

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
Институт истории, археологии и этнографии
народов Дальнего Востока

Т.В. Краюшкина

ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР
СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА
ПЕРИОДА ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ:
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТРАДИЦИОННЫХ
И НОВЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Монография



Владивосток
ИИАЭ ДВО РАН
2022

УДК 398.8[882+82-1]:947.084.3 (571.1/.5+571.6)
EDN OYFJFZ

Краюшкина Т.В.

Песенный фольклор Сибири и Дальнего Востока периода Гражданской войны: сквозь призму традиционных и новых ценностей. — Владивосток: ИИАЭ ДВО РАН, 2022. — 172 с.
ISBN 978-5-6045470-8-3

В монографии на материале песенного фольклора Сибири и Дальнего Востока периода Гражданской войны осмысляются такие проблемы, как происхождение песенного фольклора, образная система и группа мотивов, исследуются механизмы формирования общественного сознания и пути трансформации традиционных ценностей и закрепление ценностей новых. Монография будет полезна фольклористам, специалистам в области русской литературы, студентам филологических специальностей и всем интересующимся данными вопросами.

Ключевые слова: песенный фольклор, фольклор периода Гражданской войны, сюжет, мотив, образ, мотивно-образный фонд, сюжетика, фольклоризация, русская поэзия XIX в., русская поэзия XX в., Гражданская война, Сибирь, Дальний Восток, духовно-нравственные ценности, традиционные ценности, новые ценности, традиционная культура, Красное движение, Белое движение.

Рецензенты:

канд. филол. наук Л.Е. Фетисова,
канд. филол. наук Т.А. Голованева

Утверждено к печати Ученым советом
Института истории, археологии и этнографии
народов Дальнего Востока ДВО РАН

ISBN 978-5-6045470-8-3

© Институт истории, археологии
и этнографии народов
Дальнего Востока ДВО РАН, 2022
© Краюшкина Т.В., 2022

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
FAR EASTERN BRANCH
Institute of History, Archaeology and Ethnology
of the Peoples of the Far East

T.V. Krayushkina

FOLKLORE SONGS
OF SIBERIA AND THE FAR EAST
DURING THE CIVIL WAR:
THROUGH THE LENS
OF TRADITIONAL AND NEW VALUES

Monograph



Vladivostok
IHAE FEB RAS
2022

УДК 398.8[882+82-1]:947.084.3 (571.1/.5+571.6)
EDN OYFJFZ

Krayushkina T.V.

Folklore Songs of Siberia and the Far East during the Civil War: Through the Lens of Traditional and New Values. — Vladivostok: IHAE FEB RAS, 2022. — 172 p. ISBN 978-5-6045470-8-3

This monograph explores the folklore songs of Siberia and the Far East during the Civil War and analyses such issues as the origin of folklore songs, the image system and the group of motifs, mechanisms of formation of social consciousness, ways of transformation of traditional values and strengthening new values. The book is intended for folklorists, specialists in Russian literature, students of philological studies and all people who are interested in these topics.

Keywords: folklore songs, Civil War folklore, plot, motif, image, motif-like fund, storytelling, folklorisation, 19th century Russian poetry, 20th century Russian poetry, Civil War, Siberia, Far East, spiritual and moral values, traditional values, new values, traditional culture, Red Movement, White Movement.

Reviewers:

L.E. Fetisova, Ph.D. in Philology;

T.A. Golovaneva, Ph.D. in Philology

Approved for publication by the Academic Council
of the Institute of History, Archaeology and Ethnology
of the Peoples of the Far East, FEB RAS

ISBN 978-5-6045470-8-3

© Institute of History, Archeology
and Ethnology of the Peoples
of the Far East, FEB RAS, 2022
© Krayushkina T.V., 2022

*Книга посвящается
памяти жертв
Гражданской войны*

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	9
1. Происхождение песенного фольклора периода Гражданской войны	14
2. Безымянные герои в контексте образной системы песен времен Гражданской войны	53
2.1. Мужские образы: безымянные герои и героизм	55
2.2. Матери, жены, дочери, сестры: роль женских персонажей в песенных текстах	67
2.3. Детские образы: на пути к новой системе ценностей	76
3. Мотивный фонд песенного фольклора периода Гражданской войны: изменение или подмена системы координат	99
3.1. <i>Кровь</i> и <i>кровавый</i> как базовые символы поэтики народных песен периода Гражданской войны	103
3.2. Суггестивный потенциал символики слез в песенных текстах	122
3.3. <i>Земля</i> в свете традиционных представлений и новых ценностей	129
3.4. От <i>воли</i> через <i>неволю</i> к <i>свободе</i>	138
3.4.1. Представления о <i>воле</i> и <i>неволе</i>	138
3.4.2. Представления о <i>свободе</i>	144
3.5. <i>Власть</i> как новая потребность	153
Заключение	163
Использованная литература	166

CONTENTS

Preface	9
1. The Origin of Folklore Songs during the Civil War	14
2. Nameless Heroes in the Context of the Image System of Songs during the Civil War	53
2.1. Male Images: Nameless Heroes and Heroism	55
2.2. Mothers, Wives, Sisters, Daughters: The Role of Female Characters in Songs	67
2.3. Children's Images: Towards the New Value System	76
3. The Motif Fund of Folklore Songs during the Civil War: Change or Substitution of the Coordinate System	99
3.1. Blood and Bloody as Basic Symbols of Poetics of Folk Songs during the Civil War	103
3.2. Suggestive Potential of Tears Symbolism in Songs	122
3.3. <i>Earth</i> in the Light of Traditional Ideas and New Values	129
3.4. From <i>Will</i> through <i>Captivity</i> to <i>Freedom</i>	138
3.4.1. Concepts of <i>Will</i> and <i>Captivity</i>	138
3.4.2. Concepts of <i>Freedom</i>	144
3.5. <i>Power</i> as a New Need	153
Conclusion	163
References	166

ПРЕДИСЛОВИЕ

Устное народное творчество — особая художественная сфера, воплощенная в совокупности жанров, сюжетно-образного фонда и средств поэтики, работающих на реализацию этнической уникальности каждого народа. Оно содержит систему знаний о разных аспектах человеческого бытия, от поколения поколению передает комплекс морально-нравственных установок.

Устное народное творчество — сложный механизм, выполняющий в жизни создавшего его народа ряд значимых для национального самосознания функций. Это способ сохранения нации, трансляции себя, своего мира и видения своего мира другим народам. Это защитный барьер от разрушительного влияния других этносов. Фольклор усваивает чужое, перерабатывая на свой лад, сообразно собственной системе представлений. Так чужое становится своим, безопасным. Так посредством устного творчества происходит диалог народов.

Именно фольклор в доступной форме передавал знания о моделях взаимодействия со своими и чужими, о нормах поведения в обществе и их нарушении, комплекс представлений о ценностях этноса. Безусловно, элементы комплексов духовно-ценностных ориентиров у разных народов в целом совпадают: туда непременно входят такие базовые представления, как вера, Родина, семья, любовь, дружба, власть. Но важной для изучения духовно-ценностных ориентиров оказывается характеристика, оценка обозначенных категорий конкретным этносом. Немаловажную роль в этом играет

жанр, в котором и реализуется тот или иной элемент рассматриваемой системы, поскольку именно жанр предъявляет свои требования к отбору характеристик, составляющих каждый конкретный элемент духовно-ценностных ориентиров. Следует отметить, что комплекс ценностей, опираясь на опыт предшествующих поколений, постепенно трансформировался под влиянием значимых в исторических масштабах событий: изменений в экономической системе, смены власти, войн.

Основными функциями устного народного творчества считаются эстетическая и дидактическая, важна и функция сохранения исторической памяти. Но при этом фольклор, опираясь на них, обладает способностью манипулировать сознанием: доносить до человека новые идеи, активно используя для этого формировавшиеся веками поэтику и сюжетно-образный фонд, традиционные представления, порой подменяя их или наполняя новыми смыслами. Таким образом (наряду с обучением в тех или иных жизненных ситуациях) и происходит усвоение способов взаимодействия между людьми, среди которых не последнее место занимают манипулятивные технологии и — в меньшей мере — способы противодействия им.

Вот почему фольклорный фонд обладает значительным ресурсом формирования и внедрения новых ценностей, а в научном плане имеет большой потенциал как материал для исследования не только комплекса представлений о духовно-нравственных ценностях, но и представлений об особенностях суггестивного воздействия. С этой позиции показателен поздне-традиционный фольклор, к которому, помимо частушек, песен царской неволи, Первой мировой и Великой Отечественной войн, песен красноармейцев и краснофлотцев, пионеров и молодежи, относятся и песни периода Гражданской войны. Именно поздне-традиционный фольклор в сравнении с фольклором классическим

ярче демонстрирует процессы усвоения нового, поскольку его фонд активно формировался посредством фольклоризации.

Наиболее репрезентативен песенный фольклор периода Гражданской войны. Складывавшийся столетиями мотивно-образный фонд русского устного творчества, привычно воспринимаемый народом как заслуживающий доверия способ передачи знания и массив знания, использовался большевиками в пропагандистских целях. Исполняемые на популярные мотивы песни периода Гражданской войны быстро запоминались и распространялись среди населения России. Вместе с ними становились достоянием народа и новые ценности, умело выдаваемые за традиционные или воспринимаемые как таковые.

Песенный фольклор Гражданской войны активно пополнял песенный фонд, становясь логическим продолжением былин, исторических песен, песен Первой мировой войны в развитии устного народного творчества. Как и в перечисленных жанрах, в песенном фольклоре периода Гражданской войны значимым является описание неких военных событий, порой незначительных в масштабе исторических событий, но при этом и лирическое начало, пусть и в меньшей степени, находит в них свое воплощение. Все это касается не только сюжетного состава, но и мотивно-образной системы песен периода Гражданской войны.

Песенный фольклор рассматриваемого времени прошел разные этапы своего осмысления: в советский период он воспринимался как транслятор истинных ценностей, затем его ждал период отторжения. Пришло время с новых позиций осмыслить процесс, происходивший в устном народном творчестве сто лет назад, оценить особенности отражения исторических событий и образы представителей Красного и Белого движения, запечатленных в песенном

фольклоре периода Гражданской войны. В данной работе не ставится задачи занять сторону красных или белых, являя ту или другую систему духовно-нравственных ценностей, транслируемую в устном народном творчестве как единственно верную или, напротив, заслуживающую порицания. И красные, и белые пытались искать себя, русский народ в других, отличных от традиционной системы ценностей, координатах. И получилось то, что получилось. Необходимо выявить и по возможности объективно оценить механизмы формирования сознания, закрепления новых ценностных установок путем обращения Красного движения к мотивно-образному фонду фольклора.

На данном этапе изучения заявленного жанра необходимо исследовать происхождение песен периода Гражданской войны (это будет сделано в первой главе данной монографии). Важно и обращение к мотивно-образной системе. Именно она является тем ведущим средством, с помощью которого транслируются традиционные представления и внедряются в сознание измененные. В полной мере это относится и к системе духовно-нравственных ценностей. Значимым видится обращение не к образам известных деятелей того периода, исследованию которых и без того посвящено значительное количество работ, а к образам безымянным, представителям народа (данному вопросу посвящена вторая глава монографии). Рассмотрен будет и мотивный фонд. По причине значительного объема материала выбор был сделан в пользу нескольких особо значимых для песенного фольклора периода Гражданской войны мотивов (этот вопрос будет рассмотрен в третьей главе).

В качестве материала для анализа было выбрано 357 песен периода Гражданской войны (Красного движения), записанных в период с 1918 по 1971 г. на территории Алтайского, Красноярского, Приморского, Хабаровского краев, Амурской, Иркутской, Томской, Читинской областей,

Бурятской АССР и Якутской АССР [Песни 1982; Тропами таежными 1969; Фольклор Дальнеречья 1986; Фольклор казаков 1969; Элиасов 1957]. Для подтверждения идеи преемственности сюжетно-образного и мотивного фондов песен периода Гражданской войны привлекались произведения других жанров народной поэзии: былины [Русская эпическая 1991], баллады [Исторические песни 1991], солдатские песни [У ключика у гремучего 1989]. В целях раскрытия специфики системы духовно-нравственных ценностей, транслируемой в песнях Красного движения, использовалось песенное творчество белых, которое может быть отнесено к народному [Гимн РОА; Казачья молитва; Марш Дроздовского полка 1963; Марш корниловцев а; Марш корниловцев б; Марш сибирских стрелков].

Для выявления произведений, послуживших основой для некоторых народных песен, привлекались стихотворения и романсы на стихи В.Г. Богораза-Тана [Богораз-Тан 1987], Д.В. Веневитинова [Веневитинов 1960], М.Ю. Лермонтова [Лермонтов 1972а; Лермонтов 1972б], И.Е. Молчанова [Молчанов 1965], Н.А. Некрасова [Некрасов 1965; Некрасов 1971], И.З. Сурикова [Суриков 1966], переложение и перевод немецкой поэзии Ф.Б. Миллера [Миллер 1963] и М.Л. Михайлова [Гейне 1971].

1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА ПЕРИОДА ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Первостепенным для анализа вынесенной в заглавие темы является изучение источников возникновения текстов. Формирование фольклорного фонда происходит несколькими способами: во-первых, путем переработки текстов, известных ранее в фонде данного народа; во-вторых, переработкой авторских текстов — это так называемый процесс фольклоризации, когда то или иное произведение художественной литературы, находя отклик в народе, изменяется с учетом фольклорной традиции и становится полноценным образцом народного творчества; в-третьих, путем заимствования из фольклорных фондов других этносов и переработки с учетом менталитета воспринимающего народа. Для песен периода Гражданской войны более характерны первый и второй способы пополнения фонда. Итак, какие же именно народные песни или авторские стихотворения послужили основой для анализируемых текстов?

Под сильным влиянием сложившейся исторической ситуации переделывались известные ранее народные песни. Собственно, это традиционная для фольклорного фонда и более позднего периода ситуация. Известна песня, бытовавшая в годы Великой Отечественной войны: к женщине, которая проводила мужа и сына на войну, на постой

приходят два солдата. Героиня не узнает в постаревших военных своих родных. Этот мотив логически вступал в диссонанс с жизненной ситуацией: было непонятно, как можно не узнать мужа и сына, отсутствовавших дома четыре года. Но оказалось, что эта песня бытовала еще в XIX в., когда служба в армии длилась четверть века. И тогда логический диссонанс исчезает.

Е.С. Обшарина (Громова), именуя подобные песни песнями-переделками, отмечает: «Переделки песен не являются главным в развитии современного поэтического творчества, скорее, это результат переломной эпохи и массовых народных движений. Больше всего появилось песен-переделок в годы революции и во время военных кампаний. И в этом нет ничего удивительного. Общий эмоциональный подъем требовал выхода, и народ пытался свое отношение к происходящему, помимо реальных действий, выразить в устном творчестве.

Подобное явление наблюдалось в бурные дни Гражданской войны и иностранной интервенции на Дальнем Востоке. На создание новых песен требовалось время. Искусство не всегда успевало за быстро меняющимися событиями дня, и тогда на помощь привлекалось традиционное творчество. Выбиралось то, что наиболее соответствовало действительности и могло служить потребностям настоящего момента» [Обшарина 1971, с. 132].

В анализируемый материал вошли многочисленные переделки, в числе которых измененные старые солдатские песни «Кругом леса обошли» (одноименная народная песня периода Гражданской войны) [Комментарии 1982, с. 266] и «Ночки темны, тучи грозны» («Ночи темны, тучи грозны») [Комментарии 1982, с. 269], старинная казацкая песня «Эх, да вспомним, братцы, мы, кубанцы» («Эх, да вспомним, хлопцы...») [Комментарии 1982, с. 271], песня рекрута «Последний nonешний денечек» (три одноименные песни)

[Комментарии 1982, с. 297], народная песня периода Первой мировой войны «Между гор, между Карпатских» («Вот вдали, в горах Алтая») [Комментарии 1982, с. 300], песня о герое Первой мировой войны Василии Рябове («Красноармеец был герой») [Фольклор Дальнеречья 1986, с. 169—170] и пр.

По мнению Е.С. Обшариной, «очень часто старые народные песни переделывались применительно к новым условиям. Песни-переделки не следует считать признаком слабости поэтического творчества новой эпохи. Нет, это явление вполне закономерное для такого резкого, коренного перехода к совершенно иным условиям жизни» [Обшарина 1971, с. 132]. Автор делает акцент на исторических уточнениях, которые вносились в известные ранее песни, рассматривая в этом плане популярную в Приамурье и Приморье песню «Эх, да вспомним, хлопцы» (упомянутую нами выше). «В ее основе — старая солдатская песня петровских времен „Дело было под Полтавой“, которая в процессе своего бытования неоднократно подвергалась трансформациям. В годы гражданской войны в соответствии с местными условиями она получила очередное уточнение <...>» [Громова 1989, с. 140].

Исследовательница обнаруживает в тексте песни пример ассоциативной хронологии: «Дата — 21 сентября, как может показаться на первый взгляд, перенесена механически из текста старой солдатской песни. Однако она сохранена не случайно. В документах Дальархива сохранилась запись: „21 сентября 1922 года 1-й Приморский стрелковый батальон и партизанские части Приханкайского района под деревней Вассиановкой разгромили Оренбургскую казачью бригаду. Бой длился восемь часов. Было убито более 60 человек“. Перед нами пример так называемой ассоциативной хронологии: дата, заимствованная певцами, обозначила вполне реальное историческое событие гражданской войны. Совпала

в песне и еще одна историческая деталь — длительность боя (8 часов — „от рассвета до полдня“)» [Громова 1989, с. 140].

Ценные замечания делает Е.С. Громова, отмечая, что в качестве основы песен периода Гражданской войны послужили песни большевистского подполья и усвоенный в годы недавних военных событий фольклор: «Дальнево-сточные партизаны пошли в своем песенном творчестве проторенным путем аналогий и переработок. Во-первых, основой агитационного творчества партизан стали песни большевистского подполья, революционные песни рабочих, несшие в массы понимание преобразующей силы революции, способствовавшие повышению революционной сознательности трудящихся. По образцу революционных гимнов и маршей „Беснуйтесь, тираны!“, „Варшавянка“ Г.М. Кржижановского, „Интернационал“ А.Я. Коца, „Смело, товарищи, в ногу“ Л.П. Радина создавались партизанские призывные гимны и марши: „Интернационал молодежи“, „Дружно, товарищи, в ногу“ и др. <...> Во-вторых, участие многих в событиях русско-японской, первой мировой, а затем и гражданской войн содействовало закреплению в культуре населения края солдатских и казачьих песенных традиций» [Громова 1989, с. 140].

