если создается образ вымышленного автора, образ рассказчика, повествователя как своего рода «ретранслятора» художественного замысла, то к изображению времени сюжета прибавляется изображение времени автора, изображение времени исполнителя — в самых различных комбинациях.

Наконец, в некоторых случаях к этим двум накладывающимся друг на друга изображаемым длительностям может быть прибавлено также изображенное время читателя или слушателя. Дело в том, что автор всегда в известной мере рассчитывает на то, сколько времени отнимает у читателя или слушателя его произведение. Это — истинный «размер» произведения. Изредка, однако, длительность произведения не только фактична (естественна), но она и изображается. В последних случаях она всегда связана с образом читателя, так же как изображаемое авторское время связано с образом автора. Это изображенное читательское время, в свою очередь, может быть длительным и коротким, последовательным и непоследовательным, быстрым и медленным, прерывистым и непрерывным. Оно по большей части изображается как будущее, но может быть настоящим и даже прошедшим. Чтобы быть лучше понятым, сошлюсь хотя бы на некоторые из рассказов «Записок охотника» Тургенева, где изображается читатель — спутник автора по охоте, его собеседник и друг. С этим читателем Тургенев знакомит своих героев, с ним он беседует и им дружески, на равной ноге руководит. Этот воображаемый читатель также имеет свое время; он изображается в определенной длительности.

Время фактическое и время изображенное — существенные стороны художественного целого. Варианты их бесконечно разнообразны. Они сочетаются с художественным замыслом произведения, находятся в состоя-

¹ Настоящий доклад, доложенный на Второй международной конференции по поэтике в Яблонне (сентябрь 1961 года), конспективно излагает отдельные положения исследования времени произведений словесного искусства, которое я предлагаю подготовить к отдельному опубликованию.

ния непрерывной проникнутости и обусловленности их художественным целым произведения. Напомню хотя бы чеховский рассказ «Спать хочется». Здесь время повествования нарочито замедлено во всех его аспектах — и фактическое, и изображенное. Замедленность рассказа передает состояние полусна, в котором находится девочка, совершающая убийство, и именно эта замедленность больше всего способствует художественной оправданности ее поступка.

Время автора меняется в зависимости от того, участвует автор в действии или не участвует. Авторское время может быть неподвижным, как бы сосредоточенным в одной точке, из которой он ведет свой рассказ, но может и двигаться самостоятельно, имея в произведении свою сюжетную линию. Время автора может то обгонять повествование, то отставать от повествования. Гоголь в «Старосветских помещиках» пишет: «Я недавно услышал об его (Афанасия Ивановича, — Д. Л.) смерти». Следовательно, Гоголь изображает свое «авторское» время как бы обгоняемым временем, о котором он повествует: когда он начинал повествование, он еще не знал о том, умрет ли Афанасий Иванович. В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» время также продолжается, пока пишет автор, и отчасти его обгоняет: автор едет на место своей истории и тут узнает о ее продолжении.

Итак, автор может изобразить себя современником событий, может следовать за событиями «по пятам», события могут перегонять его (как в дневнике, в романе в письмах и т. п.). Автор может изобразить себя участником событий, не знающим в начале повествования, чем они кончатся. Но автор может отделить себя от изображаемого времени действия его произведения большим промежутком времени, он может писать о них как бы по воспоминаниям — своим или чужим, по документам; события могут разворачиваться от него вдалеке; он может изобразить себя знающим их от начала и до конца и в самом начале своего повествования намекать или просто указывать на их будущее завершение.

Время произведения может быть «закрытым», замкнутым в себе, совершающимся только в пределах сюжета, не связанным с событиями вне пределов произведения, с временем историческим. С другой стороны, время произведения может быть «открытым», включенным в более широкий поток времени, развивающимся на фоне точно определенной исторической эпохи.

Различным может быть и авторское эмоциональное отношение к изображаемому времени во всех его аспектах. Автор может «не успевать» за быстро меняющимися событиями, описывать их в погоне за ними, как бы «задыхаясь» или спокойно их созерцая. Так, например, в «Подростке» Достоевский пишет о прошлом, но с точки зрения очень близкого настоящего. Прошлое очень живо, оно нервно взвинчено, оно продолжает тревожить изображенного в романе автора-подростка. Все в этом прошлом для воображаемого автора-подростка значительно, он как бы не успевает отделять крупное от мелочей и поэтому стремится не упустить деталей, «гонится» за прошлым. Эта погоня похожа на ту, которая бывает во сне: бежать трудно и события все время «наступают на пятки» автору. Автор задыхается, захлебывается в мнимом многословии. Статические описания для него мука, и эти описания почти отсутствуют в романе, действие которого ни на минуту не останавливается. Совсем иное у Пруста: там также погоня за утраченным временем, но погоня, напоминающая систематическое исследование, спокойное и методическое. Там также восстанавливаются все детали, но не для того, чтобы объяснить странное и тревожное настоящее автора, а потому, что все пережитое представляет особую ценность для автора в его скучном настоящем.

Автор как монтажер в кинематографии: он может по своим художественным расчетам не только замедлять или ускорять время своего

произведения, но и останавливать его на какие-то определенные промежутки, «выключать» его из произведения. Это по большей части нужно для того, чтобы дать обобщение: философские отступления в «Войне и мире» Толстого, описательные отступления в «Записках охотника» Тургенева. Действие остановлено, автор размышляет вместе с читателем. Это размышление уводит читателя в иной мир, откуда читатель глядит на события с высоты философских раздумий (в «Войне и мире» Толстого) или с высоты вечной природы (в «Записках охотника» Тургенева). События кажутся читателю в этих отступлениях мелкими, люди — пигмеями. Но вот действие продолжено, и люди и их дела снова приобретают нормальную величину, а время набирает свой нормальный бег.

Сюжетное время может убыстряться и замедляться, особенно в романе: роман «дышит».