Яркой чертой позднетрадиционного устного народного творчества является активное вхождение в фольклорный фонд авторских произведений, которые утрачивали авторство, подвергались многократной переработке. Это касается и произведений песенного фольклора периода Гражданской войны. Л.Е. Элиасов писал: «Многие стихи, впервые напечатанные в газетах, стали затем народными песнями, а их авторов забыли» [Элиасов 1982, с. 7]. Следует отметить, что значительная часть этих стихотворений посвящена событиям Гражданской войны. Налицо оперативное вхождение недавно созданных стихотворений в фольклорный фонд, продиктованное исторической ситуацией. История,

свершавшаяся здесь и сейчас, требовала привлечения привычных механизмов осмысления, к которым, безусловно, относился фольклор — ведущий транслятор традиционного мировоззрения. И представители Красного движения активно использовали этот механизм, чтобы закрепить в народном сознании собственные установки. Так песенный фольклор становился активным способом агитации политических взглядов. Н.Н. Зинченко делился следующими воспоминаниями: «<...> песню „Спой-ка нам, брат, свою песню суровую“ он исполнял в деревнях, когда партизаны призывали крестьян вступать в ряды народной армии и партизан для борьбы с интервентами и белогвардейцами» [Комментарии 1982, с. 259].

Но и в самом народе высока была потребность узнавать, осмыслять происходящее в стране, выражать свою позицию посредством фольклора и информировать не только об уже случившихся событиях, но и о событиях предстоящих. В этом отношении показательно воспоминание о песне «Рассвет недалек» (записана в 1939 г.) бывшего сотрудника бийской уездной газеты «Серп и молот» Р.Л. Якушева, охарактеризованного как *большой любитель поэзии* [Комментарии 1982, с. 256]. «Стихотворение расклеивалось по заборам, на стенах домов, чтобы народ знал, что поражение колчаковцев неизбежно, что скоро власть Советов восстановится. Мы как раз напечатали это стихотворение в тот день, когда из Бийска отправлялся целый полк на помощь населению Забайкалья и Дальнего Востока» [Комментарии 1982, с. 256].

*Вставайте, вставайте, страдальцы веков!
Нам душно и тяжело под гнетом оков,
Бушует в просторе бурливый поток,
Вставайте, вставайте, рассвет недалек*

[Песни 1982, с. 50].

Листовки с песнями воспринимались представителями Белого движения как опасный агитационный материал. За хранение подобных печатных изданий могла последовать смертная казнь. К таким песням относилась и «Привет борцам». Ссылаясь на сборник «Борьба за Советы в Забайкалье», где обозначено бытование песни «Привет борцам», Л.Е. Элиасов отмечает: «В этих материалах находится любопытная выписка из решения военного полевого суда, созданного атаманом Семеновым, в котором говорится, что солдат Никифор Стадченко хранил „стишок из стана красных агитаторов“, за что суд приговорил солдата к расстрелу. В „деле“ лежал листок бумаги со стихотворением „Привет борцам“ (Из воспоминаний Н.И. Никулина)» [Комментарии 1982, с. 255].

Сохранились сведения и о письменной фиксации новых песен во время их исполнения и дальнейшей передачи для публикации. «По свидетельству партизанки Е.П. Воросовой, песня [«Погиб ты, борец, за идею». — Т.К.] написана адъютантом П.Н. Журавлева И. Фадеевым. Впервые она услышала ее в лазарете от раненых партизан и записала во время исполнения. Свою запись Е.П. Воросова передала С. Баранову, опубликовавшему ее» [Комментарии 1982, с. 292]. Перед нами свидетельство не только активной вовлеченности рядовых участников партизанского движения в процесс популяризации нового творчества и понимания важности его в достижении политических целей, но и один из промежуточных этапов фольклоризации авторского текста.

Обращает на себя внимание и отношение интеллигенции к фольклорному творчеству периода Гражданской войны, понимание значимости народного слова для обучения последующих поколений, массового закрепления нового типа мышления. Живой свидетель истории, учитель как никто другой понимал ценность подобного материала.

Стихотворение «Волочаевка» было записано «от бывшего учителя И.З. Ваулина, 1886 г. рожд., г. Вяземск Вяземского р-на Хабаровского края. <...>.

Это стихотворение, по словам И.З. Ваулина, через несколько дней после Волочаевского боя было опубликовано в какой-то местной газете в Хабаровске. И.З. Ваулин переписал его в тетрадь с целью использования на уроках истории» [Комментарии 1982, с. 286].

Существует значительный массив песен периода Гражданской войны, отражающий реальные исторические события, как масштабные, так и локальные. Порой эти события едва ощутимы в полотне истории, но значимы для частной человеческой судьбы. О сожженном белогвардейцами селе поется в песне «Хара-Шибирь зажгли бандиты». «Автор песни — местный партизан Брянский, живой свидетель жертв и насилий белогвардейцев и интервентов в Забайкалье.

Белогвардейцы, отступая, почти дотла сожгли с. Хара-Шибирь, оставив сотни жителей без пищи и крова в лютые морозы» [Комментарии 1982, с. 310].

*Хара-Шибирь зажгли бандиты,
Днем смрад бандитов обдавал,
Кипел наш разум партизанский,
В сердцах к злодеям месть ковал*

[Песни 1982, с. 240].

Л.Е. Элиасов писал об истории возникновения песни «Партизан Докука» следующее: «Песня отражает подлинный факт, имевший место в самом конце 1919 г. Партизан Докука вместе со своей женой погиб около дер. Духовское, входящей в Спасск-Дальний р-н Приморского края. Командир небольшого партизанского отряда Докука отличался храбростью и отвагой, о нем ходили разные легенды»

[Комментарии 1982, с. 295]. Эта история легла в основу сюжета упомянутой песни. Жена, проявляя верность мужу-партизану, отправляется вместе с ним бороться против белогвардейцев.

*Но однажды, отступая
Под деревней Духовской,
Задержался у сарая
Парень с храброй женой.
Без испуга, слез, тревоги,
Одержав последний бой,
На штыках погибли оба
Под деревней Духовской [Песни 1982, с. 183].*

В числе песен, исполнявшихся во время Гражданской войны и закрепившихся в народном сознании как произведения обозначенного периода, есть и песни, известные фольклорному фонду ранее. При этом в текстах происходила замена одних имен и географических реалий другими. Подобный механизм активно использовался и в относительно недавно созданном песенном творчестве. Так, возникшая на основе стихотворения известного на Дальнем Востоке поэта Г. Отрепьева «Самарская тюрьма» песня «Ждем, когда раздадутся удары» отражает реалии Забайкалья периода Гражданской войны. Песня была записана А.В. Гуревичем и Л.Е. Элиасовым «в 1946 г. от Павла Кирилловича Кирьянова, г. Красноярск. По словам исполнителя, эту песню принес с собой из армии его старший брат — участник гражданской войны, который будучи раненым, попал в Нерчинскую тюрьму, где часто расстреливали заключенных» [Комментарии 1982, с. 314]. В самом же зафиксированном тексте есть отсылка к герою Гражданской войны Павлу Николаевичу Журавлеву и его соратникам.

П.Н. Журавлев «командовал Восточно-Забайкальским фронтом партизан. 19 февраля 1920 г. в бою под Лоншаково он был тяжело ранен и 23 февраля 1920 г. скончался» [Комментарии 1982, с. 291].

*Проклинаю тюремную долю,
Вспоминая советский наш дом,
Мы глядим сквозь решетку на волю,
Журавлевских товарищей ждем* [Песни 1982, с. 248].

К числу механизмов закрепления в народном сознании, принятия как *своего* нового (по смысловой наполненности) песенного творчества может быть отнесено взаимодействие слова и мелодии. Е.Н. Сыстерева, собирательница фольклора Дальнереченского района Приморского края (ее записи песен периода Гражданской войны и партизанского движения на Дальнем Востоке относятся к 1936—1937 и 1968—1976 гг.), сообщает о фольклоре этого периода следующее: «Песни <...> складывались и бытовали среди участников <...> народного движения. <...>. Особенно часто пела эти песни молодежь. Было и так: видя на газетных страницах стихи, начинала их петь на знакомые мелодии» [Фольклор Дальнеречья 1986, с. 169].

Е.Н. Сыстерева описывает активность исполнителей как значимое условие процесса фольклоризации. Очевидная потребность в песнях, отражающих недавние исторические события и созвучных новым политическим идеям, исходила от самого народа. И представители народа накладывали новые слова на уже известные им мелодии. Показательно, что автор этой книги не встретил свидетельства о создании новых мелодий для новых песен.

Е.С. Обшарина делает ценное наблюдение: «Большинство дальневосточных песен периода гражданской войны

отличалось напевностью, хотя можно было ожидать от них преобладания маршевых ритмов. Широкую известность получили песни, исполняющиеся на мотив „Из-за острова на стрежень“, „Плещут холодные волны“, „Между гор, между карпатских“ и т.д. Напевность в данном случае выражает лирическое отношение исполнителя к происходящему» [Обшарина 1969, с. 244].

Авторские тексты, подверженные фольклоризации, положенные на знакомые мелодии, оценивались народом как *свое*: так, эти новые песни (и транслируемые в них новые ценностные установки) воспринимались с доверием, не вызывали неприятия или отторжения. Л.Е. Элиасов отмечал, что «Красная песня» «пелась на мотив популярной солдатской песни „Еще солнце не всходило“» [Комментарии 1982, с. 251], «Жизнь лесовика» «исполнялась на мотив „Кочегара“» [Комментарии 1982, с. 275], «Горе прошло по Сибири» «распевалась на мотив „Смело, товарищи, в ногу“» [Комментарии 1982, с. 285], «Румянятся зори над городом ясным» «пелась на мотив „Варшавянки“» [Комментарии 1982, с. 289], «Красному воину» — «на мотив „Мы кузнецы, и дух наш молод“» [Комментарии 1982, с. 259].

Л.Е. Элиасов обращается к архиву Н.Н. Томилина, собирателя фольклора, который в 1923 г. в Сретенске записал «Песнь молодежи». Значимо, что за столь малое время, прошедшее после окончания Гражданской войны, утратились сведения о создателе стихотворения, возникли многочисленные версии авторства, подаваемые исполнителями как достоверные, что свидетельствует об активном процессе фольклоризации и наглядно его демонстрируют. Примечательным представляется превращение текста стихотворения в песню. «Трижды я записал эту песню, и три раза исполнители называли разных авторов. Один из них говорил, что он лично знал автора — Ивана Перфильевича

Нечаева, который якобы написал песню и вручил исполнителю лично в руки и впервые попросил его спеть, предварительно подобрав мотив. Дальше исполнитель сообщил, что с его легкой руки она пошла гулять по всей Западной Сибири, а потом проникла в Забайкалье и на Дальний Восток» [Комментарии 1982, с. 252].

Осознавали необходимость усвоения новых песен и руководители Красного движения на Дальнем Востоке: «Н.С. Саятин свидетельствует, что „Песня красных стрелков“ была хорошо известна С. Лазо и другим командирам партизанских отрядов, которые советовали своим партизанам заучить песню наизусть, чтобы ее можно было распевать в походном строю. Это, несомненно, способствовало росту популярности песни» [Комментарии 1982, с. 261].

И у представителей Белого движения в период Гражданской войны складывалась своя, особенная, фольклорная культура, построенная на схожих принципах (а порой и на тех же самых произведениях и мелодиях, что у представителей Красного движения), но транслировавшая уже иной комплекс ценностей. Так, «Марш Дроздовского полка» исполнялся на тот же самый мотив, что и песня Красного движения «По долинам и по взгорьям», которая, в свою очередь, пелась на мотив «Марша сибирского полка», написанного в период Первой мировой войны. В числе ценностей представителей Белого движения, как следует из текста песни, — освобождение народа от *ярма*. Философски осмысляя, можно сказать, что ярмо — это целый мировоззренческий концепт, и освобождение от него декларировалось в качестве цели и красными, и белыми. Но освобождение в обыденном восприятии связано с замечательной/переосмыслением ценностных установок, наделением их новыми смыслами. Так, красноармейцы и белогвардейцы и спасали друг от друга народ, уничтожая его:

*Из Румынии походом
Шел Дроздовский славный полк,
Для спасения народа
Нес геройский, трудный долг.
<...>*

*Генерал Дроздовский гордо
Шел с полком своим вперед
Как герой он верил твердо,
Что он родину спасет.*

*Ведал он, что Русь святая
Истомилась под ярмом,
Словно свечка догорая,
Угасает с каждым днем.*

*Верил он — настанет время,
И опомнится народ,
И он сбросит свое бремя
И за нами в бой пойдет*

[Марш Дроздовского полка 1963, с. 7].

Авторы ряда стихотворений, послуживших основой для создания народных произведений, известны (однако необходимо отметить, что порой сведения о них крайне скудны, ограничиваются буквально одной фамилией). В числе этих произведений стихотворение Георгия Шестакова «Перед наступлением», опубликованное в журнале «Забайкальский железнодорожник» 10 августа 1918 г. (народная песня периода Гражданской войны «На бой за свободу») [Комментарии 1982, с. 250], стихотворения Г.Е. Отрепьева «Красный Ермак» («Гремели пушки, бой кипел») и «Новая колыбельная песня» («Колыбельная»), опубликованные в книге «Лучи красных дум» (1920 г.) [Комментарии 1982,

с. 280, 306]. Е.С. Громова отмечает внимание Г.Е. Отрепьева к устному народному творчеству: «Целеустремленно осваивал фольклорные традиции Г. Отрепьев, которого называли „дальневосточным Демьяном“. Стремясь к массовому распространению своих произведений, он обращался к частушкам, лирическим песням и романсам, казачьим и тюремным песням, сказкам» [Громова 1989, с. 140].

Стихотворение, на основе которого возникла песня «Друзья издохшего царизма», «за подписью красноармейца Кудинова было опубликовано в газ. „Тобольский север“ (1921, 4 мая) с примечанием: „Стихотворение написано на Забайкальском фронте в ноябре 1920 года“» [Комментарии 1982, с. 253]. В других случаях не сохранилось никакого другого подтверждения авторства, кроме словесного, — от исполнителей. Это в полной мере относится к песне «Ликуй и радуйся, Россия». Л.Е. Элиасов отмечал: «По свидетельству А.В. Лебедева [исполнитель песни. — Т.К.], песню сложил Федор Сергеевич Бобылев в 1919 г. после удачного боя, проведенного партизанами на р. Урюмкан. Партизану Ф.С. Бобылеву приписывается создание и других песен, пользовавшихся большой популярностью у партизан Забайкалья и Дальнего Востока» [Комментарии 1982, с. 250].

Песня «Бери винтовку!» возникла на основе произведения А. Герасимова. Автором стихотворения 1918 г. «Я житель Сибири безбрежной», путем фольклоризации вошедшего песней в фонд устного народного творчества, является И.В. Цыпилов, причем это тот редкий случай, когда автор вплетает свое имя в поэтические строки (*Пусть бедняки все узнают, / Мое имя Иван Цыпилов* [Песни 1982, с. 52]). Стихотворение «В долине Сучана» написано Виталием Кручиной, партизанским поэтом [Комментарии 1982, с. 278]. Создателем стихотворения «Хара-Шибирь жгли бандиты» считается партизан Брянский [Комментарии 1982, с. 310].

Бывало, что произведения, вышедшие из-под пера одного автора, перерабатывались другими, причем неоднократно, и только после этого входили в фольклорный фонд. Такова судьба песни «Ах вы горы, горы крутые». Стихотворение написал партизан Федор Степанович Настобурский, затем его переработал П.Е. Щетинкин, а после уже свою правку внес партизан Тимофей Ипполитович Рагозин [Комментарии 1982, с. 277].

Авторы других текстов доподлинно неизвестны, они лишь предполагаются. К числу таких произведений относится стихотворение «О жизни Забайкалья при Семенове», его могли написать Антон Каменщиков или Николай Попов, чей псевдоним — Антон Бывалый [Комментарии 1982, с. 275—276]. О создателе стихотворения «В холодной далекой Сибири», опубликованного 1 мая 1921 г. в газете «Каменская правда», известны только инициалы — Н.Г., но при этом до наших дней дошла точная дата публикации — 20 апреля 1921 г. [Комментарии 1982, с. 308].

Имена прочих поэтов и вовсе утрачены, сохранились только сведения об их статусе, в котором они создавали стихотворения, причем в случае, описанном ниже, речь идет об авторском коллективе. О произведении, на основе которого возникла песня «Памяти П.Н. Журавлева», известно, что оно было написано несколькими ранеными в лазарете [Комментарии 1982, с. 291]. Стихотворение «Свисток паровоза» создали заключенные в Нерчинской тюрьме [Комментарии 1982, с. 309].

Об авторах других стихотворений, вошедших народными песнями в фольклорный фонд, не сохранилось и такой скудной информации, известно лишь название издания и дата выхода в свет. Стихотворение «За тех, кто жертвой пал идей» было опубликовано 10 марта 1918 г. в «Сибирской рабоче-крестьянской газете» [Комментарии 1982, с. 258],

«Колыбельная песня» — 7 января 1921 г. в газете «Амурская правда» [Комментарии 1982, с. 306]. При этом стихотворение «Власть железной воли», авторство и год создания которого также утрачены, ждала интересная судьба. Распространяемое на листовках, оно было широко известно, его строки высекались на памятниках, посвященных событиям и героям Гражданской войны, а также использовались в качестве эпитафий в изданиях об этом периоде [Комментарии 1982, с. 296].

В газете «Красное знамя» (г. Владивосток) 12 февраля 1920 г. было опубликовано стихотворение «Дуют холодные ветры» [Комментарии 1982, с. 275]. «Н.Н. Матвеев-Бодрый в статье „Поэт-партизан Костя Рослый“ (Заря. (Орган партизанского райкома КПСС Приморского края), 1958, 27 сент.) использует данные, доказывающие авторство Кости Рослого.

Авторство окончательно не установлено. К. Рослый трагически погиб в 1926 г., а первые тексты были опубликованы при его жизни, и он мог бы внести ясность. Однако К. Рослый нигде не говорит, что он автор первоначального текста этой популярнейшей песни» [Комментарии 1982, с. 275].

Из представленных выше сведений видно, сколь велика была роль газет и листовок в популяризации нового песенного творчества. Однако не только они, но и книги работали на пополнение фольклорного фонда. Стихотворение «На смерть Мухина», которое в 1919 г. сложил автор под псевдонимом Амнистированный, вошло в сборник «Красная Голгофа», опубликованный издательством «Амурская правда» в 1920 г. [Комментарии 1982, с. 295—296].

У ряда песен источники возникновения пока не выявлены. Можно лишь предполагать, опираясь на стилистику, не свойственную народной песне, что, например, песня периода Первой мировой войны «Ох, лунные ночи, зеркальные воды» (ее одноименная переделка вошла в приморский

фольклорный фонд) [Комментарии 1982, с. 297] также происходит от авторского произведения. Утрачен и источник песни «Партизан Докука» (о ней шла речь выше), хотя события, о которых повествуется в песне, известны.

Е.С. Громова описывает специфику процесса фольклоризации в период Гражданской войны: в это время «происходил <...> важный процесс — активизировалось взаимодействие фольклорных и литературных традиций, начавшееся в давние времена. Это способствовало более широкому распространению песен литературного происхождения. Процессу фольклоризации в годы гражданской войны в Приморье и Приамурье подвергались далеко не все литературные произведения. Для этого также необходима была прежде всего соотнесенность с реальными фактами борьбы и чувствами ее участников. Обычно в песенный репертуар партизан входили те тексты, которые создавались на основе песенных народных традиций или уже прошли определенный этап фольклоризации» [Громова 1989, с. 142].

Не только вновь написанные стихотворения, где отражены события Гражданской войны, становились основой для народных песен этого периода. Фольклорный фонд пополняли и песни, созданные на основе переработанных стихотворений XIX — начала XX в. В их числе были и произведения, написанные почти за 100 лет до событий Гражданской войны. Среди них и стихотворение Д.В. Веневитинова «Песнь грека» (1825), послужившее источником для многочисленных вариантов народной песни «Отец мой был природный пахарь». Затем эта песня была привезена на Дальний Восток и в годы Гражданской войны переделана под влиянием новых исторических событий.

Е.С. Громова называет историю песни «Отец мой был природный пахарь» характерной для процесса фольклоризации периода Гражданской войны: «Партизанские поэты,

создававшие новые ее модификации, опирались не на текст Веневитинова, а на его песенную переработку дореволюционного периода, прежде всего на варианты, созданные в период русско-японской войны и более всего соответствующие ситуациям гражданской войны на Дальнем Востоке. <...> В 1919 г. текст песни был переработан местным поэтом К. Рослым. <...> На этом активная жизнь песни не прекратилась. Последовало дальнейшее освоение в массах уже рословского текста» [Громова 1989, с. 142—143]. При этом анализируемый текст народной песни, как это будет видно далее, обнаруживает сходство с первоисточником.

Стихотворение Д.В. Веневитинова посвящено событиям греко-турецкой войны. «Песня „Отец мой был природный пахарь“ имеет различные редакции, отражающие местные условия, а иногда и национальную принадлежность исполнителей. Так, вариант, записанный Р.П. Потаниной и Р.П. Арефьевой в 1969 г. от Ф.Д. Меховской (1910 г. рожд., неграм., с. Муравейка Анучинского р-на Приморского края <...>), содержит много украинизмов» [Комментарии 1982, с. 314].

Стихотворение Д.В. Веневитинова состоит из 5 строф, каждая из которых включает в себя по 10 строк. Рифма построена следующим образом: абаввгддг, она строго соблюдается. В произведении повествуется о мирной жизни богатой семьи «*под небом Аттики*» [Веневитинов 1960, с. 77]. Но на село нападают турки, гибнет мать, убит отец, а герой спасается бегством с сестрой. Они уплывают по морю на челне, но турецкий часовой, охраняющий крепость, их замечает и убивает сестру. Герой, чья отчизна погибла и чья семья полностью истреблена, посвящает свою жизнь мести [Веневитинов 1960, с. 77—78]. Рефреном в каждой строфе повторяется идея отмщения. При этом сама формулировка рефрена от строфы к строфе видоизменяется. Она имеет

форму то констатации, то обращения: «*За все мой меч вам отомстит!*» [Веневитинов 1960, с. 77]; «*За все мой меч им отомстит!*» [Веневитинов 1960, с. 77]; «*За все мой меч вам отомстит!*» [Веневитинов 1960, с. 78]; «*За все вам меч мой отомстит!*» [Веневитинов 1960, с. 78]; «*За все мой меч вам отомстит!*» [Веневитинов 1960, с. 78].

Песня «В стране, под Ольгою гонимой», которая была опубликована в издании «Фронтовая поэзия» (М., 1938), считается одной из самых ранних записей текста. «По замечанию А. Георгиевского, данный текст появился в 1922 г. как переделка старой песни. Автор переделки — военком 4-го Сучанского партизанского отряда Константин Рослый <...>».

Песня „В стране, под Ольгою гонимой“ пелась на мотив „Шумел, горел“ <...>» [Комментарии 1982, с. 311]. Это произведение существенно короче, чем «Песнь грека» Д.В. Веневитинова: в нем уже не 50 строк, а 26, не везде выдержана рифма. Действие переносится из Аттики в поселок Ольга Приморского края. Вместо турок на мирных жителей нападают другие враги — японцы, что соответствовало современным для того времени историческим реалиям. В народной песне сохраняется тот же род занятий героев, что и в произведении Д.В. Веневитинова.

При этом герои народной песни «В стране, под Ольгою гонимой» представлены более активными защитниками, чем в стихотворении XIX в.: если отец героя «Песни грека» *убит*, то отец героя народной песни *гибнет в кровавой схватке*, да и сам герой участвует в битве, но затем обезоруженный и раненый вынужден спасаться бегством. Именно брат является инициатором спасения сестры. Так стихотворение, написанное почти за 100 лет до Гражданской войны, трансформируется, отражая новые реалии и акцентируя внимание на особенностях менталитета восточнославянского населения Дальнего Востока.

Под небом Аттики богатой
 Цвела счастливая семья.
 Как мой отец, простой оратай,
 За плугом пел свободу я.
 Но турков злые ополченья
 На наши хлынули владенья...
 Погибла мать, отец убит,
 Со мной спаслась сестра младая,
 Я с нею скрылся, повторяя:
 «За все мой меч вам отомстит!»

[Веневитинов 1960, с. 77]

В стране, под Ольгою гонимой
 Жила родная там семья,
 Отец мой пахарь был любимый,
 Работал вместе с ним и я.
 Японцев злое ополченье
 Напало вдруг на нас кругом,
 Огонь пожрал наше селенье,
 И все живое замерло.
 В пылу отцовскую бердану
 Сломал в неравном я бою.
 Зажав рукою крепко рану,
 Бежал, спасая жизнь свою.
 Отец погиб в кровавой схватке,
 Сгорела мать, я спас сестру
 [Песни 1982, с. 242].

Если брат и сестра, герои стихотворения Д.В. Веневитинова, спасаются, уплывая на челне, то в песне «В стране, под Ольгою гонимой» они убегают в сопки. Так в народной песне появляются не только географические реалии Приморского края, но, видимо, и привычный маршрут спасения от врага. Показательно, что сохраняется мотив молитвы сестры. При этом та часть сюжета, что Д.В. Веневитинов изложил в 2 строфах (20 строках), в народной песне уместается в 8 строк: раздается выстрел *из-под горы*, и сестра гибнет. Если в «Песне грека» подробно описан убийца, то в песне «В стране, под Ольгою гонимой» образ убийцы остается нераскрытым.

Не лил я слез в жестоком горе,
 Но грудь стеснило и свело;
 Наш легкий челн помчал нас в море,
 Пылало бедное село,
 И дым столбом чернел над валом.
 Сестра рыдала — покрывалом
 Печальный взор полузакрывает;
 Но, слыша тихое моленье,
 Я припевал ей в утешенье:
 «За все мой меч им отомстит!»

Когда с сестрой мы в сопках были,
 Я видел хат родных пожар,
 Сестра за мать свою молилась
 И за отца, что в битве пал.
 Но вдруг в кустах зашевелилось,
 Раздался выстрел из-под горы,
 И больше сердце уж не билось
 Моей красавицы сестры
 [Песни 1982, с. 243].

Плывем — и при луне серебристой
 Мы видим крепость над скалой.
 Вверху, как тень, на башне мшистой
 Шагал турецкий часовой;
 Чалма склонилась к пищали —
 Внезапно волны засверкали,
 И вот — в руках моих лежит
 Без жизни дева молодая.
 Я обнял тело, повторяя:
 «За все мой меч вам отомстит!»
 [Веневитинов 1960, с. 77—78]

В народной песне опущен мотив похорон сестры, которому в «Песне грека» посвящена отдельная строфа. Обращает на себя внимание, что произведения имеют отличающиеся друг от друга финалы. Если в стихотворении Д.В. Веневитинова говорится о деятельной, продолжительной мести, то народная песня завершается *вечной клятвой* мести, и остается неизвестным, была ли эта клятва приведена в исполнение.

Восток румянился зарею,
 Пристала к берегу ладья,
 И над шумящею волною
 Сестре могилу вырыл я.
 Не мрамор с надписью унылой
 Скрывает тело девы милой, —
 Нет, под скалою труп зарыт;
 Но на скале сей неизменной
 Я начертал обет священный:
 «За все вам меч мой отомстит!»

С тех пор меня магометане
 Узнали в стычке боевой,
 С тех пор, как часто в шуме браней
 Обет я повторяю свой!
 Отчизны гибель, смерть прекрасной,
 Все, все припомню в час ужасный;
 И всякий раз, как меч блестит
 И падает глава с чалмою,
 Я говорю с улыбкой злою:
 «За все мой меч вам отомстит!»
 [Веневитинов 1960, с. 78]

И я один из всех остался
 В горах над мертвою сестрой
 И вечной клятвою поклялся
 Отмстить врагам за дом родной
 [Песни 1982, с. 243].

Не было обойдено вниманием в период Гражданской войны и творчество М.Ю. Лермонтова. Два его произведения легли в основу народных песен. Так, «Плетка властелина» является переделкой известного стихотворения М.Ю. Лермонтова «Ветка Палестины». Написанное в 1837 г., оно состоит из 9 строф, каждая из которых включает по 4 строки; используется перекрестная рифма. «Знакомый Лермонтова, Андрей Николаевич Муравьев — видный сановник и литератор, утверждал, что „Ветка Палестины“ была написана в его квартире, когда Лермонтов приезжал к нему с просьбой похлопотать по делу о стихах на смерть Пушкина. „Долго ожидая меня, — говорит Муравьев, — написал он... чудные свои стихи „Ветка Палестины“, которые по внезапному вдохновению у него исторглись в моей образной, при виде палестинских пальм, принесенных мною с Востока“» [Примечания 1972, с. 710].

Сохраняя стихотворный метр материнского произведения и почти во всех строфах соблюдая перекрестную рифму, народная переделка, записанная в 1968 г., обращается к совсем иной теме. Глубоко христианский символ — ветка Палестины — был заменен на другой символ — плетку властелина, причем сохранилась не только метрика, но и рифма. М.Ю. Лермонтов, размышляя о месте произрастания ветки и о герое, принесшем ее *в этот край*, завершает стихотворение выводом о предназначении ветки Палестины:

*Заботой тайною хранима
Перед иконой золотой,
Стоишь ты, ветвь Ерусалима,
Святыни верный часовой!*

*Прозрачный сумрак, луч лампы,
Кивот и крест, символ святой...
Все полно мира и отрады
Вокруг тебя и над тобой*

[Лермонтов 1972а, с. 131—132].

Народная песня «Плетка властелина» пародирует стихотворение М.Ю. Лермонтова, задавая иную систему координат, заменяя христианский символ символом насилия. Начинаясь, как и «Ветка Палестины», с обращения, народная песня ставит совсем другие вопросы, из которых становится очевидным предназначение плетки:

*Скажи мне, плетка властелина,
Подруга стылого штыка,
Как была ты мужичьи спины
Во время славы Колчака.
Как ты вбивала в мысль народа
Доверье к власти кулаков.
И жажду равенства, свободы
Дала ценою синяков [Песни 1982, с. 229].*

Если в стихотворении М.Ю. Лермонтова ветка Палестины слышала *молитвы* и *песни старины*, защищала путника от зноя или увядала в разлуке, то плетка властелина действует в мире иначе. Локус, обозначенный в материнском произведении (Иордан, Ливан, пустыня), заменяется российскими географическими реалиями:

*Как ты от Волги до Китая
Гуляла в царственных руках.
Свистя, взвиваясь и щелкая
И нагоняя жуткий страх.
Как ты гнала людей к расстрелу,
Как была старцев, матерей,
Как разбивала хлестко, смело
Головки маленьких детей*
[Песни 1982, с. 229—230].

Если в стихотворении М.Ю. Лермонтова ветка перемещается из мира профанного, обыденного в мир сакральный,

становясь украшением святыни, то плетку ждет совсем иная судьба. Показательно, что финал песни остается открытым. Возможно, плетка снова будет задействована, но уже против тех, кто использовал ее ранее сам:

*Теперь лежишь ты в куче хлама
Среди мундиров и погон,
И твой хозяин изгнан с дома
И где-то дует самогон.
Средь хлама и палач кровавый,
Теперь уж он боится сам,
Что суд народный, скорый, правый
Плеть прибрал к своим рукам*

[Песни 1982, с. 230].

Второе произведение М.Ю. Лермонтова — «Казачья колыбельная песня» (1838). «Сохранилось предание, что Лермонтов написал это стихотворение в станице Червленной, на Тереке. В хате, где ему отвели квартиру, молодая красавица-казачка напевала песню над колыбелью сына своей сестры. И казак, переносивший в комнату вещи поэта, рассказывал потом, будто Лермонтов присел тут же к столбу, набросал на клочке бумажки свою „Казачью колыбельную песню“, а потом прочел ее вслух, чтобы узнать его мнение» [Примечания 1972, с. 714]. «Казачья колыбельная песня» состоит из шести восьмистрочных строф, строки рифмуются по принципу абабвгвг.

Это стихотворение М.Ю. Лермонтова было положено в основу песни периода Гражданской войны «Колыбельная песня». «Впервые текст песни опубликован в газ. „Амурская правда“ <...> Благовещенск, 1921, 7 янв. <...>

Авторство приписывается Ивану Кулику. В основу песни положен ритмико-мелодический строй „Колыбельной песни“ М.Ю. Лермонтова» [Комментарии 1982, с. 306].

Народная песня сохраняет особенности рифмы материнского произведения. Напечатанная без разбивки на строфы, она может быть поделена на шесть восьмистрочных строф и одну завершающую строфу — четырехстрочную. Сохраняются в народной песне и герои стихотворения М.Ю. Лермонтова — мать, младенец и отец.

Если в произведении поэта мать обещает младенцу: *Стану сказывать я сказки, / Песенку спою* [Лермонтов 1972б, с. 144], то в народной песне звучит другое — противопоставленное обозначенному ранее — обещание: *Расскажу тебе не сказку, / А живую былль* [Песни 1982, с. 222]. И далее следует повествование о современных событиях Гражданской войны:

*На Руси сегодня праздник:
Много-много лет
Был в России царь и стражник,
А теперь их нет* [Песни 1982, с. 222].

Отец младенца из стихотворения М.Ю. Лермонтова — *закаленный в бою старый воин*. Он способен защитить свою семью *от злого чечена*. В народной песне говорится о победе народа *над лютою змеей*. Но эта победа *далась дорогой ценой* — в борьбе погиб отец младенца:

*Спит отец на дне могилы,
Глубоко в снегу,
Завещал тебе он, милый,
Отомстить врагу* [Песни 1982, с. 223].

В стихотворении М.Ю. Лермонтова отец представлен образцом для подражания сыну. Тот, как и отец, будет воплощением истинного воина: *Богатырь ты будешь с виду / И казак душой* [Лермонтов 1972б, с. 144];

*Сам узнаешь, будет время,
Бранное житье;
Смело вденешь ногу в стремя
И возьмешь ружье* [Лермонтов 1972б, с. 144].

Непременным спутником выросшего казака в произведении М.Ю. Лермонтова станет образок — благословение матери; перед образком, как мечтает она, ее сын будет молиться. Показательно, что мать призывает ребенка помнить о ней: *Да, готовясь в бой опасный, / Помни мать свою...* [Лермонтов 1972б, с. 145].

Воинская судьба ждет и младенца — героя народной песни. Но его *святое дело* — это не защита Родины и семьи, как в стихотворении М.Ю. Лермонтова, а продолжение борьбы за власть, начатой предыдущим поколением:

*Ты расти скорей и смело
Стройся в рать бойцов
Продолжать святое дело
Братьев и отцов.
Будешь ты отца достоин,
Будешь тверд в бою,
Спи, в грядущем красный воин,
Баюшки-баю!* [Песни 1982, с. 223]

В 1820 г. Г. Гейне пишет стихотворение «Гренадеры», а в 1846 г. М.Л. Михайлов переводит его на русский язык. Перевод состоит из девяти четырехстрочных строф, как и оригинальное произведение, однако перекрестная рифма в русском переводе заменена на другую (абвб), что упростило задачу М.Л. Михайлову и позволило создать гениальный перевод. Автор сохранил основное содержание стихотворения Г. Гейне, при этом сделав его понятнее и ближе русскому мировоззрению (речь идет о переводе некоторых

выражений: например, если в оригинале говорится о попрошайничестве, то в русском варианте — о милостыне Христа ради).

Преданность императору в произведении Г. Гейне возведена в культ, перед его образом для гренадера теряет значение собственная семья — голодающие маленькие дети и жена. Один из героев, умирая, желает быть похороненным с оружием, чтобы, когда мимо проедет император, встать из гроба и продолжить служить ему.