Убыстрение действия может быть также использовано как своего рода подытоживание. Убыстрение действия в эпилоге романа — как в выдохе. Оно создает концовку. Гораздо реже начало романа с убыстренным, насыщенным событиями действием: это «вдох». Очень часто время действия в произведении равномерно замедляет или убыстряет свой темп (последнее — в «Матери» Горького).

Сюжетное время может распадаться на ряд отдельных форм, присущих сознанию времени (для «Пиковой дамы» Пушкина это хорошо показано В. В. Виноградовым).² Все произведение может иметь несколько форм времени, развивающихся в различных темпах, перебрасываться из одного течения времени в другое, вперед и назад (как в «Городах и годах» Федина).

Изображение времени может быть иллюзионистическим (особенно в произведениях сентиментального направления) или вводить читателя в свой нереальный, условный круг. Оно зависит, как мы уже указывали выше, от художественного замысла автора, но оно может зависеть и от естественных, обычных для своей эпохи представлений о движении времени. Последнее особенно резко сказывается в памятниках античной и средневековых литератур. Здесь художественная воля автора как бы накладывается на несознаваемый им материал представлений о времени, свойственных людям его эпохи. Так, например, в отличие от наших представлений о времени, располагающих будущее впереди нас, а прошлое — позади, средневековые русские представления о времени располагали прошлые события впереди; авторы называли их «передними» и рассматривали время не эгоцентрически (относительно нас), а в едином, каждый раз своем, ряду — от их начала до настоящего, «последнего» времени.³

Как мы увидим в дальнейшем, проблема изображения времени в словесном произведении не является только проблемой грамматики. Глаголы могут быть употреблены в настоящем времени, но читатель будет ясно осознавать, что речь идет о прошлом. Глаголы могут быть употреблены и в прошедшем времени и в будущем, но изображаемое время окажется настоящим. Грамматическое время и время словесного произведения могут существенно расходиться. Время действия и время авторское и читательское создаются совокупностью многих факторов: среди них — грамматическим временем только отчасти. Расхождение грамматики с худо-

² В. В. Виноградов. Стиль «Пиковой дамы». В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. т. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, раздел 6 («Субъектные формы повествовательного времени и их сюжетное чередование»), стр. 114—117.

³ Об отражении этих средневековых представлений о времени в «Слове о полку Игореве» см.: Д. С. Лихачев. Из наблюдений над лексикой «Слова о полку Игореве». «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1949, т. VIII, вып. 6, стр. 551—554.

жественным замыслом при этом, конечно, только внешнее: само по себе грамматическое время произведения входит часто в художественный замысел высшего ряда — в метахудожественную структуру произведения. Грамматика выступает как кусок смальты в общей мозаичной картине словесного произведения. Реальный цвет каждого куска этой смальты может быть совсем не тем, каким он кажется в картине в целом. Ее мета-художественность видна только для искусствоведа-литературоведа.

Приведу один пример из «Записок охотника» Тургенева. Тургенев берет своего воображаемого читателя «за руку» и ведет с собой. Он описывает то, что происходит с ними в этой воображаемой прогулке. Весь смысл ее в том, что она совершается в «настоящее время» — в тот момент, когда читатель читает его рассказ.

«Вот кладут ковер на телегу... Вот вы сели... Вы едете... Вам холодно немножко, вы закрываете лицо воротником шинели; вам дремлется... Но вот вы отъехали версты четыре...»⁴

Здесь рассказ ведется в настоящем времени, хотя употреблены грамматические формы и настоящего, и прошедшего времени. Далее рассказ ведется и в прошедшем времени, и в настоящем, но все эти грамматические категории подчинены настоящему. «Но вот вы собрались в отъезжее поле, в степь. Верст десять пробирались вы по проселочным дорогам — вот, наконец, большая. Мимо бесконечных обозов, мимо постоянных двориков с шипящим самоваром под навесом, раскрытыми настежь воротами и колодезем, от одного села до другого, через необозримые поля, вдоль зеленых конопляников, долго, долго едете вы. Сороки перелетают с ракиты на ракиту; бабы, с длинными граблями в руках, бредут в поле; прохожий человек в поношенном нанковом кафтане, с котомкой за плечами, плетется усталым шагом... Глянешь с горы — какой вид!...»⁵

Я намеренно привел этот пример расхождения грамматического времени с временем изображаемым, так как в дальнейшем с такого рода случаями мы встретимся и в фольклоре. Изображаемое в словесном произведении время во всех его аспектах не может быть сведено к грамматике. Кроме того, грамматика не самый даже показательный фактор создания художественного времени.

Функцию времени имеют все детали повествования. Течение времени, в частности, зависит от того, насколько тесно, «компактно» изображаются события. Нет времени вне событий (событий — в самом широком понимании этого слова). В литературе действует свой «принцип относительности». Большое количество событий, совершившихся за короткое время, создает впечатление быстрого бега времени. Напротив — малое количество создает впечатление замедленности. Останавливают время описания (описания природы, в частности); поэтому у великого любителя замедлять изображаемое время — Тургенева — эта его черта органически связана с его склонностью к описаниям природы, а романисты, стремящиеся создавать быстрое течение времени, воздерживаются от статических описаний вообще (Достоевский).

Во всех своих проявлениях время фактическое и время изображенное, сюжетное и авторское, читательское и исполнительское (в дальнейшем мы встретимся с ним в фольклоре) оказываются явлениями стиля художественного произведения.

Разные типы времени характерны для различных литературных направлений. Сентиментализм развивал изображение авторского времени, близко стоящего к сюжетному. Натурализм пытался иногда «останавливать» изображаемое время, создавать «дагерротипы» действительности

⁴ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. I, Гослитиздат, М., 1953, стр. 445.

⁵ Там же, стр. 449—450.

в «физиологических очерках». «Открытое» время характерно для реализма XIX века. Каждое литературное направление развивает свое отношение ко времени, делает свои «открытия» в области изображения времени.

Свои особенности в изображении времени имеют отдельные жанры (одно настоящее время в лирике, другое — в очерке; в романе характерны перерывы в сюжетном времени и т. д.).

В тесном соприкосновении с проблемой изображения времени находится и проблема изображения вневременного и «вечного». Эта последняя проблема оказывается в литературе частью проблемы изображения времени вообще. Особенное значение проблема изображения вневременного имеет для средневековой литературы. Она занимает совершенно исключительное место в некоторых средневековых жанрах: например, в торжественных словах на те или иные праздники, в учительной литературе, в исторических сочинениях типа «хронографов» и т. п. Она диалектически противостоит натуралистическому изображению времени в летописи и некоторых других исторических сочинениях. В средневековой литературе вневременное является таким же элементом повествовательного творчества, как и время.

По вопросу об изображении времени в литературе накопилось за последнее время довольно много наблюдений.⁶ Особенno много было уделено внимания изображению времени в связи с исследованиями «потока сознания», в связи с исследованиями творчества Пруста и Джойса. Исследовалось и поэтическое время.

Время в русской литературе изучалось мало. Исследовались по преимуществу отдельные произведения: «Пиковая дама» Пушкина,⁷ «Дело Артамоновых» Горького,⁸ ранние произведения Л. Толстого.⁹ Интересные соображения о романном времени имеются в последней книге В. Б. Шкловского.¹⁰

Время в произведениях русского фольклора не рассматривалось. Выше мы стремились продемонстрировать разнообразие аспектов, в которых выступает проблема времени в произведениях словесного искусства вообще, чтобы тем подготовить рассмотрение проблемы времени и в фольклоре.

Время в народной лирике

Своебразие изображения времени в народной лирике находится в тесной связи прежде всего с тем обстоятельством, что в ней нет ни фактического, ни изображаемого автора. Этим народная лирика коренным образом отличается от лирики книжной, где автор не только обязателен, но где он играет очень важную роль как «лирический герой» произ-

⁶ В первую очередь обращу внимание на следующие работы: Georges Poulet. *Etudes sur le temps humain*. Edinburgh, 1949; Paris, 1950, nouveau tirage — 1956; Georges Poulet. *La distance intérieure* (*Etudes sur le temps humain*, 2-e série). Paris, 1952, nouveau tirage — 1958; T. F. Driver. *The sense of history in Greek and Shakespearean drama*. N.-Y., 1960; E. Staiger. *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. 1953.

⁷ В. Виноградов. Стиль «Пиковой дамы».

⁸ Я. О. Зунделович. Роман-хроника Горького «Дело Артамоновых» (тема времени в романе). «Труды Узбекского государственного университета», новая серия, 64, филологический факультет, кафедра русской и зарубежной литературы, 1956, стр. 3—27.

⁹ Б. Бурсов. Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод. Гослитиздат, М., 1960, стр. 385—387.

¹⁰ Виктор Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. «Советский писатель», М., 1961 (раздел «Время в романе»), стр. 326—339.

ведения. Русская народная лирика не столько «создается», сколько исполняется. Место автора заступает в ней исполнитель. Ее «лирический герой» — в известной мере сам исполнитель. Певец поет о себе, слушатель слушает о себе же. Исполнитель и слушатель (слушатель как бы внутренне подпевает исполнителю и с этой точки зрения является до известной степени также исполнителем) стремятся отождествлять себя с лирическим героем народной песни. Народная песня идет навстречу этому. Оттого ее герои не называются по имени: это «добрый молодец», «красная девица», «молодая жена», «молодой казак» и т. д.

Крайне важно, кто поет и при каких обстоятельствах. При исполнении песни очень важно также, чтобы она отвечала лирическим настроениям и своеобразию биографических обстоятельств исполнителя. Поэтому народная лирическая песнь стремится обобщить лирическую ситуацию. Темы народной лирики — темы крайне обобщенные, посвященные сюжетным положениям, в которых часто находятся целые слои населения (песни рекрутские, воинские, солдатские, бурлакские, разбойничьи и т. п.), или повторяющимся в жизни ситуациям (песни календарные, обрядовые — притчания, свадебные и т. д.).

Если в книжной лирике лирический герой — это автор, резко индивидуализированный, которого читатель в индивидуальном порядке может в известной мере сближать с собой, никогда, впрочем, не забывая и об авторе, то в народной лирике «лирическое» «я» — это «я» исполнителя, каждый раз нового и полностью отрешенного от всяких представлений об авторе песни.

Отсутствие автора народной песни — это не столько реальный факт, факт истории текста произведения, сколько явление поэтики народной песни.

Исполнитель думает о себе, поет о себе.

Как увижу мила друга очи,
о здоровье мила друга спрошаю.
О здоровье мила друга спрошаю,
про свое я житье ему скажу.¹¹

(Кудрявцев, стр. 385)

Хотя исполнитель и может внутренне находить некоторые различия в своем положении и положении лирического героя песни, — это не мешает отождествлению (см. об этом ниже).

Благодаря отсутствию автора в лирической народной песне нет разрыва между изображаемым временем автора и временем «читателя»-исполнителя, как это характерно для личностных произведений литературы. Время автора и время читателя в народной лирике слиты во времени

¹¹ Цитаты из фольклорных произведений приводятся по следующим изданиям. *Лирические песни*: М. Д. Чулков, Сочинения, т. I, СПб., 1913; *Великорусские народные песни*. Изданы профессором А. И. Соболевским. Тт. I—VII. СПб., 1895—1902; П. И. Якушкин, Сочинения, СПб., 1884; А. И. Мякутин. Песни оренбургских казаков, тт. I—IV. Оренбург, 1904—1910; Е. Э. Линева. *Великорусские песни в народной гармонизации*, выш. I. СПб., 1904; А. Листопадов. Песни донских казаков, т. IV. Музгиз, 1953; Песни донского казачества. Вступит. статья И. Кравченко. [1937]; И. М. Кудрявцев. Две лирические песни, записанные в XVII веке. «Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР», т. IX, 1953. *Сказки: Русская сказка. Избранные мастера*. Редакция и комментарии Марка Азадовского. Т. I. «Academia», [Л., 1932]; *Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века*. Составление, вступительная статья и комментарии Н. В. Новикова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961. *Былины: Онежские былины*, записанные А. Ф. Гильфердингом, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949; *Древние российские стихотворения*, собранные Киршею Даниловым. Издание подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. Ред. Д. С. Лихачев. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958; *Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи)*. Издание подготовили А. М. Астахова, Э. Г. Бородина-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961.