Л.Е. Элиасов отмечал: «Песня „Гренадеры“ — переделка одноименного стихотворения Г. Гейне. <...> Первые восемь строк, рассказывающие о битве партизан с японцами в „Богдатском хребте Забайкалья“, принадлежат автору переделки и являются своеобразным зачином, но не имеют органической связи с последующим содержанием песни. Песня переделана незначительно: сокращен авторский текст Г. Гейне, заменены отдельные слова („товарищ“ вместо „император“ и „брат“ и др.)» [Комментарии 1982, с. 281].

Четко выдержанная логика построения сюжета, ясная образно-мотивная система, идеальная звукопись перевода М.Л. Михайлова — все то, что в результате складывается в произведение высочайшего уровня, в образец истинной поэзии, — в переделке периода Гражданской войны оказалось практически утраченным. Хотя автор стихотворения «В Богдатских горах Забайкалья», ставшего народной песней, и сохраняет фрагменты перевода М.Л. Михайлова (ниже они выделены курсивом), но в единое полотно произведение уже не складывается. В угоду новым политическим процессам, происходившим в то время в России, заменена мотивно-образная система, утрачен и финал перевода М.Л. Михайлова, в результате чего переделка не имеет логического завершения. Не соблюдена и заданная в материнском произведении рифма.

Во Францию два гренадера
Из русского плена брели,
И оба душой приуныли,
Дойдя до Немецкой земли.

*Придется им — слышать — увидеть
В позоре родную страну...
И храброе войско разбито,
И сам император в плену!*

Печальные слушая вести,
Один из них вымолвил: «Брат!
Болит мое скорбное сердце,
И старые раны горят!»

Другой отвечает: «Товарищ,
И мне умереть бы пора;
Но дома жена, малолетки:
У них ни кола, ни двора.

Да что мне? просить Христа ради
Пуцу и детей и жену...
Иная на сердце забота:
В плену император! в плену!

Исполни завет мой: коль здесь я
Окончу солдатские дни,
Возьми мое тело, товарищ,
Во Францию! там схорони!

Ты орден на ленточке красной
Положишь на сердце мое,
И шагай меня опояшешь,
И в руки мне вложишь ружье.

И смирно, и чутко я буду
Лежать, как на страже, в гробу...
Заслышу я конское ржанье,
И пушечный гром, и трубу.

То Он над могилою едет!
Знамена победно шумят...
Тут выйдет к тебе, император,
Из гроба твой верный солдат!»

[Гейне 1971, с. 46—47]

В Богдатских горах Забайкалья
Жестокая битва была,
На нас наступали японцы,
И громко стучал пулемет,
В атаку мы с ними сходились,
У них занимали хребет.
На шпаги мы с ними рубились,
У них отбивали окоп.
И русские два гренадера
С Японского плена брели,
И оба душой приуныли,
Дойдя до великой реки.
*Придется им слышать и видеть
Позоры родной стороны,
Что храброе войско разбито
И сам наш товарищ в плену.*
Один говорит из них: «Товарищ,
Давно нам на родину пора».
Другой же товарищ отвечает:
— А мне умереть здесь пора,
Болит мое скорбное сердце,
И старые раны горят,
А дома жена, малолетки,
У них ни кола, ни двора.
Возьми мое тело, товарищ,
На родине там схорони,
И орден на ленточке красной
На сердце мне положи.
И шагай меня опояшешь,
И в руки мне вложишь ружье,
Я буду лежать тихо-смирно,
Как будто на страже — в гробу

[Песни 1982, с. 134—135].

Как отмечает Л.Е. Элиасов, народная песня «Среди лесов дремучих» имеет довольно сложную историю: «В основу положена песня про атамана Чуркина, близкая к стихотворению Ф. Фрейлиграта в переводе Ф.Б. Миллера. <...>

Песня „Похороны Чуркина“, или, как она чаще называлась, „Среди лесов дремучих“, была широко известна [Комментарии 1982, с. 271]. Стихотворение в переложении Ф.Б. Миллера (1846 г.) состоит из девяти восьмистрочных строф (всего — 72 строки), каждая из которых имеет перекрестную рифму. Народная песня «Среди лесов дремучих» состоит из 28 строк. Порой в ней нарушается ритм, не появляется и рифма. Сюжет «Погребения разбойника» Ф.Б. Миллера довольно прост: в стихотворении повествуется о том, как шестеро разбойников несут тело своего убитого атамана и предают его погребению. Лишь в самом финале дается намек на появление еще одного героя или героев, видимо, тех, кто ловит разбойников. Но разбойники спасаются бегством.

Сюжет народной песни «Среди лесов дремучих» сложнее. В нем активными действующими лицами заявлены красные, от которых отступают белые. Влияние материнского текста едва ощутимо в мотивном наполнении. Как и в стихотворении Ф.Б. Миллера, действие разворачивается *среди лесов дремучих* [Песни 1982, с. 93]. Если герои из «Погребения разбойника» *на руках могучих / Товарища несут* [Миллер 1963, с. 646], то красные из народной песни *В своих руках могучих / Оружие несут* [Песни 1982, с. 93].

Подобно героям произведения Ф.Б. Миллера, *бандиты* из народной песни «Среди лесов дремучих» *все поразбежались / И скрылись за туман* [Песни 1982, с. 93]. Если атаман разбойников в стихотворении Ф.Б. Миллера мертв, то в народной песне он оказывается в руках красных и подвергается допросу:

— Скажи, беляк проклятый,
Сколь душ ты загубил?
Скажи, про то все знают,
Как мужиков ты бил? [Песни 1982, с. 93]

Заканчивается народная песня заверением в силе и правде Красного движения. Вновь (как и в начале произведения) заходит речь об оружии:

*Оружье наше не простое,
Кровью скреплено,
А сердце наше молодое
Решимости полно.
Прогоним всех мы атаманов,
Буржуев разорим
И знамя красное свободы
Над миром водрузим.
А пушки, пушки все грохочут,
Под грохот все вперед,
Над нами светит ясно солнце,
За нами весь народ [Песни 1982, с. 93].*

Время написания стихотворения И.Е. Молчанова «Было дело под Полтавой...» доподлинно неизвестно. Произведение датируется концом 1840-х или началом 1850-х гг., однако есть следующие сведения об исполнении песни на его слова, причем хором, которым руководил сам поэт: «Впервые исполнено хором в Калуге, руководимом Молчановым. Получило распространение с начала 1850-х годов, в устном обиходе подверглось сокращениям и изменениям <...>» [Примечания 1965, с. 1042]. Так, известны следующие народные варианты песни: «„Было дело на Кавказе...“», «„Было дело там под Плевной...“», «„Было дело под Артуром...“», «„Было дело под Берлином...“ и т. п.» [Примечания

1965, с. 1042]. Примечательно, что она подвергалась многочисленным переделкам под влиянием различных военных ситуаций второй половины XIX — начала XX в. (текст песни «Было дело под Берлином...» на данный момент обнаружить не удалось, поэтому нет возможности точно утверждать, к какому именно событию относится ее сюжет). Поэтому вполне закономерно было появление еще одной переделки песни «Было дело под Полтавой...» — во время Гражданской войны.

Если стихотворение И.Е. Молчанова состоит из 46 строк, то сохранившийся фрагмент народной песни «Было дело на Алтае» включает в себя всего восемь строчек (именно этот вариант сохранился в памяти информатора, остальная часть текста оказалась утрачена). Ниже полностью представлена записанная песня, которая была опубликована в 1947 г. «И.Г. Парилкову песню сообщил Я.М. Пасынков. По словам информатора, она принадлежит одному из партизан и по размеру была значительно больше. <...>

Таким образом, у алтайских партизан мы находим „третье рождение“ этой песни, поскольку в ней говорится о народном восстании против белогвардейских банд» [Комментарии 1982, с. 283].

Значимым является зачин, определяющий место действия, а также военное событие, которое описывается в песне. Если в стихотворении И.Е. Молчанова «Было дело под Полтавой...» речь идет о битве, где Петр I трижды чудесным образом избежал гибели от шведской пули, то в народной переделке действие уже переносится на Алтай и связано с событиями Гражданской войны. Показательно, что И.Е. Молчанов сумел задать ту словесную форму выражения и передачи сведений о значимом историческом событии, которая была воспринята народным сознанием как стереотипная и на десятилетия зафиксирована в фольклорном фонде.

Было дело под Полтавой,
 Дело славное, друзья!
 Мы дрались тогда со шведом
 Под знаменами Петра.
 Наш могучий император —
 Память вечная ему! —
 Сам, родимый, пред полками,
 Словно сокол, он летал,
 Сам ружьем солдатским правил,
 Сам и пушки заряжал
 [Молчанов 1965, с. 665].

Было дело на Алтае,
 Дело славное, друзья,
 Как дрались мы за свободу,
 Расскажу, друзья, вам я.
 Август месяц в половине —
 Встал сибирский весь народ,
 Взяли в руки пики, вилы,
 И начал переворот
 [Песни 1982, с. 140—141].

В 1861 г. Н.А. Некрасов публикует поэму «Коробейники» [Некрасов 1971, с. 181—200]. Она была усвоена народом, и несколько ее строф (первая, вторая и третья из I ч. и почти полностью (без завершающих четырех строк) первая строфа из V ч.) стали песней [Некрасов 1965, с. 637—639].

В период Гражданской войны бытовали песни, в которых использовался созданный Н.А. Некрасовым яркий образ *полной корбушки*. Но если в произведении русского поэта она полна различных товаров, милых женскому сердцу (*Ой, полна, полна корбушка, / Есть и ситцы и парча* [Некрасов 1971, с. 182]), выступает связующим звеном в отношениях двух влюбленных (*Выди, выди в рожь высокую! / Там до ночи погожу, / А завизжу черноокою — / Все товары разложу* [Некрасов 1971, с. 182]), то в народных песнях периода Гражданской войны *полная корбушка* изменяет свое содержание и встраивается в систему отношений других героев.

Песня «Располным полна коробочка» [Песни 1982, с. 224] была записана А. Карповой «в 1958 г. от Ивана Ивановича Гаськова, 51 года, грам., с. Большое Уро Баргузинского р-на БурАССР <...>».

Песня создана в стиле и ритме песни из поэмы Н.А. Некрасова „Коробейники“ (*Ой, полна, полна корбушка*»), имеющей большое количество переделок» [Комментарии 1982,

с. 306]. Песня «Коробушка слез, горя и нужды» была зафиксирована в 1968 г. «Л.Е. Элиасовым, Л.П. Кузьминым <...> от Василия Гавриловича Карева, с. Красный Яр Михайловского р-на Амурской обл.» [Комментарии 1982, с. 308].

Песня «Располным полна коробочка» состоит из 16 строк. В ней образ *полной коробочки* появляется один раз, становясь символом социальной несправедливости (*Располным полна коробочка / У любого богача / Как у бедного рабочего — / Ни кола и ни двора* [Песни 1982, с. 224]), которая требует активного разрешения ситуации — с помощью оружия. Показательно, что богатство других вызывает социальный протест и требует смены власти. Между нищетой и несвободой ставится знак равенства. Освобождение от нищеты приведет к свободе — именно такая мысль транслируется в народной песне:

*Пришью красную звезду,
На буржуев силы скрытые
Я с винтовочкой пойду.
Сломим силу мы купеческу
И свободу отстоим,
Мы Советскую Республику
Во всем мире утвердим* [Песни 1982, с. 224].

Народная песня «Коробушка слез, горя и нужды» [Песни 1982, с. 227—229] представляет собой значительный по объему текст (в ней 76 строк), а образ *полной коробушки* появляется в произведении дважды. В первый раз им песня начинается, во втором — приводит к логическому финалу. В обоих случаях наполнение коробушки идентично, но различается подача материала. В начале песни формулировка свидетельствует о констатации (*Ой, полна, полна коробушка / Слез и горя, и нужды* [Песни 1982, с. 227]), ближе к финалу — является подтверждением (*Да, полна, полна коробушка /*

Слез, и горя, и нужды [Песни 1982, с. 229]). О *полной коробушке* у представителей антагонистов в этом случае речи нет, и образ *полной коробушки* ассоциируется уже с другим образом — переполненной чашей терпения:

*Ой, полна, полна коробушка
Слез и горя, и нужды,
Затуманилась головушка,
В прах повержены мечты.
Мысли в ужасах теряются,
Всюду дикий страх и стон,
Грудь на части разрывается,
Смерть и ад со всех сторон* [Песни 1982, с. 227—228].

Далее подробно описываются народные страдания от рук интервентов и белогвардейцев. Заканчивается песня призывом к борьбе:

*Поднимайся, люд свободный,
Иди в красные полки,
Пусть дрожат враги Советов,
Их поднимем на штыки* [Песни 1982, с. 229].

В 1867 г. И.З. Суриков пишет стихотворение «Сиротой я росла...». Оно состоит из девяти четырехстрочных строф, имеет перекрестную рифму. Произведение И.З. Сурикова обладает необыкновенно мелодичной звукописью.

В 1936 г. фиксируются две песни периода Гражданской войны — «Сиротки» и «Сиротка». Первая — Л.Е. Элиасовым «от партизана Петра Волошина, ст. Мысовая Кабанского р-на БурАССР. <...>

Партизанский вариант песни был популярен у партизан Западного Забайкалья, а затем воспринят населением Прибайкалья и других районов Восточной Сибири. Имеется большое количество вариантов.

В основу партизанской песни положен текст И.З. Сурикова „Сиротой я росла...“ (1867). Новый вариант песни возник в 1918 г. в партизанском отряде Дедушки Каландаришвили» [Комментарии 1982, с. 280].

Вторая песня была записана А.В. Гуревичем от «партизана Николая Васильевича Павлова, г. Канск Красноярского края. <...>

Как утверждает Н.В. Павлов, песня возникла в 1918—1919 гг. в одном из отрядов енисейских партизан» [Комментарии 1982, с. 280]. Если Л.Е. Элиасов говорит о литературной основе песни «Сиротки», то происхождение песни «Сиротка» обходится им стороной, хотя ее слова позволяют обнаружить сходство со стихотворением И.З. Сурикова.

Песня «Сиротки» (записана Л.Е. Элиасовым) довольно активно цитирует произведение И.З. Сурикова, однако при этом изменен образный состав: если в авторском произведении повествование идет от лица одной лирической героини-сироты, то в народной песне — от лица минимум двух лирических героинь, которых объединяет схожая — сиротская — судьба. В песне «Сиротка» (записана А.В. Гуревичем), как и в произведении И.З. Сурикова, речь ведется от лица одной лирической героини.

Народные песни отчасти сохраняют мотивно-образный состав стихотворения-основы. Так, лирическая героиня И.З. Сурикова сравнивает себя с *былинкой в поле*. Это же сравнение присутствует и в двух народных произведениях. Если лирические героини песни «Сиротки», как и лирическая героиня И.З. Сурикова, *Светлой радости <...> / Ласки не видали* [Песни 1982, с. 130], то лирическая героиня песни «Сиротка» утверждает обратное: *Светлой радости я / Ласку увидала* [Песни 1982, с. 131]. Это связано с тем, что она взяла ответственность за свою судьбу и пошла к партизанам, став одной из них:

*Раз пятнадцать подряд
В разведку ходила,
Много пленных взяла,
Сведений добыла [Песни 1982, с. 131].*

Героини песни «Сиротки» описывают тяжелый труд в детстве, сетуют: *Износила нас судьба, / Красота увяла* [Песни 1982, с. 130]. Но и они проявили активную позицию, уйдя к партизанам, однако роль их в отряде точно не определена: *А теперь в отряде мы / Ищем лучшей доли* [Песни 1982, с. 130].

Заимствован из стихотворения И.З. Сурикова и образ поющей птицы, которая выступает в паре с волчицей. Обе они символизируют счастливую долю, которая противопоставляется несчастной доле *сиротинки*:

*Птичка в темном саду
Песни распевает,
И волчица в лесу
Весело играет.*

*Есть у птички гнездо,
У волчицы дети —
У меня ж ничего,
Никого на свете [Суриков 1966, с. 104].*

Но в народных песнях образ поющей птицы меняет локацию: из освоенного пространства она перемещается в пространство неосвоенное (из сада — в бор). Другой становится и пара птицы: вместо волчицы появляются партизаны и в песне «Сиротки», и в песне «Сиротка»:

*Птицы в темном лесу
Звонко распевают,
А красные бойцы
Свободу добывают [Песни 1982, с. 130];*

*Птицы в темном бору
Звонко распевают,
Партизаны удалы
По лесу гуляют [Песни 1982, с. 131].*

Идентичность первой и второй строк обеих песен наводит на мысль о наличии общего варианта-основы, являющегося также народной песней, из которой и возникли «Сиротки» и «Сиротка». Или же, возможно, песня «Сиротка» является логическим развитием сюжета песни «Сиротки».

И.З. Суриков «Сиротой я росла»	«Сиротки»	«Сиротка»
Сиротой я росла, Как былинка в поле; Моя молодость шла У других в неволе.	Уродились мы, Как былинки в поле, Наша молодость прошла У людей в неволе.	Уродилась я, Как былинка в поле, В партизаны я пошла, Искать лучшей доли.
Я с тринадцати лет По людям ходила: Где качала детей, Где коров доила.	Лет с двенадцати мы По людям ходили, Где пилили дрова, Где назем возили,	Птицы в темном бору Звонко распевают, Партизаны удали По лесу гуляют.
Светлой радости я, Ласки не видала: Износилась моя Красота, увяла.	Светлой радости мы, Ласки не видали, Износила нас судьба, Красота увяла.	Раз пятнадцать подряд В разведку ходила, Много пленных взяла, Сведений добыла.
Износили ее Горе да неволя; Знать, такая моя Уродилась доля.	Износили ее Горе да неволя. А теперь в отряде мы Ищем лучшей доли.	Светлой радости я Ласку увидала, Хоть и молодость прошла, Жизнью не увяла.
Уродилась я Девушкой красивой, Да не дал только бог Доли мне счастливой.	Птицы в темном лесу Звонко распевают, А красные бойцы Свободу добывают,	Дождалась судьбы своей, Долюшки счастливой [Песни 1982, с. 131].
Птичка в темном саду Песни распевает, И волчица в лесу Весело играет.	Прощай ты, злая доля, Доля сиротинки, Как полынь иссохни ты Под жарой в долине [Песни 1982, с. 130—131].	
Ох, бедна я, бедна, Плохо я одета, — Никто замуж меня И не взял за это!		
Эх ты, доля моя, Доля-сиротинка! Что полынь ты трава, Горькая осинка! [Суриков 1966, с. 103—104]		

В.Г. Богораз-Тан в 1906 г. создает стихотворение «Предсмертная песня». Оно было написано на реальных событиях, посвящено «семи кронштадтским минерам, восставшим на форте „Константин“ и за это расстрелянным (1906). Палач-генерал — генерал Ракинт, который командовал расстрелом. Слова, которые произносит этот генерал, принадлежат коменданту Кронштадта Адлербергу, приказавшему минерам самим себе копать могилу» [Комментарии 1987, с. 602—603].

«Песня коммунаров», в основу которой было положено стихотворение В.Г. Богораз-Тана, была зафиксирована в 1967 г. в с. Киинск р-на им. Лазо Хабаровского края («записали Л.Е. Элиасов, И.З. Ярневский, Л.П. Кузьмина <...> от В.Е. Савченко, 1917 г. рожд., грамм. <...>» [Комментарии 1982, с. 272]). Л.Е. Элиасов отмечал: «В годы Гражданской войны песня подверглась значительной переделке, пелась и теперь поется на мотив известных песен „Мы мирно стояли под Зимним дворцом“ и „Как ныне собирается вещей Олег“. В большинстве случаев песня исполнялась в походном строю» [Комментарии 1982, с. 272].

Если материнское произведение состоит из 10 строф, зарифмованных перекрестной рифмой, то в песне-переделке строф всего 7, однако перекрестная рифма соблюдена. Логика сюжета и его изложения в переделке также строго выдержана. Целостной представляется и мотивно-образная система.

События переносятся в новейшее для автора переделки время и отражают ситуацию, которая воспринимается реальной. В материнском произведении герои конкретно не называются (в стихотворении речь идет от первого лица, выстроен диалог героев с палачом-генералом, солдат, которые их должны расстрелять, они как противников не воспринимают). В переделке герои конкретно называются (это коммунары; им также противопоставлен палач-генерал,

но вместо *солдат* предстают уже *белые наемные солдаты*, однако и они не воспринимаются коммунарами как враги).

Для наглядности «Песня коммунаров» была поделена на строфы, а строфы в «Предсмертной песне» и «Песне коммунаров» — пронумерованы [Т.К.]. Обращает внимание несомненный поэтический дар автора переделки, который проявляется в грамотном распределении значительных фрагментов материнского произведения по канве обновленного сюжета. 1, 9, 10, 4, 3-я строфы стихотворения В.Г. Богораза-Тана вошли с незначительной корректировкой или вовсе без нее в «Песню коммунаров» как 3, 4, 7, 6, 5-я строфы соответственно. Совпадения выделены курсивом.

1 *Мы сами могилу копали свою,*

Готова глубокая яма;

Пред нею мы встали на самом краю:

Стреляйте же верно и прямо!

2 Пусть в сердце вонзится жестокий свинец,
Горячею кровью напьется,
И сердце не дрогнет, но примет конец, —
Оно лишь для родины бьется.

3 *В ответ усмехнулся палач-генерал:*
«Спасибо на вашей работе —
Земли вы хотели — я землю вам дал,
А волю на небе найдете...»

4 *Не смейся, жестокий, коварный старик,*
Нам выпала страшная доля;
Но выстрелам вашим ответит наш крик:
«Земля и народная воля!»

5 Мы начали рано, мы шли умирать,
Но скоро по нашему следу
Проложит дорогу товарищей рать, —
Они у вас вырвут победу.

6 Как мы, они будут в мундире рабов,
Но сердцем возлюбят свободу,
И мы им закажем из наших гробов:
«Служите родному народу!»

1 Под частым разрывом гремучих гранат
Отряд коммунаров сражался,
Под натиском белых наемных солдат
В расправу жестоких попался.

2 Навстречу им вышел седой генерал,
Он суд объявил беспощадный,
И всех коммунаров он сам присуждал
К смертельной мучительной казни.

3 — *Мы сами копали могилу свою,*
Готова глубокая яма,
Пред нею стоим мы на самом краю,
Стреляйте вернее и прямо.

4 *А вы что стоите, сомкнувши ряды,*
К убийству готовые, братья?
Пускай мы погибнем от вашей руки,
Но мы не пошлем вам проклятья.

5 *В ответ усмехнулся палач-генерал:*
— Спасибо за вашу работу,
Вы землю просили, я землю вам дал,
А волю на небе найдете.

6 — *Не смейся над нами, коварный старик,*
Нам выпала тяжкая доля,
На выстрелы ваши ответит наш крик:
«Земля! И рабочая воля!»

7 Старик кроважанный! Ты носишь в груди
 Не сердце, а камень холодный;
 Вы долго вели нас, слепые вожди,
 Толпою немой и голодной.

8 Теперь вы безумный затеяли бой,
 В защиту уродливой власти;
 Как хищные волки, свирепой гурьбой
 Вы родину рвете на части.

9 А вы, что пред нами сомкнули штыки,
 К убийству готовые братья!
 Пускай мы погибнем от вашей руки,
 Но мы не пошлем вам проклятья!

10 Стреляйте вернее, готовься, не трусь!
 Кончается наша неволя;
 Прощайте, ребята! Да здравствует Русь,
 Земля и народная воля!

[Богораз-Тан 1987, с. 477—478]

7 Стреляйте вернее, готовься, не трусь,
 Пусть кончится наша неволя!
 Да здравствуй, свободна Советская Русь,
 Да здравствуй, рабочая воля!

[Песни 1982, с. 97—98]

В своей совокупности песни периода Гражданской войны представляют результат сложного отбора и включения в фольклорный фонд, закрепления в нем удачных образцов народной (или уже ставшей таковой) поэзии, создания многочисленных вариантов, отвечающих запросу современности и отражающих новые исторические реалии, сохраняя при этом довольно устойчивую связь с породившим их словесным — авторским или народным — творчеством.

Песенный фольклорный фонд периода Гражданской войны, очевидно, формировался в результате более продуктивного, чем в XIX в., процесса фольклоризации авторской поэзии, оперативного и стабильного включения современных для того времени произведений художественной литературы наряду с использованием подходящих для трансляции новых политических идей известных образцов (их переделок или пародий на них) авторской поэзии XIX — начала XX вв.

2. БЕЗЫМЯННЫЕ ГЕРОИ В КОНТЕКСТЕ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ ПЕСЕН ВРЕМЕН ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Образная система дальневосточного песенного фольклора периода Гражданской войны не раз становилась предметом исследования. Так, Л.Е. Фетисова, исследуя фольклорную культуру юга Дальнего Востока СССР в 1920—1930-х гг., выявляет «пантеон» «героев Октябрьской революции и Гражданской войны» [Фетисова 2014, с. 250], куда включает таких известных деятелей, как Сергей Лазо, Петров-Тетерин, Шевчук. Упоминает исследовательница и о популярной в 1930-е гг. балладе, повествующей о родных братьях, красном и белом: «Новая версия сюжета „Авель и Каин“ сделала героем старшего брата, сторонника советской власти» [Фетисова 2014, с. 253], погибшего от штыка младшего брата-белогвардейца. Привлекает внимание и упоминание о причитании по сыну-партизану (1925): «Сожгли вороги нас, все разграбили / И тебя, молодого, со свету сгубили...» [Фетисова 2014, с. 248]. Эти мотивы — уничтожение родного села и гибели близкого члена семьи — активно реализуются и в рассмотренном нами песенном фольклоре Приморья.

Обращаясь к песенному и прозаическому фольклору Гражданской войны на Дальнем Востоке, И.А. Дябкин исследует «отражения образов легендарных личностей в народном сознании в ситуации дальневосточного фронта» [Дябкин 2011, с. 200]: Колчака, Деникина, генерала Мамонтова,

барона Унгерна, Чапаева, но не ставит перед собой цели изучить и образы безымянных героев Гражданской войны. Несмотря на то, что ранее ряд исследователей обращался к анализу песенного творчества этого периода [Игумнов 2002, с. 69—72; Карапетян 2016, с. 820; Орлянский 2017, с. 108—111], в заявленном аспекте фольклорный материал еще не изучался.

А.Г. Игумнов, анализируя песни Гражданской войны, записанные в Сибири, отмечал: они «часто определяют время и место действия и придают особое сюжетно-композиционное значение фигурам непосредственных вершителей истории: самому царю, царскому полковнику, майору и проч., с одной стороны, и партизанскому командиру, с другой; показательна в этом плане распространенность среди песен гражданской войны песен, специально посвященных ее героям» [Игумнов 2002, с. 71]. Таким образом, и в этой работе безымянные герои оказались за рамками изучения. Сосредоточивая внимание на известных исторических личностях, исследователи обходили стороной многочисленную группу безымянных персонажей или названных в песнях, но почти неизвестных или забытых героев Гражданской войны.

Каждый новый этап в развитии истории создает своего героя — это находит отражение и в устном народном творчестве. Ряд трансформаций коснулся не только образной системы, но и значимого элемента традиционных представлений. Речь идет об изменении представлений о герое-воине и героизме, о переосмыслении функций женских и детских образов в обозначенном фольклоре в сравнении с предыдущими периодами устного народного творчества, а значит, и о трансформации ценностных установок, затрагивающих семью и общество.

Е.С. Обшарина отмечала более полувека назад: «Обычно в фольклоре эстетическим идеалом является образ труженика, сильного, ловкого, умелого, гордого и независимо-

го, умеющего постоять за свои права, и, если понадобится, защитить себя и своих близких. Образ партизана — борца за свободу — вобрал в себя эти черты и обогатился качественно новыми, порожденными событиями борьбы народа за свою независимость» [Обшарина 1969, с. 251].

2.1. МУЖСКИЕ ОБРАЗЫ: БЕЗЫМЯННЫЕ ГЕРОИ И ГЕРОИЗМ

Итак, обратимся к непосредственному анализу интересующих нас образов. Прежде всего следует обозначить тех, кто включен в это число, и определить, как именно они характеризуются. Особенностью образного ряда является преобладание группового наименования, стремление к массовости. Все это яркий признак героя песен Гражданской войны (для сравнения, в казацких и солдатских песнях Приморья преобладает индивидуальный герой, группа встречается редко). В числе данных образов — представители третьего сословия (за исключением буржуазии): *рабочие; крестьяне*, ставшие партизанами; *комсомольцы; группа партизан; храбрые партизаны; группа смелых партизан; бойцы народных партизан; ребята-партизаны; наш партизанский отряд; партизанов дружный строй; боевые друзья; хлопцы приморцы; красных роты; наш народ; три товарища, три разведчика*; в их описании превалирует социальная принадлежность, делается акцент на группу, изредка упоминаются личностные характеристики или принадлежность к сильной половине человечества. Реже речь идет о парных образах (*крестьянин и батрак, русские два гренадера*).

Индивидуальные образы получают не только описание, связанное с социальным статусом (*командир, партизан, солдат, бедняк*), делается акцент на их возрасте, семейном статусе или других — воспринимаемых как

положительные — характеристиках (*молодой партизан, рабочий богатырь, рабочий сын*), что находится в рамках традиционных представлений об идеальном мужчине (принадлежность к младшему поколению семьи, молодость, физическая сила). Даже сын, именуемый *дитя, крошка*, расценивается матерью как будущий борец за народное дело. В песнях Гражданской войны формируется культ командира, сильной личности, лидера, способного руководить большими группами единомышленников (*командир с красными войсками*). Смерть за народное дело героизируется, она становится идеалом, к которому должен стремиться каждый партизан. Передки в песнях обращения к врагам, понуждающие их на убийство красных:

*Убей же, подлый ты мучитель,
Замучь народного борца,
Изрежь в куски...
Бороться будем до конца* [Песни 1982, с. 242].

Значимой характеристикой исследуемых образов является оценка оппонентов. В наименовании преобладает экспрессия. Очевидно четкое и однозначное восприятие их как противников, которым нет прощения (*злые люди, злодей, враги, враг, полки подлецов, подлый ты мучитель, палачи, палачи-наглецы, мирские палачи, воры*). В традиционной культуре врагом именовали нечистую силу, иноплеменников, напавших на родную землю, или потенциальных противников, а также недругов, появившихся в результате испорченных межличностных отношений. Практически единственный пример в фонде русских пословиц и поговорок, собранных В.И. Далем, говорит о возможной вражде между представителями разных социальных классов («*Сколько рабов, столько врагов*» [Даль 2000, с. 454]). В песнях периода Гражданской войны очевидно изменение семантической

наполненности наименования *враг*. Это не только иноплеменник или представитель господствующих классов. Существует указание на принадлежность к другой социальной группе с негативной оценкой (*буржуи-враги, злодей-толстосум, вампир кровавый — атаман*). Значимо, что факты отнесенности к противоположному военному лагерю (*белые, белогвардейцы, белые бандиты, беляки, проклятые белые, колчаки-наглецы*) или другим нациям (*интервенты, самураи, распроклятые японцы, япошка*) могут быть как негативно окрашенными, так и нейтральными.

Еще одним средством характеристики безымянных героев является описание их внешнего облика. Чаще всего речь идет о телесном образе: в песнях изображаются части их тел, органы и те действия, которые производятся ими или направлены на них. Как правило, все это связано с военными событиями. Если речь идет о груди, то это грудь убитого красноармейца, из нее торчит штык, в груди командира зияет *большая рана*. Показательно, что ранение этой части тела не сопровождается болью. Грудь не только связана со смертью, но выполняет и функцию щита: ею *отважно встречают врага*.

Для песен этого периода характерно и описание испытываемой партизанами физической боли: *шумит голова* у смертельно раненого молодого партизана, его *нога свививается, в его плечи бьют пули*, которые он воспринимает как *что-то горячее*. Еще одним проявлением героизма можно считать следующее: физические мучения, уход из жизни смертельно раненого борца не ассоциируется в песнях с тяжелыми страданиями — все это этапы обыденного существования партизан.

Но иначе трактуются полученные во время военных действий увечья. В песнях периода Гражданской войны оплакивается инвалидность именно молодого бойца. Это горе, которое способны разделить с ним только его родители, именно

на них ляжет ответственность за содержание покалеченного сына. Значимо, что в этом случае о товарищах-партизанах не говорится (им приписывается лишь функция похорон и быстрого прощания с павшими). Поэтому и важно для сына, который теперь станет обузой, уведомить родителей о своем изменившемся физическом состоянии:

*Пусть папа услышит, пусть мама узнает,
Что у сына нет правой ноги [Песни 1982, с. 191].*

Физическая боль известна и здоровому борцу. У партизана, находящегося в окопах, болят руки и ноги. При этом рабочая рука стирает полки врагов, за плечами — ружья. Таким образом, в песнях Гражданской войны прослеживается четкое разграничение: образы индивидуального и группового героя получают различное толкование и наполнение. Если речь идет о телесном как индивидуальном проявлении, то части тела связаны преимущественно с ранениями и болью. Когда же говорится об обобщенных частях тела группы, то они стабильно ассоциируются с проявлением мощи и физической силы.

Голова и сердце традиционно связаны в русской культуре с эмоциональными переживаниями. *Голову* запрещается *вешать*. Сердцу же приписывается большее разнообразие эмоциональных проявлений: *сердцем* партизан, попавший к интервентам, чувствует, что их пленница *на позор взята*, его сердце *закипает*, после чего он убивает врагов и спасает девушку; сердце *русского гренадера*, возвращающегося с проигранной войны, *скорбно*, предчувствует скорую смерть, а после сердце умершего становится местом, куда необходимо положить *орден на ленточке красной*. Именно сердце, а не голова связано с принятием новой идеологии, так акцентируется внимание на эмоциональном, а не рациональном восприятии партизанами происходящего:

*Мечты свободы не забыты,
Октябрь горит в сердцах огнем*

[Фольклор Дальнеречья 1986, с. 172].

Кроме перечисленных выше, средствами характеристики героев выступают предметные реалии, которыми они пользуются или которые направлены на них. Преимущественно предметные реалии связаны с военными событиями. Партизанам и их родным от врагов предназначаются *пули; горячие пули; пуля свинцовая; штыки; гранаты; пушки; трещащие пулеметы; вражьи пулеметы; пулемет; рвущиеся снаряды:*

*А на этом же вокзале
Всегда ужас, жуть и стон,
Звон цепей и свист нагаек,*

Шомполов и шашек звон [Песни 1982, с. 242].

Как видно, перечисленные предметные реалии почти лишены эпитетов, а имеющиеся из эпитетов принадлежат, скорее, к сфере реальной жизни, чем традиционной картины мира.

В противовес этому эпитеты, которые описывают оружие или другие предметные реалии партизан, в большей мере связаны с этой картиной мира (прежде всего имеются в виду два традиционных цвета — красный и золотой). Оружие партизан называется с обозначением цвета, причем традиционная символика красного цвета, связанного у восточных славян с жизнью, Солнцем, плодородием, здоровьем, в песнях Гражданской войны получает уже иное — политическое — наполнение. *Красные штыки* — метонимия воинства, ценность которого заключается именно в наличии оружия. Происходит разделение единой прежде России на части. Показательно, что находящееся за спиной (в традиционной культуре так обозначаются сторонники, принадлежность к единому лагерю, а также то, что необходимо защищать) — красного цвета:

*За нами красная Россия,
За нами красные штыки,
И уже в белое Приморье
Вошли советские полки*

[Фольклор Дальнеречья 1986, с. 172].