исполнителя. По существу, это настоящее время: время самого момента исполнения песни. В каком бы грамматическом времени ни была сложена песнь, исполнитель поет о себе, ищет в ней соответствий своему «теперешнему», одновременному с исполнением, душевному состоянию. Это настоящее время — обобщение «всегдашнего» в человеческой жизни, настоящее время каждого данного исполнения песни.

В народной лирической песне обычно имеется экспозиция, в которой кратко объясняется, в каких обстоятельствах она поется. Эта экспозиция может изображать и будущую ситуацию, и прошедшую, и настоящую. Лирическая народная песнь может начинаться в любом времени, в любом наклонении:

У нас нынче радостно на дворе,
Щебетала ласточка на заре...

(Кравченко, № 153)

Выйду за ворота, погляжу далеко,
Погляжу далеко, где луга болота...

(Линева, № 13)

Ах ты, оченька; ночка темная,
Ты темная ночка осенняя!
Как мне оченьку коротать будет,
Как осеннюю проводить будет?

(Соболевский, III, № 233)

Ты взойди, ты взойди, красное солнышко,
Над горою взойди над высокою.

(Соболевский, VI, № 178)

Итак, экспозиция может вестись в любом грамматическом времени и в любом наклонении. Но за экспозицией следует обычно само лирическое излияние. Его может говорить «молодец», «девица», «казак», «молодая жена», «орел», «ласточка». От третьего лица (если экспозиция ведется в третьем лице) песня быстро переходит к первому, заканчивается прямой речью. Эта прямая речь оборачивает песню в глубоко личный план. Певец может сперва петь как бы о другом, но потом он приводит речи этого другого, и становится ясным, что речь шла о нем самом. Певец при этом как бы забывает даже, о ком именно шла речь в начале песни. Песнь ведет, например, речь о селезне, и селезень этот начинает говорить, причем его слова не соответствуют уже той символической ситуации, которая изображена в экспозиции лирической песни: селезень оказывается человеком, его слова — это слова исполнителя о себе. Так же точно в песне утица оказывается девушкой, а орел — добрым молодцем.

Чем больше поет исполнитель, тем больше он отождествляет своего героя с собой. Начатая в третьем лице, песня заканчивается в первом. Певец как бы узнает в лирическом герое песни самого себя, он применяет ее слова к себе. Прямая речь героя песни в конце концов воспринимается как речь самого исполнителя. Начатая в грамматически прошедшем времени, песня заканчивается в настоящем. Настоящее время и является доминирующим временем народной лирической песни. Прошедшее и будущее в любых своих формах подчинены этому настоящему.

Народная лирическая песнь поет о том, что думает ее исполнитель в момент исполнения, о его положении в настоящее время, о том, что он сейчас делает. Вот почему содержанием народной лирической песни так часто бывает пение песни, плач, жалоба, обращение и даже крик. Молодой невольник поет на берегу Дуная (Мякутин, II, стр. 88), плачет молодая жена по добром молодцу (Соболевский, IV, № 472), голосом кричит удалой казак, «бежа» за лошадью (Мякутин, II, стр. 82), девушка кричит на берегу быстрого Терека (Соболевский, VI, № 368), девушка «чрез поле слова молвила» (Соболевский, VI, № 278).

Самое обычное содержание песни — это песня про песню:

Мы пройдемте-ка, братцы, вдоль по улице,
Залоемте же, братцы, песню новую,
Мы не сами про себя, — мы про Волгушку.

(Соболевский, VI, № 10)

В дальнейшем оказывается, что и эта песнь не про Волгу, а «про самих себя».

Не кукушечка, братцы, во сыром бору куковала,
Не соловьюшко, братцы, в зеленом саду громко,
зvonко свищет, —
Добрый молодец в неволюшке слезно-горько плачет...

(Икушкин, стр. 555)

К тому же разряду песен про песню относится и знаменитая разбойничья песнь, использованная Пушкиным в «Капитанской дочке»:

Не шуми, мати зеленая дубравушка,
Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати...

(Чулков, стр. 173)

Народную лирическую песнь поют «задумавшись», и не случайно поэтому в ней так часто говорится про горькую «думушку».

Сообщаются в песне и различные аксессуары игры и пения:

Стану, стану я во гуслицы играть,
Стану, стану приговаривать,
Свою болечку расхваливать.

(Листопадов, № 112)

Иногда певец прямо обращается в песне к своему музыкальному инструменту:

Гусли вы, гусли звончатые мои,
Скажите вы, гусли, про мое несчастье...

(Соболевский, V, № 470)

Благодаря тому что народная песня есть песнь о песне, настоящее время ее — особое. Оно обладает способностью «повторяемости». В каждом исполнении это настоящее время относится к новому времени — ко времени исполнения. Эта «повторяемость» настоящего времени связана с тем, что время народной лирической песни замкнуто — оно заключено в сюжете и сюжетом исчерпывается. Если бы время народной лирической песни было бы открытым, связанным с многими фактами, частично выходящими за пределы песни, ее «повторяемость» была бы затруднена. Все индивидуальное, все детали, все прочные исторические приуроченности разрушают замкнутость времени произведения и мешают его «повторяемости». Вот почему лирическая народная песнь не только замкнута в своем времени, но и до предела обобщена. Мы знаем, что в народной лирической песне есть много исторических деталей, связывающих ее с определенными эпохами, но речь в данном случае идет только о том, как она воспринимается сознанием ее безыскусственных исполнителей: не тех, которые смакуют песнь как чужую, а кто воспринимает ее как свою и о себе.

В песне поется о том, что часто бывает, что повторяется в жизни.

Близко к лирической песне стоят причитания. В причитаниях факты — конкретно-единичные, индивидуальные. Время в них тоже настоящее: в них поется о том, что только что случилось, оплакивается живое, неугасшее горе. Однако это настоящее время причитаний — открытое, не замкнутое в себе, связанное с живой, современной исполнению действительностью. Поэтому «повторяемости» времени в причитаниях нет и не может быть. Чтобы причитания могли относиться к насто-

ящему времени, они импровизируются. Правда, в импровизацию входит целыми кусками традиционный текст, но плакальщица внимательно принарывает его к данному событию.

Все сказанное выше не означает, что исполнителем разбойничьей песни может быть только разбойник, исполнителем рекрутской — только рекрут, что песнь о дальней чужой стороне может исполняться только вдали от родины, но сказанное означает, что в какой-то мере исполнитель всегда отождествляет себя с героем своей песни, находит общее между собой и тем, о ком он поет. Пусть это будет не всегда — но всегда это будет, когда исполнитель поет «с душой». Происходит так потому, что в народной лирической песне есть элемент игры. Исполнитель не всегда поет «про самого себя» в прямом смысле этого слова — он поет *как бы* о себе. Он *воображает* себя таким, каким изображен лирический герой его песни. Он «играет песню» (не случайно, что народному языку свойственно это выражение «играть песню»). Вот почему народная лирическая песня близка драме; в исполнении народной лирической песни присутствуют иногда элементы изображения. Вот почему в ней так част диалог. Исполнитель в своей песне обращается к своему коню, к дороге, к ноченьке темной, к быстрой речке, к красному солнышку, к своей седине, к своим ранам, к придорожному кусту, к злому татарину, вступает с ними в беседу. Он воображает себя беседующим, как воображает себя и в определенной жизненной ситуации — раненным, разлученным и т. д. Эта игра не для зрителей — для себя. Это «театр для себя», в котором слиты исполнитель и зритель.

Из лирической песни родилась народная драма типа «Лодки» — драма, разыгрывающаяся для исполнителей, не для зрителей.¹² Зрителям, в сущности, ее очень неинтересно смотреть, зато исполнителям — интересно, и в народной драме «Лодка» их много. Это игра почти такая же, в какую играют для себя дети, изображающие не события прошлого или будущего, а настоящего, тут совершающегося. Именно таким настоящим временем и является настоящее время народной лирической песни.

Время в сказке

Сказка имеет много видов. Традиционное единство изображения времени в сказке сильно нарушено. Попробуем все же установить некоторые характерные для нее черты.

Мы уже видели на примере народной лирики, что между исполнительством и поэтикой существует определенная связь. Отметим поэтому прежде всего коренное отличие в исполнении сказки от исполнения лирической песни. Сказка не может исполняться для себя. Если сказочник и рассказывает сказку в одиночестве, то он, очевидно, воображает все же перед собой слушателей. Его рассказ есть в известной степени и игра,¹³ но в отличие от игры лирической песни — игра не для себя, а для других. Сказка рассказывает о прошлом, о том, что было когда-то и где-то. В той же мере, как для лирической песни характерно настоящее время, для сказки характерно время прошедшее, и это прошедшее время в сказке имеет ряд своих особенностей.

Время сказки тесно связано с сюжетом. Сказка часто говорит о времени, но отсчет времени ведется от одного эпизода к другому. Время отсчитывается от последнего события: «через год», «через день», «на следующее утро». Перерыв во времени — пауза в развитии сюжета.

¹² Данная тема соприкасается с вопросами синкретизма, разрабатывавшимися А. Н. Веселовским. Оставляю эти вопросы для будущей своей работы.

¹³ М. К. Азадовский. Русские сказочники. В кн.: Русская сказка. Избранные мастера. Редакция и комментарии Марка Азадовского. Т. I. «Academіa», стр. 69.

«На следующее утро», «через день», «через год» разыгрывается следующее событие, следующий эпизод. При этом время как бы входит в традиционную сказочную обрядность. Так, например, замедляющая развитие действия повторяемость эпизодов связана очень часто с законом трехчленности. Действие откладывается на утро с помощью формулы «утро вечера мудренее». Временное значение имеют и многие другие традиционные формулы: они замедляют действие, останавливают его там, где особенно заметен разрыв между длительностью событийного времени и быстротою рассказа об этих событиях. Формулы «долго ли, коротко ли» или «скоро сказка сказывается, да нескоро дело делается», «скоро скажется, долго деется», «близко-ле, далеко-ле, низко-ле, высоко-ле» (Русская сказка, т. I, стр. 114), которыми сказочники как бы просят прощения у своих слушателей, отмечают явно ощущаемое и неисправимое расхождение событийного времени с временем рассказа об этих событиях. Подобные формулы подчеркивают стремление соблюдать единство времени: времени исполнения и времени, которое должны были бы занимать сами события.

Конечно, единство времени достигнуто быть не может — достигается лишь известная условная пропорция между длительностью самих событий и длительностью рассказа о них. При этом перерывы в развитии действия маскируются «присказками».