Орден на ленточке красной становится желанной посмертной наградой, о ней мечтает умирающий. *Красное знамя* — награда за спасение жизни раненого командира, ее он обещает своим сторонникам. На *красное знамя* все время покушаются белые, его нужно сохранить даже ценой собственной жизни. Вот как выглядит прощание из уст героя, которого вскоре расстреляют:

*— Прощайте! Ведут. Моя жизнь молодая
Погибла за счастье, за волю, народ.
Я дрался с врагами, и красное знамя
Не отдал врагу надругаться над ним [Песни 1982, с. 157].*

Реже упоминается золотой цвет: *отточенные сабли золотые, позолоченная трубка* (кстати, она, как и знамя, подарок командира). При этом в песнях Гражданской войны встречаются и описания, связанные с современностью (*боевое ружье, ружья с острыми штыками*), а также лишь перечисление предметных реалий без их характеристик (*винтовки, пулеметы, ружье*) или упоминание тех, которые не имеют отношения к реальному времени (*шаги*).

Одежда практически не упоминается в песнях: она не является такой ценностью для партизан, как оружие. Ветхая одежда служит своего рода еще одним отличием от белых, маркером социальной принадлежности:

*Нет на нас серых мундиров,
Кто в чем попало одет,*

*Без погон не узнать командиров,
Но грозен врагу наш ответ*

[Фольклор Дальнеречья 1986, с. 171].

Меньшее количество предметных реалий связано с мирной жизнью, с членами семьи партизана: это *лодочка, стакан вина, накрытый стол, чернила, перо, лист бумаги, письмоце*.

Действия героев в песнях Приморья подразделяются на три категории: что они делают сейчас, что им приказывают делать и что они собираются делать — все это яркая характеристика образов. В совокупности действия воплощают представления о мужестве, присущем безымянным героям песенного фольклора Гражданской войны.

Самым значимым мотивом является сохранение жизни своих сторонников, информации о них или символа (знамени) своей группы ценой собственной жизни. В этом случае изображается, как герой попадает в трагическую ситуацию, проявляет стойкость и бесстрашно гибнет. Его ставят перед выбором: сберечь жизнь и получить привилегии (например, *офицерский чин*) или же сохранить жизни своих сотоварищей и погибнуть самому:

*А не скажешь — не щадим,
Смертной казни предадим.
Красноармеец промолчал —
Штык стальной в груди торчал*

[Фольклор Дальнеречья 1986, с. 169].

Так православная идея жертвенной любви («*Нет больше той любви, аще кто положит душу свою за други своя*» (Ин. 15: 13)), усвоенная русским народом, изменяется, лишаясь религиозной и наполняясь политической семантикой.

В одной из песен страдания описываются совершенно определенным образом. Очевидна попытка вписать в новые условия известные традиционной культуре модели поведения. Подобно православному мученику, герой не чувствует боли, продолжая отстаивать собственные идеалы:

*Борец за правду умирал,
Не слышал он ни пыток, мести,
Он нас бороться призывал* [Песни 1982, с. 242].

Представлена в песне и смерть трех замученных разведчиков, изрубленные тела которых нашел их эскадрон. Впрочем, пленение партизана может заканчиваться смертью врагов. Отправляясь в разведку, герой попадает к интервентам и спасает из плена девушку. Этот мотив — спасения девушки из плена — знаком русскому фольклору с давних времен. Например, в балладе «Брат спасает сестру» [Исторические песни 1991, с. 87—89] говорится о пленении девушки *тремя татарченками*, один из которых хотел дружить над ней, но она закричала, призывая на помощь брата. Брат убивает *трех татарченков*, а сестру спасает.

Схожая ситуация описывается и в песне периода Гражданской войны:

*Закипело ретивое,
Я винтовку крепко сжал, —
Их убито было двое,
Третий раненым лежал* [Песни 1982, с. 195].

В количестве разведчиков в одной песне и врагов в другой очевидно и сохранение элементов традиционной культуры (т.е. сакрального отношения к числу три), и определенная преемственность русской народной песенной традиции.

Если в балладах спаситель всегда возвращает девушку в ее семью, то в этой песне она сама делает выбор в пользу партизана — просит взять ее с собой. Так происходит трансформация сознания: безусловная значимость семьи отходит на задний план, уступая место новым ценностям (борьба за свободу, право незамужней женщины самой распоряжаться своей судьбой).

Любопытно четкое разграничение сфер деятельности. Если в традиционном сознании все мужчины позиционировались защитниками, то в песнях Гражданской войны искажается и эта идея. Четко прослеживается замена полового доминирующего признака классовым: партизаны — защитники крестьян, рабочие — лишь *проводяют* партизан на войну, но сами в боевых действиях не участвуют [Фольклор Дальнеречья 1986, с. 170]. *Рабочие* и *крестьяне* не должны бояться, потому что *партизаны избавят от врага* [Фольклор Дальнеречья 1986, с. 171]. Даже смерть партизан позиционируется прежде всего за представителей классов (за *крестьян, рабочих право*) и только после — за ценности (за *свободу* и *любовь* [Песни 1982, с. 242]). Таким образом символически в песнях партизанам приписывается маскулинная функция, а крестьянам и рабочим — феминная.

Обращает на себя внимание такой факт: о защите членов семьи вообще не идет речи. В анализируемом песенном фольклоре большее внимание уделяется убитым членам семьи, чем живым: о семье вспоминается (и довольно часто) тогда, когда партизану необходимо отомстить за их смерть врагам. Именно старшее поколение семьи несет ответственность за содержание покалеченного партизана. В песнях этого периода общественные интересы политической группы однозначно ставятся выше личных, в полной мере подменяя собой и интересы Родины.

Другие бытовые действия также становятся сюжетами песен. Среди них описание передвижения партизанских войск,

тяжелая транспортировка раненых, уход за ними, уничтожение врагов совершается *за волю, за свободу*. Показательно, что в паремийном фонде, собранном В.И. Далем, не выявлены пословицы или поговорки о свободе. Для традиционной культуры характерно представление о воле как об отсутствии зависимости от чего бы то ни было, при этом доля ставится выше воли, неволя же оценивается неоднозначно («*Не в воле счастье, а в доле*», «*Воля портит, а неволя учит*», «*Воля губит, а неволя изводит*» [Даль 2000, с. 556]). В песнях Гражданской войны появляется нехарактерное для русской традиционной культуры, заимствованное из Франции, представление о свободе от господствующих классов.

Бой описывается позитивно, победа в целом стоит индивидуальных смертей. Умиравшим обещается вечная память (попытка вписать еще один элемент православной — чуждой большевикам — культуры в новые условия):

*Тебя не забудут народы,
Как ты разгонял бледноликий туман,
Боролся за дело свободы* [Песни 1982, с. 125].

Меньшее количество сюжетов связано с тем, что партизанам приказывают делать. Это призыв к боевым действиям (*Бейте, бейте, не робейте* [Песни 1982, с. 87]), команда собраться в определенном месте (*Собирайтесь на сопках, борцы, / Зажигайте вы ночью костры* [Песни 1982, с. 83]), приказ держать строй, уничтожить *вражьи заслоны*. Наряду с холодным или огнестрельным оружием специфическим средством борьбы выступает традиционная жестикуляция: партизанам советуется приготовить *палачам кукиши* (это не только знак издевки и насмешки, в культуре восточных славян кукиш считался средством защиты от нечистой силы). Умиравший вправе просить товарищей отомстить за его гибель [Песни 1982, с. 201].

В фольклор Гражданской войны вошла и песня, традиционно имеющая отношение к детскому фольклору («Колыбельная»). Однако в ней изображается ситуация, имеющая отношение к войне: молодая вдова, убаюкивая маленького сына, повествует о трагической гибели его отца и односельчан. Она настолько поддерживает выбор мужа, что не думает о тяжелой судьбе, которая теперь ждет ее и сына. И.Е. Васильев, анализируя авторскую поэзию Гражданской войны, отмечает: «В условиях этого перехода происходила многомерная трансформация жизненного уклада, ментальных и культурных систем...» [Васильев 2009, с. 66]. Это высказывание в полной мере может быть отнесено и к песенному фольклору периода Гражданской войны в Приморье. Борьба за общее дело нивелирует личную трагедию:

*Вел отец большое дело
С белыми в бою,
Дрался он за правду смело,
За судьбу свою.
Да замучил за свободу
Калмыков-палач [Песни 1982, с. 223—224].*

Нова в этой песне установка, которую дает мать еще маленькому сыну, — продолжение борьбы, отстаивание интересов народа ценой собственной жизни. Мать заботится не о благополучии сына, оберегании его от опасностей, а о подготовке из него борца за правое дело. Сладкая пора детства, воспеваемая в традиционных народных колыбельных, состоящая их узкого домашнего мирка (кошки в сапожках, курицы в сережках, дедушки и бабушки) и опасностей, подстерегающих дитя (волчок, стремящийся укунить за бочок), абсолютно чужда «Колыбельной» периода Гражданской войны. Любопытно, что в песне происходит замена образа одного врага (Калмыкова) другим:

*Вырастешь большой ты, крошка,
Бейся до конца,
Если вздумает япошка мучить,
Как отца [Песни 1982, с. 224].*

Действия, которые партизаны хотят совершить, также связаны с предстоящими боевыми событиями (при этом желанным является полное уничтожение врага):

*В бой смертоносный мы дружно пойдём.
Смелой рабочей рукою своею
Полки подлецов с земли мы сотрем [Песни 1982, с. 32].*

Воспеваются отстаивание своих идей (свобода, победа, месть за *крестьянску обиду и честь*, честное выполнение задания) и сохранение локальных позиций (*мы из сопок не уйдём*). Ряд песен повествует о членах семьи во время Гражданской войны. Популярна была на Дальнем Востоке песня «Отец мой был природный пахарь». В ней повествуется о пути в партизаны героя, лишившегося отца (его застрелили) и матери (ее сожгли), а затем и сестры (герой спасает ее из плена, но во время бегства девушку убивают). При этом акцентируется внимание не на тяжелом горе героя как члена семьи, а на его трагедии как гражданина. Не утрата семьи, а разорение его села становится причиной изменения в мировосприятии героя:

*Горит-горит село родное,
Горит вся родина моя.
Пойду я в сопки к партизанам,
Пускай возьмут с собой меня*
[Фольклор Дальнеречья 1986, с. 172].

Итак, песенный фольклор Гражданской войны, зафиксированный в Сибири и на Дальнем Востоке, — явление

неоднозначное. В зависимости от способов формирования фонда в текстах выявлен порой противоречивый тип безымянного героя. В его образе сочетаются элементы, на первый взгляд, казалось бы, взаимоисключающие: системы представлений традиционной культуры, предшествующих этапов развития традиционного восточнославянского песенного творчества, авторской русской и западноевропейской поэзии. Индивидуальному герою хотя и приписываются права на человеческие чувства, но им четко усвоена идея прева-лирования общественного над частным (в чем можно усмотреть искаженную идею соборности). Группа безымянных героев представлена иначе: это воплощение силы, непреходящей победы над классовым врагом. Если индивидуальный герой может быть убит, но не сломлен, то группа героев всегда изображается победителем, ей не свойственны человеческие слабости. Героизм в совокупности находится в зависимости от достижения общей цели — свержения классового врага (в том числе и путем жертвенности). Усвоение политических идей русским народом связано, видимо, с активным наполнением новыми смыслами привычных шаблонов традиционных русских представлений. Новое приживалось не вопреки старому, а благодаря ему.

2.2. МАТЕРИ, ЖЕНЫ, ДОЧЕРИ, СЕСТРЫ: РОЛЬ ЖЕНСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПЕСЕННЫХ ТЕКСТАХ

В выбранном для анализа массиве песен женские образы встречаются нечасто (они были выявлены в 22 текстах). Показательно, что песни, в которых присутствуют анализируемые образы, преимущественно возникли на основе авторских произведений (следует отметить, что к настоящему времени не у всех определены источники). Из 22 текстов

12 — авторские песни, по одной — солдатской, казацкой и рекрутской, остальные — предположительно, авторские.

Итак, какие же женские образы встречаются в анализируемых песнях? Простой подсчет показывает следующую картину: чаще всего упоминается о взрослых родственницах (о матери (в 11 песнях), реже — о жене (в 7 песнях), о сестре — лишь в 4 песнях). Народная пословица утверждает: «Мать плачет — река течет, сестра плачет — ручей течет, жена плачет — роса падет». Можно сделать вывод о сохранении в сознании партизан доминирующей роли матери, но жена оказывается для героя значимее сестры. Если в песне говорится о жене, то о сестре не упоминается, сообщается лишь о братьях. В четырех песнях поется о женщинах, с которыми герой имеет романтические отношения или с которыми возможно возникновение таких отношений. Представительницами мирной сферы являются соседки и необозначенные женщины, к которым герой обращается с просьбой молиться. Малое количество женских образов принадлежит к военной сфере деятельности: это медсестра или партизанка (две песни). Таким образом, в песнях Гражданской войны женщины большей частью связаны с семьей, любовной сферой, родным селом, становятся воплощением мирной жизни; они обладают особой значимостью, но пока недостижимы.

Одним из популярных в русском фольклоре является образ матери. О ней чаще всего упоминается и в песнях периода Гражданской войны. Родная мать — ценность для героя. Убийство матери злыми людьми (вместе с убийством отца и сестры) становится причиной того, что ее сын, лишившийся самого ценного — близких родственников и дома, меняет мировоззрение и уходит к партизанам. Смерть родной матери страшна: ее сжигают в костре [Фольклор Дальнеречья 1986, с. 172; Героическая поэзия 1982, с. 247]. Мать находится в числе тех родственников, что со слезами прощаются с героем, уходящим на войну [Песни 1982, с. 190].

Именно мать (вместе с отцом) — воплощение опеки и защиты для сына, ставшего инвалидом на войне. Показательно, что если в начале песни говорится о возлюбленной героя, то после ампутации ноги партизан о любимой девушке и не вспоминает. Именно мать и отец — единственные, от кого он ждет действительной помощи, ему важна реакция родителей на его горе: *Пусть папа услышит, пусть мама узнает, / Что у сына нет правой ноги* [Песни 1982, с. 191].

Умирая от ран, герои других песен также вспоминают о матери (это популярный мотив!). Один из них видит, «как мать обнимает рукою его» [Песни 1982, с. 124], другой вспомнил <...> *мать-старушку дорогую* [Песни 1982, с. 126], третий, заканчивая жизнь на чужбине, печалится о том, что он будет лишен самого важного, по традиционным представлениям, для умершего: *О солдате никто не заплачет, / Не придет и родимая мать* [Песни 1982, с. 198]. Значимо, что в проанализированных текстах встречается описание горя русской вдовы, но нет изображения горя русской матери, лишившейся сына во время военных действий. Однако мотив горя матерей убитых на войне сыновей используется для создания образов японок. Павших оплакивают не жены и не сестры, а именно матери: *Матери, обняв колени, / Изнывают от тоски* [Песни 1982, с. 136].

Но в песнях исследуемого периода встречается образ страдающей русской матери, потерявшей сына-заключенного. Мать-старушка приходит к воротам тюрьмы и просит караульного передать ее сыну хлеба. Узнав, что сын расстрелян, она не позволяет горю выплеснуться, сдерживает себя: *Побледнела мать-старушка, / Пошатнулась слегка* [Песни 1982, с. 246]. Героиня находит в себе силы выполнить последний долг перед сыном. Ее просьба обращена к караульному: — *Я купила подаянье / На последние гроши, — / Передай красноармейцам / На помин его души* [Песни 1982, с. 246]. Лишь после этого мать дает волю слезам. Показательно,

что если в начале песни героиня именуется *матерью-старушкой*, то оставшись без сына, она будто лишается и своего материнства, перестает быть матерью: *И, причитывая громко, / От тюрьмы старушка шла, / И не знал никто на свете, / Что в душе она несла* [Песни 1982, с. 246].

В единственной песне говорится о героинях не как о матерях конкретных сыновей, в ней возникает оценка обобщенного образа матерей низкого социального статуса. Речь идет о песне «Никогда не забудь, молодежь». Жизнь крестьянских матерей была тяжела: *...они жили в хлевах, / Рады были оханке соломы, / Чтобы лечь при тяжелых родах* [Песни 1982, с. 99]. Страдания им добавляли постоянный голод и жажда родных детей [Песни 1982, с. 99].

Жена в песнях Гражданской войны — воплощение семейного счастья и радости, но осознается это только во время разлуки. Как правило, образу супруги сопутствуют образы маленьких детей. О жене вспоминает умирающий партизан, в его видении *жена смеется* [Песни 1982, с. 142]. Другой умирающий герой осознает, что оставляет в нищете жену — обездоленной вдовой с детьми [Песни 1982, с. 135]. Партизан, который вскоре скончается от ран, пишет супруге письмо, именуя ее *милой женой* [Песни 1982, с. 201]. Герой пытается настроить жену на скорую долгожданную встречу: *Здравствуй, милая жена, / Был я ранен, но безопасно, / Скоро буду дома я* [Песни 1982, с. 201]. Из сюжета песни следует, что это письмо приходит ей после извещения о смерти супруга. Страдания жены связаны с мотивом сердца: *А на сердце тяжело, / Ее муж давно убитый, / Сердце кровью залито* [Песни 1982, с. 201]. Горе женщины сопряжено не с ее вдовством и сиротством детей, а с потерей мужа. Показательно, что в песнях, где описывается расставание с семьей партизана, отправляющегося на войну, образ жены не ассоциируется со счастьем, она упоминается в числе прочих родственников, хотя и на первом месте.

Герой утешает своих родных: *Не плачь, жена, не плачьте, сестры, / Не плачьте, мать, родной отец* [Песни 1982, с. 190].

Редки для песен Гражданской войны персонажи, в создании образов которых использованы факты из биографии реально живших женщин. К ним относится жена партизанского командира Докуки, погибшего в 1919 г. Во время Гражданской войны сфера деятельности жены-помощницы расширяется: верная жена отправляется воевать вместе с мужем:

*С ним жена: «Не брошу мужа,
Не боюсь, пойду вперед,
Не страшны мне ветер, стужа,
Коль Докука поведет»* [Песни 1982, с. 183].

В этой песне жена именуется *храброю*. И гибнут молодые супруги вместе. Перед смертью герои начинают одинаково чувствовать, жена как будто перестает испытывать женские эмоции, на духовном уровне становясь с мужем единым целым:

*Без испуга, слез, тревоги,
Одержав последний бой,
На штыках погибли оба* [Песни 1982, с. 183].