Время в сказке всегда последовательно движется в одном направлении и никогда не возвращается назад. Рассказ всегда подвигает его вперед. Вот почему в сказке нет статических описаний. Если природа и описывается, то только в движении, и описание ее продолжает развивать действие. М. К. Азадовский пишет по поводу сказочного пейзажа: «Сравнительно мало развиты в сказке пейзажи, образы природы. В традиционной поэтике сказки пейзаж играет самую незначительную роль и обычно бывает едва только намечен. Некоторые исследователи отмечают даже, что „описания природы совершенно чужды народной поэзии“...»¹⁴

Стремясь далее опровергнуть это мнение, М. К. Азадовский указывает на «мастеров-пейзажистов» из русских сказочников. Однако приводимые им примеры ярко иллюстрируют отсутствие в русской сказке статического пейзажа и наличие пейзажа динамического, развивающего действие, — пейзажа, необходимого для объяснения событий, в котором природа выступает не для декоративного обрамления действия, а в виде активной силы, вмешивающейся в рассказ и, следовательно, не останавливающей неуклонного поступательного развития действия. «Большим мастером-пейзажистом, — пишет М. К. Азадовский, — является Антон Чирошник, который вводит в сказку уже такие подробности, которых совершенно не знала старая сказка и старые сказители. Рассказывая о том, как мамка Любава подбросила сына своей хозяйки в монастырь, он добавляет: „луна была ущербная“. В сказке о Марье-Царевне он с такими подробностями зарисовывает сцену купанья девиц: „был уж полдень, солнце палящее изливало такой зной, такая тошнота, что невозможно было дышать... Ну была тишина, ничего не было видно ни откуда и никакого разговора не слышно...“»¹⁵ Оба приведенные М. К. Азадовским примера пейзажного мастерства сказителя ярко демонстрируют активность пейзажа в сказке. В первом случае упоминание «ущербной» луны необходимо было для того, чтобы указать на темноту, когда мамка подбрасывала ребенка. Во втором случае картина зноя, тишины объясняет сцену купанья девиц и подглядывания за ними.

Условность сказочного времени тесно связана с его замкнутостью. Сказочное время не выходит за пределы сказки. Оно целиком замкнуто

¹⁴ Там же, стр. 73.

¹⁵ Там же, стр. 74.

в сюжете. Его как бы нет до начала сказки и нет по ее окончании. Оно не определено в общем потоке исторического времени. За некоторыми исключениями, мы никогда не знаем, далеко ли отстоит сказочное действие от времени, в котором сказка слушается.

Сказка начинается как бы из небытия, из отсутствия времени и событий: «жил да был», «было у царя три сына», «в некоем царстве, в некоем государстве», «досюль жил-был царь на царстве, на ровном мести, как сыр на скатерти» (Русские сказки..., стр. 285), «Не у коего царя был почестный пир...» (Русские сказки..., стр. 267).

Заканчивается сказка не менее подчеркнутой остановкой сказочного времени; сказка кончается «отсутствием» события: благополучием, смертью, пиром. Заключительные формулы эту остановку фиксируют: «потом стали они жить... счастливо, добра наживать, а лихо избывать!» (Русские сказки..., стр. 160), «и съехал в подсолнечное царство; и весьма хорошо живет, прокладно, и желает себе и детям долговременный спокой...» (Русские сказки..., стр. 276), «тем и кончилась его жизнь» (Русские сказки..., стр. 285).

Заключительное благополучие — это конец сказочного времени. Сказочное время неотделимо от сюжета, от событий и от самого рассказа. Кончается сюжет — кончается и время.

Выход из сказочного времени в реальность совершается и с помощью саморазоблачения рассказчика: указанием на несерьезность сказочника, на реальность всего им рассказываемого, снятием иллюзии. Сказка «О горе-горянине, Даниле-дворянине» заканчивается следующим образом: «Дядюшка князь Владимир приехал, ни пива варить, ни вина курить — все готово! Веселым пирком да и за свадебку; обвенчались, стали жить да поживать да добра наживать. Я там был, пиво пил; по усам текло, в рот не попало; дали мне колпак — стали в шею толкать, дали мне шлык — я в подворотню и шмыг!» (Русские сказки..., стр. 267). Иногда завершающая формула напоминает, что сказочник — профессионал и требует себе платы за исполнение: «Вот тебе сказка, а мне кринка масла» (Русские сказки..., стр. 262).

В XIX и XX веках сказка начинает точно локализоваться: действие происходит в определенной местности: в Москве, на Волге, на Ангаре и т. п. Но сказка совсем редко получает определение во времени. Только в сказке солдатской встречается иногда попытка прикрепить ее к тем или иным событиям военной истории России. Это — исключение, подтверждающее правило, свидетельствующее о выходе солдатской сказки за пределы жанра.

Время былин

Былины, так же как и другие фольклорные жанры, не имеют авторского времени. Их время — время действия и время исполнительское. Время действия былин, как и время действия сказок, отнесено к прошлому. Но в сказках это прошлое никак не определено в общем потоке истории, замкнуто и как бы воспроизводится в каждом новом исполнении сказки, благодаря чему усиливаются ее изобразительные, игровые стороны. Время же действия былин строго локализовано в этом прошлом — в условной эпохе русского прошлого, которую можно было бы назвать «эпической эпохой». Для одной, большой, части былин — это идеализированная эпоха князя Владимира Киевского, для другой, также большой, части — эпоха новгородской вольности. Но обе эти эпохи, по существу, не различаются. И тут и там, и в тех третьих былинах, в которых трудно определить черты строгой приуроченности к Новгороду или Киеву, действие былин происходит в эпоху русской независимости, славы и могущества, в эпоху патриархальных взаимоотношений князя и дружины богатырей, в эпоху, когда народ в лице богатырей мог брать верх, когда

богатыри могли влиять на судьбу страны и т. д., т. е. в одну общую условную «эпическую эпоху».

Характерные черты этой идеализированной эпохи условного русского прошлого были определены мною в другой работе.¹⁶ Здесь я не буду касаться вопроса о «материальном наполнении» представлений об этом эпическом времени. В первую очередь меня сейчас интересуют те взаимоотношения, в которые входят различные аспекты изображаемого и фактического времени между собой, временная структура былинного жанра.