Значимым представляется, что фольклору неизвестны сюжеты о конфликтах между мужем и женой, возникших по политическим причинам, как между кровными родственниками (братьями или отцом и сыном). Жена партизана и до смерти верна ценностям, выбранным ее мужем.

Иная функция приписывается сестре. Она нуждается в деятельной защите брата (чего не сказано в анализируемых песнях о жене!). Герой, чьи отец и мать были убиты

злыми людьми / злыми бандами, лишается и сестры. Значимо, что плененная сестра называется *родной*, когда же герой ее выручает и пытается убежать с нею, сестра, гибнущая от пули преследователей, именуется уже иначе — *красавицей*. Так в песне реализуется традиционное представление о значимости женщины: живая она ценна как близкий кровный член семьи, ранняя же и внезапная ее смерть актуализирует другой важный для традиционного сознания признак молодой женщины — красоту.

Но и для сестры жизнь брата является ценностью. Трудясь медсестрой, она встречает брата, умирающего от ран, просит доктора исцелить его:

*Взор ее нежный светился любовью,
В нем она брата нашла.
— Доктор, о, доктор, спасите, спасите,
Это родимый мой брат!* [Песни 1982, с. 209]

Но умирающий демонстрирует иную философию — отказ от родственных уз, он уже обрел другие ценности, которые хочет донести и до сестры. Он, успокаивая, учит сестру не делать различий между ним и другими солдатами: *Много осталось там, целая рота, / Ведь каждого долг защищать* [Песни 1982, с. 209]. Показательно, что ни родной матери, ни жене функция спасаемой сыном / мужем или спасающей его в проанализированных текстах Сибири и Дальнего Востока не приписывается.

В тексте, возникшем на основе рекрутской песни, упоминается о сестрах, которые плачут от предстоящей разлуки с братом, пришедшим на побывку (вместе с ними плачут мать и отец). Он успокаивает их, показывая, что ценность его участия в бою выше сохранения его жизни [Песни 1982, с. 190].

Встречаются в песнях анализируемого периода и другие женские образы. Большая часть их связана с любовной сферой: это зазноба, с которой разлучается герой, отправляясь на войну. В песне показаны страдания девушки и героя, вызванные разными причинами. Она сосредоточена на эмоциональных переживаниях (*Так тихо и нежно забилось сердце, / Забыть не могу я о нем* [Песни 1982, с. 190]), героя же тяготит вмешательство внешних сил в его жизнь (*Зачем разлучили с девчонкой младой, / Угнали меня на войну?* [Песни 1982, с. 190]). Героиня другой песни влюбляется в красивого, чернобрового, в папахе со звездой командира — воплощение идеала мужчины периода Гражданской войны. Ее единственное желание — быть вместе с ним: *А это я вздохнула горько: / — Мил, возьми меня с собой* [Песни 1982, с. 196]. О его же реакции на девушку в песне не говорится. Женский восторг перед воинами, видимо, реализуется и в строках: *Проходили мы амурские мосты. / Все красавицы бросали нам цветы* [Песни 1982, с. 75].

С партизаном просится героиня еще одной песни — спасенная им от интервентов молодая девушка, но о вспыхнувшей любви не упоминается:

*Обняла меня, рыдая,
И промолвила с мольбой:
— Миновала участь злая, —
Партизан, возьми с собой...*

[Песни 1982, с. 195]

Девушка видит в нем лишь спасителя, воплощенного положительного героя нового времени, но не спутника жизни. В ряде песен важные для традиционного фольклора взаимоотношения мужчины и женщины, создание семьи отходят на второй план или вовсе нивелируются.

К военной сфере имеет отношение незначительное количество героинь. Это партизанка, чей образ кажется лирическому герою привлекательным потому, что ее прошлое неизвестно, а она участвует в общем деле наравне с мужчинами. Война в конкретном случае не делает различий между воюющими по половому признаку:

*А рядом с нами в кожаной тужурке,
В больших истоптанных солдатских сапогах
Шагала гордо женская фигурка,
Шагала девушка с винтовкою в руках*

[Песни 1982, с. 219].

Медсестра также не имеет женской привлекательности в глазах партизан. Она заботится обо всех как мать, старшая родная сестра: утешает, лечит, кормит, пишет письма родным раненым, хотя сама едва жива от усталости — жертвует собою ради других [Песни 1982, с. 200—201].

Итак, проанализированные женские образы хотя и являются преимущественно второстепенными персонажами песен периода Гражданской войны, однако в той или иной мере значимы для центрального образа — мужчины-героя. Несмотря на разнородность материала, были выявлены общие тенденции. Функциональное сходство образов матерей, жен, сестер заключается в том, что все они ценны для партизана, любимы им, он для них также дорог и любим ими. Поскольку конфликт в песнях Гражданской войны реализован на классовом уровне, семейные отношения в этих песнях предстают идеализированными: в них нет конфликтов или искаженных семейных отношений между мужчинами и женщинами. Для всех родных разлука с партизаном тяжела. Они воплощают покинутый мир, куда так стремится герой, но он защищает не дорогих ему мать, жену или

сестру, а свободу. На этом абсолютное сходство в функционировании женских образов заканчивается.

Образы матери и сестры объединяет то, что их убийства — горе для героя. Жена в проанализированных песнях переживает мужа (за исключением той, где их убивают одновременно). Мать и жена оплакивают умерших сына и мужа, сестре это не свойственно. Только во взаимоотношениях с сестрой реализуются функции взаимовыручки, для матери и жены они не актуальны. Если жена заботится об общих маленьких детях, то мать — воплощение ожидаемой или реализованной опеки и заботы и для взрослого сына в критических ситуациях. Умирая, герой вовсе не думает о судьбе матери или сестры, его печалит лишь вдовья участь жены. Именно в образе супруги воплощается счастье. При этом тяжелая жизнь приписывается только матери-крестьянке, а не жене или сестре. Лишь жена — соратница в военных действиях, но не мать или сестра. Для песен периода Гражданской войны характерно идеализированное изображение матери, сестры, жены. При этом о создании семьи в этих песнях не говорится. Значимы для партизана близкие родственницы, созданная до начала военных действий семья.

Если образы матери, жены, сестры многофункциональны, то образы женщин, не являющихся родственницами, монофункциональны. Но среди них также нет антагонисток: они любят и любимы, выражают и принимают симпатию, заботятся о телесном и молятся о духовном, т.е. тем или иным образом полезны герою. Показательно, что в песнях нет одновременного использования образов родственниц и не состоящих в родстве с партизаном героинь. Несмотря на активно представленные в песнях периода Гражданской войны агрессивную классовую борьбу и ненависть, эти произведения, пусть и не столь активно, все же отстаивают ценность семейных отношений и любви.

2.3. ДЕТСКИЕ ОБРАЗЫ: НА ПУТИ К НОВОЙ СИСТЕМЕ ЦЕННОСТЕЙ

Во всем исследованном массиве песен периода Гражданской войны было выявлено 38 текстов, где говорится о детях [Песни 1982; Тропами таежными 1969; Фольклор Дальнеречья 1986; Элиасов 1957]. Несмотря на незначительное количество детских образов, все же возможно выявить специфику их функционирования, проследить некоторые параллели с образами детей, используемыми в традиционных жанрах фольклора, и охарактеризовать динамику их развития в песнях периода Гражданской войны.

С.И. Красноштанов справедливо утверждал: «В годы гражданской войны начинает складываться новый тип народного поэтического творчества. К новым, необычным условиям, партизаны приспособливают известные тексты, заменяя в них имена героев, географические названия, отдельные выражения, слова» [Красноштанов 1969, с. 6]. Песенный фонд Гражданской войны составили переделанные солдатские, казацкие, рекрутские песни, народные песни периода Первой мировой войны, авторские произведения (как новые, так и написанные в XIX в., в том числе и переведенные на русский с европейских языков). В каких же из них встречаются детские образы? Удивительно вот что: если безымянные женские образы активно используются в песнях, которые возникли на основе авторских произведений или произведений, являющихся предположительно авторскими, и хотя бы изредка появляются в песнях, созданных на основе солдатских, казацких и рекрутских народных песен (выявлено нами на материале дальневосточного песенного фольклора периода Гражданской войны), то в исследованном фольклорном сибирском и дальневосточном материале обозначенного периода обнаружено функционирование

детских образов только в текстах, возникших на основе авторских произведений или тех, где ощущается авторский текст, хотя его источники еще не выявлены. Это, возможно, указывает на неприятие русским традиционным сознанием функционирования детских образов в сюжетах, связанных с военными действиями. Но новое время вносит коррективы в народное восприятие. В процентном соотношении авторство половины текстов известно (пусть и предположительно), у другой же половины информация об авторстве изначально отсутствовала или в непродолжительное (относительно бытования песни) время была утрачена.

Т.О. Новикова и М.Г. Ковалевская, исследуя феномен детства в русской культуре на рубеже XX—XXI вв., отмечают: «Ребенок становится центральным элементом культуры, ее кодом, через который, подчас, осуществляются все остальные культурные детерминации» [Новикова, Ковалевская 2012, с. 24]. Итак, каким же представлен ребенок в песнях периода Гражданской войны? Каким образом может быть сгруппирован этот фольклор? Прежде всего его условно можно поделить на две группы: детский фольклор (куда отнесем колыбельные песни, хотя в исследуемом фонде они выполняют агитационно-сатирическую функцию, ранее не свойственную этому жанру) и прочий фольклор, предназначенный прежде всего для взрослых (причем эти песни, предположительно, активно входили и в репертуар детей, как это было с другим взрослым фольклором в исследуемый период).

К традиционному детскому фольклорному жанру — колыбельной песне — активно обращались русские поэты XIX в., Серебряного века; не стали исключением и авторы, творившие в период Гражданской войны. Если поэты XIX в. старались следовать присущей традиционному фольклору поэтике колыбельной песни (при этом, безусловно, в авторских произведениях уже не шло речи о магической формуле колыбельных, где превалировали «пожелания

сна, здоровья, роста, послушания» [Красноштанов 1969, с. 17]), то иная картина предстает в колыбельных песнях периода Гражданской войны, созданных на основе авторских произведений. В них происходит переосмысление поэтики, традиционные пожелания наполняются новыми смыслами, политический контекст изменяет и образную систему. Т.О. Новикова и М.Г. Ковалевская, цитируя исследование Т.А. Апинян «Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие» (СПб., 2003), обращают внимание на важное обстоятельство: «в системе детства, в отношении к детству отражаются и воплощаются социальные и культурные структуры эпохи, ее ориентиры и предпочтения. Дискурс детства — одновременно дискурс эпохи, в которую этому детству случилось быть, и дискурс того культурного времени, которое это детство стремится понять и истолковать» [Новикова, Ковалевская 2012, с. 25].

Часть колыбельных предельно проста по своей структуре. Они имеют традиционный зачин, в котором ребенка пытаются убаюкать, основную часть и концовку. Основная часть носит информационный характер, где ребенку рассказывается о тяжелой жизни народа, свержении самодержавия и о Гражданской войне. Важным представляется отказ от сказочной символики традиционной колыбельной и народных представлений о времени и пространстве, в содержание произведения активно вторгается реальность, фольклорные категории времени и пространства трансформируются:

*Стану сказывать не сказки,
Правду пропою* [Тропами таежными 1969, с. 66].

Или возможно нарочитое смешение сказки и были:

*Расскажу тебе я сказку,
Правду пропою* [Песни 1982, с. 221].

На ребенка возлагается неизвестная прежде традиционному детскому фольклору (да и вообще традиционному народному сознанию) функция — человека, оценивающего произошедшее, причем ценность мнения ребенка предполагается идентичной значимости мнения взрослого, исполняющего песню:

*Спи, сынок, ты все играешь,
Спи же, мальчик мой,
Подрастешь и все узнаешь,
Многое, родной [Песни 1982, с. 221].*

Завершается колыбельная описанием изменений, произошедших в природе, которые являются отражением перемен в жизни страны. При этом олицетворение явлений природы, действия которых направлены на ребенка (например, нанятые в няньки Солнце и Ветер), присущее традиционным песням, колыбельными Гражданской войны усвоено не было. Ребенку обещается светлое будущее, счастливая жизнь:

*И зажглася после бури
Алая заря,
С голубых небес лазури
Радостно горя.
Солнце ярче осветило
Родину твою.
Спи спокойно, спи, мой милый,
Баюшки-баю [Тропами таежными 1969, с. 66].*

Другая группа колыбельных, кроме традиционного зачина с четко обозначенной установкой на достоверность («*Расскажу тебе не сказку, / А живую быль*» [Песни 1982, с. 222]),

основной части, описывающей тяжелую жизнь народа, показывает сиротство сына как результат героизма отца. Ребенка воспитывают продолжателем дела убитого в борьбе за советскую власть героя:

*Твой отец, повстанец бравый,
Спит в земле сырой,
Он погиб в борьбе кровавой
За рабочий строй [Песни 1982, с. 223].*

Сын обязан выполнить завет отца — отомстить его убийцам. Будущее мальчика спланировано заранее, это, собственно, соответствует традиционным колыбельным, в которых малышу описывают его будущую взрослую жизнь. Но в новых колыбельных и жизнь прогнозируется иной:

*Ты расти скорей и смело
Стройся в рать бойцов
Продолжать святое дело
Братьев и отцов.
Будешь ты отца достоин,
Будешь тверд в бою,
Спи, в грядущем красный воин,
Баюшки-баю! [Песни 1982, с. 223]*

Еще одна колыбельная, где тоже описывается сиротство, представляет восприятие судьбы ребенка более трагическим. В текст включена оценка матерью его настоящего:

*Спи, голубчик, этой ночи
Не было темней,
Все я выплакала очи
По судьбе твоей! [Песни 1982, с. 223]*

Далее изображаются недавние события, в которых повествуется о героической смерти отца. Мать дает сыну такую установку на его будущее:

*Вырастешь большой ты, крошка,
Бейся до конца,
Если вздувает япошка мучить,
Как отца [Песни 1982, с. 224].*

Для традиционного русского детского фольклора не было характерно деление детей на бедных и богатых, хотя при этом в колыбельных не только позиционировался как идеал образ жизни крестьян, но и одобрялись «представления о до-вольстве, возникшем под влиянием образа жизни господствующих классов» [Фетисова 2004, с. 18]. В колыбельных же периода Гражданской войны такое деление становится базовым: крестьянским детям даются одни установки, детям дворян — совершенно другие; как следствие — разное отношение к детям бедняков и богачей. Следует оговориться: нам доступны источники советского периода, материалы, собиравшиеся в СССР. С большой долей достоверности можно предполагать, что иначе могут осмысляться детские образы в песнях периода Гражданской войны, исполнявшихся представителями Белого движения.

Л.Е. Элиасов в книге «Народная революционная поэзия Восточной Сибири эпохи Гражданской войны» приводит текст «Колыбельной песни», которая в 1919 г. бытовала «среди партизан Шиткинского фронта» [Элиасов 1957, с. 84]. Исследователь считает, что она «была приспособлена к жанру политической сатиры» [Элиасов 1957, с. 84]. Песня традиционно начинается убаюкиванием ребенка. Если в русском детском фольклоре ребенку желается счастья, то в этом тексте очевидно оплакивание горькой доли, что наступила с переменной властью, и одновременно пожелание не знать несчастья:

*Спи, несчастный сын буржуя!
Баюшки-баю.
Много слез пролью я
В колыбель твою.
Раньше вам светило счастье,
Жили, как в раю!
Спи, не зная дней несчастных,
Баюшки-баю!* [Элиасов 1957, с. 84]

Далее повествуется о виновном в несчастной доле ребенка — его отце, *продавшем честь и служившем с белыми в строю*. Преступление отца перед народом заключается в следующем:

*Сколько вдов, сирот оставил
Он в родном краю!* [Элиасов 1957, с. 85]

Страдать заставил он и мать ребенка. И вина за отцовские злодеяния полностью ляжет на плечи сына, как только он подрастет. Безоговорочно ему приписывается восприятие ситуации, свойственное революционно настроенным массам, и мысли не допускается о том, что ребенок станет продолжателем дела своего отца-буржуя, будет одобрять его действия:

*Когда вырастешь поболе,
Будешь понимать, —
Проклянешь свою ты долю,
Проклянешь и мать* [Элиасов 1957, с. 85].

В традиционных народных колыбельных, по словам Л.Е. Фетисовой, «встречаются элементы устрашения, угроза наказания» [Фетисова 2004, с. 19]. К таким относится широко известная песня *о сереньком волчке, который укусит*

за бочок, если ребенок ляжет на краю. Предостережение об опасности в колыбельной исследуемого периода трансформируется в открытую угрозу. Показательно, что участь ребенка предрешена, ему, по логике революционно настроенного крестьянства, нет и не будет прощения из-за отцовских преступлений. Сын непременно ответит за отца:

*Не найдя нигде спасенья, —
Жизнь отдашь свою.
За отцовы злодеянья,
Баюшки-баю! [Элиасов 1957, с. 85]*

Л.Е. Элиасов, идеализируя психологию и модель поведения рабоче-крестьянских масс, писал: «Использование „Колыбельной песни“ в жанре политической сатиры имеет то преимущество, что песня вскрывает подлинное лицо буржуазии, ее роль в гражданской войне и призывает рабочих и крестьян к борьбе со своими врагами» [Элиасов 1957, с. 85]. В настоящее время, когда с момента публикации книги прошло 65 лет, «Колыбельная песня» прочитывается по-новому. Можно утверждать: в ней показано и подлинное лицо пролетариата, для которого жизнь ребенка власть имущего класса не имела ценности и которому вполне естественно было спросить с детей за дела отцов, беззащитные младенцы без жалости включались в число классовых врагов. Из вышесказанного можно сделать вывод: колыбельные песни четко и однозначно описывают будущую жизнь малыша.