Итак, действие былин все происходит в прошлом, но не в неопределенном условном прошлом, как в сказках, а в строго ограниченном идеализированном эпическом времени, в котором существуют особые социальные отношения, особый быт, особое государственное положение Руси, в котором господствуют особые условные мотивировки действий богатырей и врагов Руси, особые психологические законы и пр.

В этом эпическом времени может совершаться сколько угодно различных событий, всегда в общем кончающихся более или менее благополучно для страны. События былины в отличие от событий сказок воспринимаются как события русской истории, они отнесены к условной русской старине.

Время действия былин тем не менее замкнуто и замкнуто как бы двойной замкнутостью. Во-первых, замкнуто само эпическое время, которое занимает в русской истории как бы «островное положение» и не связано никакими переходами с остальной русской историей, и, во-вторых, замкнуто действие самой былины. Время в былине, как и в сказке, начинается с началом сюжета и заканчивается концом сюжета. По большей части конец былины — это конец подвига богатыря (за исключением былин об Илье Муромце и Соловье Разбойнике и Сухмане, где действие продолжается и выявляет отношение к подвигу богатыря князя Владимира). Былина развивается по принципу наибольшего выделения главного героя, и поэтому действие былины концентрируется вокруг богатыря, его судьбы. Длительность событий, связанных с действиями богатыря, и есть сюжетная длительность былины. Никаких упоминаний о событиях, выходящих за пределы сюжетного развития, в былине не бывает.

Время в былинах, как и в других фольклорных жанрах, развивается только в одном направлении, оно не знает возвращений назад и забеганий вперед. Правда, в былине существует как бы и некоторое надвременное сознание, позволяющее слушателям угадывать, что все кончится благополучно, что герой победит и т. д., но это не мешает основной «однолинейности» развития действия.

Даже в сводных былинах, состоящих из многих вполне самостоятельных эпизодов, замкнутых и независимых друг от друга, эти самостоятельные эпизоды не нарушают однолинейного течения изображаемого времени действия былины: эпизоды никогда не возвращают героя назад. Замечательный исследователь поэтики русской былины А. П. Скафтымов отметил обычай сказителей начинать рассказ о любом подвиге Ильи Муромца «с первого пункта его богатырской карьеры» — исцеления его странником.¹⁷ В сводных былинах сюжеты располагаются в строго хронологической последовательности — там, конечно, где как-то можно установить эту последовательность. Иногда даже сюжет может разрывать другой сюжет, если это необходимо для временной последовательности. Так, например, былины, рассказывающие об освобождении Ильей города (Себежа, Киддоша, Чернигова и пр.), говорят обычно о трудности дороги, и сюда

¹⁶ Д. Лихачев. Эпическое время русских былин. «Сборник в честь академика Б. Д. Грекова», М.—Л., 1952, стр. 55—63.

¹⁷ А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. Очерки. Москва—Саратов, 1924, стр. 71.

иногда вставляется рассказ о победе Ильи Муромца над Соловьем, живо рисующий как раз именно эту трудность пути.

Последовательность развития действия былин подчеркивается частными указаниями на время:

Три годы Добрынюшка стольничал,
А три годы Никитич приворотничал.
Он стольничал, чашничал девять лет,
На десятой год погулять захотел...

(Кирша Данилов, стр. 52)

Былина о Волхе Всеславьевиче в передаче сборника Кирши Данилова начинается с того момента, как его мать «шонос понесла», продолжается затем рассказом о его рождении и отмечает в последующем все этапы его воспитания:

А и будет Вольх в полтора часа...
А и будет Вольх семи годов...
А и будет Вол(ъ)х десяти годов...
А и будет Вольх во двенадцать лет...
Сам он, Вольх, в пятнадцать лет...

(Кирша Данилов, стр. 39, 40)

Подчеркивается последовательность времени действия и обычной формулой «втапоры»: «Втапоры князь весел стал...», «Втапоры ево князь спрашивает...», «Втапоры Иван и жене своей сказал...», «Втапоры Иван Годинович поехал ко столичному городу Киеву...», «Втапоры княгиня с князем заспоровала...» и т. д.

Однолинейно развивающееся время былины течет неровно: то замедляясь, то убыстряясь. Едет герой на врага и сразу же оказывается в сражении с ним, а с другой стороны, седлание коня, богатырская «поездочка», стреляние из лука совершаются медленно. Это происходит вследствие все того же «принципа относительности», о котором мы говорили выше: время былины согласуется с «плотностью событий» и с их характером. Есть определенная закономерность между характером изображаемого и временем, которое оно отнимает в повествовании, — закономерность, которая требует еще своего обстоятельного исследования. Вместе с тем свои закономерности имеют и перерывы во времени. Сюжетное развитие былины прерывается, причем в целом эти разрывы значительно крупнее, чем в сказке. Если в сказке эпизоды совершаются «через день», «на следующее утро» и пр., то «шаг былины» шире: действие прерывается на год, на три года, на тридцать три года. При нападении Калина-царя Илья Муромец отсиживает в погребах «ровно три года»; действие других былин замедляется иногда настолько, что новая обычная отлучка богатыря занимает «ровно тридцать лет и три года».

В отдельных случаях былина подчеркивает длительность действия. Эта длительность нужна для изобразительности, а изобразительность былины, как и изобразительность сказки, связана со стремлением условно приправить время исполнения былины ко времени действия в ней. Но это приправление, как и в сказке, идет не по всему фронту изображаемого времени, а только в тех эпизодах, где былина стремится достигнуть наибольшей изобразительности. В этих эпизодах время действия почти совпадает со временем исполнения. Это эпизоды седлания коня, стреляния из лука. Есть эпизоды, в которых длительность действия если и не приравнивается к длительности исполнения, то все же значительно замедляется: приезд богатыря в Киев, прибытие корабля с богатырем, диалог богатыря с противником, сцены на пиру и пр. Тормозятся описания силы богатыря и силы его врага, описания учтивости богатыря, предостереже-

ний богатырю и т. д. Все это необходимо для того, чтобы исполнение былины сопроводить как бы показом ее действия, усилить в ней игровую сторону.

Но продолжительность того или иного эпизода не только передается длительностью исполнения, — она изображается с помощью грамматических и лексических форм, указывающих на длительность действия.

Лексические и грамматические формы глаголов подчеркивают длительность совершающихся событий: не «вывел», а «выводил», не «написал», а «писал», не «сказал», а «говорил», не «сел», а «садился», не «взял», а «брал» и т. д.¹⁸

Как есён сокол вон *вылетывал*,
Как бы белой кречет вон *выпархивал*, —
Выезжал удача добрый молодец...

(Кирша Данилов, стр. 22)

Якори метали во быстрой Днепр.
Сходни бросали на крут красен бережек,
Выходил Соловей со дружиною...

(Кирша Данилов, стр. 15)

Отмыкал окован сундук,
Вынимал денег сто рублев...

(Кирша Данилов, стр. 18)

И *брал* Илья же брагу да единой рукой
Выливал же он да за единой дух.
И тут говорили-то калики перехожия...

(Былины Печоры и Зимнего берега, стр. 258)

Особенно способствует отождествлению времени действия с временем исполнения данного эпизода — настоящее время. Здесь игровая изобразительность исполнителя былины достигает особенной выразительности:

От сна Алеша *пробуждается*,
Встает рано-ранешонько,
Утрен(н)ей зарею *умывается*,
Белаю ширинаю *тирается*,
На восток он, Алеша, богу *молится*.

(Кирша Данилов, стр. 126—127)

Костя Никитин корму *держит*,
Малинькой Потаня на носу *стоит*
А Василе-ет по кораблю *похаживает*,
Таковы слова *поговаривает*...

(Кирша Данилов, стр. 117)

«Соловей Будимирович» *Идет* во гридню во светлую,
Как бы на пету двери *отворялись*,
Идет во гридню купав молодец,
Молодой Соловей сын Будимирович,
Спасову образу *молится*,
Владимеру-княжу *кланеется*,
Княгине Апраксевной на особицу
И *подносит* князю свое дороги подарочки...

(Кирша Данилов, стр. 11)

Связь настоящего времени в былинах с игровыми моментами особенно ясно сказывалась в исполнении былин сказительницей Кривополеновой, изображавшей в этих случаях жестами отдельные эпизоды.

¹⁸ Я не ссылаюсь здесь на многочисленные работы по языку былин, так как все они рассматривают формы языка былин вне связи с вопросами поэтики. Необходимы работы, которые исследовали бы язык фольклора в связи с поэтикой фольклора.

Характерны для былин глаголы, означающие как бы невыполненность действия до конца: «похаживает», «поговаривает», «плавает-поплавает», «поныривает». Свою незавершенностью действия, его «неполной силой» они позволяют подчеркивать длительность и тем самым игровой характер исполнения.

Наиболее часто настоящее время встречается в экспозиции былины, где время замедлено описанием ситуации, или там, где надо особенно подчеркнуть медленность совершающегося действия:

А и едут неделю спряду,
А и едут уже другую...

(Кирша Данилов, стр. 123)

Он дерется-бьется день до вечера...

(Кирша Данилов, стр. 66)

А и едет уж сутки другие,
В четвертые сутки след дошел...

(Кирша Данилов, стр. 74)

День-то за день как птица летит,
Неделя за неделю как дождь дожжит,
Год-то за год быв трава ростет...

(Гильфердинг, № 38,
ср. №№ 23, 33, 65 и др.)

Заключение

Мы видели выше, что отдельные жанры фольклора резко разделены своим отношением ко времени. Мы рассмотрели только три главных жанра: лирическую песнь, сказку и былину. Эти три жанра наиболее резко отстоят друг от друга в отношении времени. Нерассмотренными остались исторические песни, духовные стихи, баллады, частушки и пр. Все же мы можем сделать некоторые выводы относительно изображения времени в фольклоре, учитывая, что нерассмотренные жанры в отношении времени занимают промежуточное положение среди рассмотренных нами.

Время основных жанров фольклорных произведений за исключением, в частности, импровизаций, всегда замкнуто. Оно начинается с началом произведения и заканчивается на нем, оно не определено строго в историческом времени. Благодаря замкнутости времени оно способно «повторяться» в исполнении. Каждое из фольклорных произведений стремится приблизить время событий к времени исполнения. Это удается благодаря условности первого и искусственно продлению (в условиях пределах) второго: замедлению повествования для передачи медленности рассказываемого.

В произведениях фольклора мы уходим в другой, условный мир с условным временем протекания в нем событий. Этим фольклор резко отличается от произведений реалистического искусства, в котором время всегда «открыто» и переходит за границами сюжета в единый поток исторического времени.

Сближение условного времени изображаемого с реальным временем исполнения произведения ведет к тому, что время фольклорных произведений никогда не отступает от своего единого движения; рассказ не перебивается отступлениями назад или забеганиями вперед, затруднено и параллельное развитие сюжетных линий с переходами от одной линии к другой.

Условность сюжетного времени (времени самих событий, о которых говорится в произведении) и тесная связь его со временем исполнения

фольклорного произведения создает возможность иллюзии совершения действия в момент исполнения произведения и этим самым усиливает игровые моменты исполнения. Это своего рода фольклорный вариант драматического правила «единства времени».

Особенности времени фольклорного произведения связаны с тем, что исполнение его есть не только *рассказ о событиях*, но и *изображение* этих событий (или игровое участие в них — как в причтаниях и некоторых других жанрах обрядовой поэзии).

Правда, изображаемые события чередуются с такими, о которых только упоминается (это прежде всего касается былины), но игровой момент исполнения от этого отнюдь не уменьшается, он носит как бы выборочный характер.

Итак, между изображением времени, исполнительством и поэтикой произведений в русском фольклоре имеется определенная связь: они находятся в единстве.