Другие песни периода Гражданской войны изображают реальную жизнь детей, заостряя внимание на ряде моментов. Деление детей по социальному статусу характерно и для песен, предназначенных взрослым. Но представлено восприятие тех и других персонажей уже под иным углом зрения. В одном из текстов сравнивается жизнь детей, делается акцент на разнице в уходе за младенцами. Идея социального

неравенства, активно транслируемая в песнях периода Гражданской войны, получает реализацию и в детских образах, которые в этом случае, однако, выносятся за рамки семьи героя. Традиционная категория *свои / чужие* в песнях исследуемого периода получает социальное осмысление: счастливой, сытой доле барских сыновей и дочерей противопоставляется обездоленность крестьянских детей:

*Молоком барских деток кормили,
А своим и вода не всегда...* [Песни 1982, с. 99]

Проблема детского голода была значима для российского сознания. Герой одной из песен, крестьянин, вспоминая собственное детство, упоминает голодное младенчество, отсутствие материнской ласки. В этом случае именно схожее детство объединяет интересы крестьянина и рабочего. Обида и непростение возведены в культ:

*С колыбели наши очи
Выжжены слезой.
Нас баюкали метели,
Голод нянчил нас* [Песни 1982, с. 46].

О голоде детей, не являющихся членами семьи, также поется, при этом присутствует привязка к конкретному локусу — «стране Забайкальской»: «там плачут голодные дети» [Песни 1982, с. 109]. Другая проблема — тяжелый детский труд:

*Труд за жалкие копейки
С первых детских дней...* [Песни 1982, с. 54—55]

При всей в общем-то схожей от песни к песне картине восприятия детства крестьян и рабочих в анализируемом фонде изредка возникают мотивы, вступающие в диссонанс

с общей группой мотивов. К ним может быть отнесено упоминание об эмоциональном удовольствии, вызванном любованием природой, резко контрастирующем с часто описываемыми физическими (чаще) и эмоциональными (реже) страданиями детей. Герой, скрываясь от белых, обращает внимание на красоту окружающего мира, при этом говорится, что природа была дорога ему с детства:

*И видит чуда он много:
Любимых им с детства картин,
Его взор блуждает далеко
Среди белоснежных равнин* [Песни 1982, с. 106].

Популярен в песнях рассматриваемого периода мотив воспоминания о детях. Выполняя свой долг по уничтожению белых, партизан, красноармеец, находящийся на фронте, мысленно успокаивает самых дорогих ему людей — жену и детей — обещанием скорой встречи. Из-за разлуки с родными «*сердце изныло*»:

*Покинуты жены и дети,
Снова увидим мы вас* [Песни 1982, с. 90].

Показательно, что в песне может быть смещен традиционный вектор представлений о защитнике семьи. Так, эта функция начинает приписываться родным героя:

*Скоро к вам придем, сердечные
Жены, детушки, под крылышко* [Песни 1982, с. 118].

Находящаяся «*под вражьей лапой*» семья партизана вызывает у героя тяжелые думы. При этом он вспоминает лишь о детях («*знать, о детях думушка*» [Песни 1982, с. 192]), участь жены его будто и не волнует. В песне дан и рецепт избавления от тоски. Ее можно снять убийством врагов:

*Беркутами врежемся
Мы во вражий стан,
Грусть, тоска развеется
В сердцах партизан [Песни 1982, с. 192].*

Не кто иной, как Колчак, повинен в разлуке партизана с его родными: он убивал, грабил, «оголодил страну». И партизаны вынуждены отправиться на войну. Родные находятся в незавидном положении, ответственность за которое возлагается не на глав семейств, а на Колчака:

*Старушку-мать оставили,
Отца, жену, детей —
И вот они — заложники
Расстрелов и плетей [Песни 1982, с. 115].*

Эта же мысль транслируется и в другой песне:

*Оставил по воле чужого
Семью дорогую, детей,
По воле опричника злого [Песни 1982, с. 112].*

Таким образом, и в ситуации оставления семьи партизаном очевидно реализуется стандартная для песенного фольклора периода Гражданской войны идея вины имущих классов перед трудовым народом: в бедах партизан и их семей всегда повинен кто-то другой. Эти выводы можно сделать из анализа текстов.

Вынужденный скрываться в тайге, герой другой песни являет нестандартный для произведений этого периода психотип борца за свободу. Показательно, что реальность подменяется мечтами героя: на первый план выходит не изображение реальных детей, а представление отца о них, он мечтает о счастье чужих, печалится о страданиях

своих. Эта песня — редчайший образец осознания героем собственной вины перед семьей. Старик-отец, молодая жена с ребенком на руках, дети нуждаются по его вине:

*Сжимается сердце уныло
При мысли его о семье,
Покинул своих он детишек,
Оставил отца-старика,
Оставил жену молодую,
Оставил дитя на руках,
И некому сена, дровишек
Подвезть — одолела нужда* [Песни 1982, с. 106].

Мысль о собственных обездоленных детях трансформируется в размышления обо всех страдающих детях, но их испытания еще тяжелее, чем те, которые выпали на долю родных детей героя: «*Чьи дети от голода мрут?*» [Песни 1982, с. 106]

Уникальность этой песни заключается и в том, что в ней говорится о принадлежности семьи к православной церкви, о воцерковленности детей, о детской молитве (атеизм еще не закрепился в народном сознании), но при этом содержание молитвы остается за рамками произведения:

*И думал: как его детки
Встречают Рожденье Христа,
Идут они в храм чуть одеты...
Молитву их шепчут уста...* [Песни 1982, с. 106]

Дети, чьи отцы находятся на полях сражений, будто и не нуждаются в их заботе, как следует из текстов, где излагается воспоминание героя о его семье. Общий признак всех детей — малолетство, им нужна опека отца только в конкретной ситуации: мысль об этом появляется в песнях лишь в сюжетах, повествующих о гибели партизана. Поэтому

партизан, умирающий на войне, печалится о детях, остающихся сиротами и бездомными: «*А дома <...> малолетки, / У них ни кола, ни двора*» [Песни 1982, с. 135]. В других песнях герой, уходя из жизни, мысленно переносится домой, где видит самое ценное — своих родных, в их числе — толпящихся детишек [Песни 1982, с. 125] или маленьких детей [Песни 1982, с. 206]. Но жене и детям приписывается иное восприятие ситуации: «*Лишь жены и дети тужили, / Придет ли кормилец домой*» [Песни 1982, с. 166].

Сильна эмоциональная связь героя с родными, для него очень важно донести до них мысль о правильности его выбора, который они должны понять и принять: свобода для героя оказывается важнее благополучия детей и жены. Умирая, партизан просит товарища передать родным:

— Скажи жене, родне и детям,
Хотел свободы им добыть... [Песни 1982, с. 205]

В одной из песен говорится о дочери, это реально существовавшее лицо — Ада Сергеевна Лазо, дочь Сергея Лазо. Герой перед смертью думает о будущем не жены, а дочери. Рядом с девочкой, лишившейся отца, будут те, кто защитит ее, она не окажется одинокой: «*Прости и прощай, моя девочка Ада, / С тобой партизаны и мать*» [Песни 1982, с. 180].

Но в ряде песен присутствует мотив ожидания уже умершего героя («*А мать-старушка вместе с внуком / Отца и сына будут ждать*» [Песни 1982, с. 85]) или мотив горя, которое причинит его семье гибель партизана. Если в разлуке виноваты белые, то вина за смерть партизана получает трансцендентальную локализацию:

Заплачут дети, молодая,
Склонивши голову, жена
И, горько слезы проливая,

*Твердит: «Война, война, война.
Война взяла моего мужа,
Взяла отца моих детей»* [Песни 1982, с. 208].

Горе семьи, лишившейся отца, тяжело и для других ее членов. Так, М.В. Лощенков сложил песню о гибели двух своих двоюродных братьев. Мотив горя реализован в сюжете и этого произведения:

*Рыдает жена, мать-старушка
И дети лишились отца* [Песни 1982, с. 167].

Не так часто, но все же встречаются вопросы детей об отце. В этом плане показательна песня «Жизнь лесовика» о герое, вынужденном покинуть семью и подавшемся в бега:

*И дети, стараясь скрыть слезы,
Вопрос про отца задают* [Песни 1982, с. 106].

Дети, чей отец был убит, ежедневно спрашивают мать:

*<...>
— а скоро ли папа придет?
Несчастливая мать, утешая,
Сама втихомолку всплакнет* [Песни 1982, с. 231].

Именно детям, а не их матери, открыто заявившей о своем ожидании советской власти и за это жестоко избитой колячковцами, приписывается жажда мести. Обращает на себя внимание, что отомстить они желают не за смерть отца, а за страдания матери, как следует из текста песни:

*А детки сквозь слезы кричат:
— О дайте лишь красных дожждаться,
Они за позор отомстят* [Песни 1982, с. 232].

В песнях периода Гражданской войны переосмысливается (в сравнении с традиционным фольклором) тема сиротства, которая приобретает социальное звучание. На первый план выходит осмысление собственного сиротства. В произведениях, где ведется повествование от лица сирот, говорится о тяжелом детском труде:

*Лет с двенадцати мы
По людям ходили,
Где пилили дрова,
Где назем возили...* [Песни 1982, с. 130]

При этом важны для сирот были ожидания «светлой радости» и «ласки». Так, и в песнях анализируемого периода реализуется традиционное для народного сознания ожидание быть любимыми и счастливыми (т.е. что-то получать от других). Не получив желаемое, сироты сами начинают активно искать необходимое (в этом и заключается отказ от старой формы поведения, переход к новой). Потребность быть любимыми заменяется потребностью свободы, потребность получить — потребностью взять самим:

*А теперь в отряде мы
Ищем лучшей доли.
Птицы в темном лесу
Звонко распевают,
А красные бойцы
Свободу добывают...* [Песни 1982, с. 130]

В традиционной культуре бытовало представление о существовании доли, распределении доли, возможности украсть чужую долю, вернуть свою. В песнях периода Гражданской войны трансформируется и представление о доле. Внешние силы перестают быть ведущими. Жизнь, доля

героев теперь находится в их руках. Так осуществляется изменение доли: герои прощаются со *злой долей сиротинки*.

Героиня другой песни на аналогичный сюжет также оказывается в партизанском отряде. Именно здесь героиня-сирота получает все то, чего ей так не хватало в детстве. Трансформируется и представление о молодости как одной из ценных категорий для человека: счастье оказывается более значимым, чем молодость:

*Светлой радости я
Ласку увидала,
Хоть и молодость прошла,
Жизнью не увяла.
Была в молодости я
Девницей красивой,
Дождалась судьбы своей,
Долюшки счастливой [Песни 1982, с. 131].*

Активная жизненная позиция сироты-мужчины представлена в песне, созданной на основе стихотворения бурятского поэта. Тяжелое сиротство усугубляется и происхождением мальчика: он полукровка, сын русского и бурятки. В его сиротстве традиционно виноваты все те же внешние силы:

*Жестоко судьбой я наказан:
Мальчишкой родных потерял,
К довольству мне путь был заказан,
Я только страдание знал [Песни 1982, с. 51].*

Далее описывается его детство: труд на копях и в шахтах, батрачество, бродяжничество. При этом труд характеризуется как забирающее последние силы занятие: *хлеб добывался мозолями, гнул спину на сытых*, лишался последнего жалкого имущества за сломанные орудия труда. Герой сообщает о том, что его терпение закончилось:

*Терпеть уже не было мочи,
Порой я не спал по ночам,
Беседовал с братом-рабочим,
Как отомстить богачам* [Песни 1982, с. 51].

Так начала зреть ненависть, которая вскоре получила свою реализацию в жестокой продолжительной мести:

*Я мщу за былые обиды
И помню фальшивый расчет...* [Песни 1982, с. 51]

Собственная обида трансформируется в обиду за всех обиженных:

*Меня богачи проклинают,
Что борюсь я за власть батраков...* [Песни 1982, с. 52]

Как видно из анализа, для мышления сироты становится естественным представление о вине власть имущих в его бедах, так стандартное сознание пролетариата наполняет и лакуну сиротства. Герой наказан судьбой, но виноваты в его бедах богатые. Это противоречит представлениям о сиротстве в традиционном фольклоре, где жалость к сироте всегда направлена извне, для традиционного устного народного творчества не характерен мотив жалости сироты к самому себе. Здесь можно было бы вспомнить многочисленные плачи невесты-сироты, обращенные к ее умершим родителям с просьбой им восстать из земли и благословить ее на замужество. Но страдание в этом случае — специфическая черта свадебной лирики вообще, в том числе и невесты — дочери живых родителей.

Нужно отметить, что мужское сиротство более трагично, чем женское. Эта идея очевидна и в другой песне — «Командир — герой отряда», где дважды встречается мотив

сиротства. Сначала героя позиционируют как *круглого сироту* [Песни 1982, с. 79]. Поднимается важная проблема: не всех ждут дома, не все партизаны стремятся домой. Причина этого кроется в измене жены, когда отцом (или матерью-изменницей — из текста неясно, по какой именно причине) дети начинают считаться сиротами:

*Лучше б, лучше б я остался
Во далеком во краю.
Не глядел бы на сироток,
На изменницу жену* [Песни 1982, с. 79].

Созданный несомненно талантливым автором текст включает в себя фрагмент, стилизованный под русскую народную песню, где использованы уменьшительно-ласкательные суффиксы. Партизаны, отправляющиеся на войну с Колчаком, обращаются к его *офицерам злым разбойникам*:

*Не сносить вам всем головушки,
Не видать и своих женушек,
И детишек-сиротинушек* [Песни 1982, с. 120].

Эта стилизация выполняет в песне функцию не жалости, а насмешки. И вновь очевидно строгое деление детей на своих и чужих: вопрос о горькой участи сирот белых офицеров даже не ставится.

В песенном фольклоре периода Гражданской войны активно функционирование детских образов в сюжетных линиях, повествующих о военных действиях. Как видно из рассмотренных выше текстов, дети в произведениях периода Гражданской войны представлены жертвами. Но незначительное количество текстов являет другой тип ребенка (это непременно мальчик; песни периода Великой Отечественной войны, изображая реально происходившие события, представляют уже и девочек героинями, защитницами

Родины) — героя, отдающего свою жизнь за новые идеалы. Можно увидеть аналогию с одним из героев традиционного песенного фольклора. Русскому былинному фонду известен сюжет старины о младом Михайлушке, двенадцатилетнем отроке, отец которого хвалится его силой перед царем, и царь отправляет Михайлушку *постоять за веру христианскую* [Русская эпическая 1991, с. 131]. Герой шесть суток бьется с врагами: «*Татар рубил, как лес клонил*» [Русская эпическая 1991, с. 132]. От ран, нанесенных татарами, Михайлушка умирает. Самопожертвование свойственно и юным партизанам, самостоятельно сделавшим свой выбор. Отец служит примером, мальчик уговаривает отца взять его с собой к партизанам. Представители младшего поколения осознают свой долг бороться вместе с родителями за общую свободу. Так, песня являет одну из особенностей традиционного сознания, когда в критических ситуациях происходит переосмысление функций, приписываемых разным возрастным категориям, размываются возрастные границы, младшие не по времени взрослеют:

*У нас с тобой одни пути.
Пусть мне всего двенадцать лет,
Я буду так же, как и ты,
За наше право драться!* [Песни 1982, с. 193]

Партизаны, окруженные белыми, гибнут. Мальчик принимает трагическое для себя решение *остаться с пулеметом* в пади, дать возможность спастись еще живым. Причем в тексте речи о том, что мальчик смертельно ранен и поэтому жертвует своей жизнью ради других, нет. Показательно, что отец с легкостью принимает жертву сына, из этого очевидно удивительное противоречие с ценностями традиционного сознания, где предпочтение отдается сохранению жизни представителей младшего поколения, продолжателей рода:

Последний раз простился с сыном.

— *Прощай, сынок, прощай, герой!* [Песни 1982, с. 194]

Видимо, в песнях периода Гражданской войны позиционируется ценность представителя старшего поколения, более пригодного к военным действиям, чем мальчик, продолжатель рода. Война будто перечеркивает ценности мирной жизни.

Героизм подрастающего поколения воспевается и в популярнейшей в России песне — переработке стихотворения Г. Галиной «Бур и его сыновья». В ней также повествуется о самом младшем сыне, уходящем с отцом на войну, чья помощь в военных действиях оказывается незаменимой. Несмотря на то, что в песнях Гражданской войны мотивы веры почти не встречаются, потребность поддержки мужей и сыновей женской молитвой стабильна в вариантах этого произведения:

Трансвааль, Трансвааль, страна моя,

Горишь ты вся в огне.

Молитесь, женщины, за нас,

За наших сыновей [Песни 1982, с. 214].

Нельзя не затронуть и такую сложную тему, как убийство детей или физическое насилие над ними. Если убийство детей власть имущих представляется в анализируемых песнях вполне естественным, то иначе обстоит дело с убийством детей бедняков, партизан. Их смерть — горе. Убийство детей и жены становится причиной, по которой герой уходит в партизаны:

Налетел на хату враг проклятый,

Сытых коней вывел на лужок,

Подпалил вон двор вместе с хатой,

Ребятишек и жену сожг [Песни 1982, с. 227].

Герой другой песни, умирая, думает не о своей близкой кончине — для него страшнее оказывается издевательство бандитов над его детьми, женой и матерью:

*И грезится, будто бандиты
Жестоко их стали терзать.
Не тронули варваров крики,
Ни стоны малюток-детей...* [Песни 1982, с. 231]

Сюжет переделанного стихотворения М.Ю. Лермонтова «Ветка Палестины» построен на обращении к плетке властелина. Перечисляются все ее злодеяния: «избивание мужичьих спин», «вбивание доверия к власти кулаков»; плетка «нагоняла страх», «гнала людей к расстрелу», «била старцев и матерей». И лишь в самом конце списка упоминается о злодеяниях, совершенных против детей:

*Как разбивала хлестко, смело
Головки маленьких детей* [Песни 1982, с. 230].

Некоторые песни периода Гражданской войны вслед за колыбельными поддерживают идею уничтожения господствующих классов. Цель революционно настроенных крестьян и рабочих весьма однозначно изображается в произведении «Под красное знамя». Следует обратить внимание на то, что текст прочитывается двояко. В нем может идти речь об убийстве как взрослых, так и их детей:

*Со вся Сибиря вычистим отродье,
Палачей — буржуев поганое семя* [Песни 1982, с. 71].

Иная эмоциональная наполненность присуща детским образам в песне «Гудок паровоза», повествующей о расстреле и захоронении партизан: детям приписывается страх

перед убитыми: «*И будет народной толпою / Та яма детишкам страшна*» [Песни 1982, с. 235]. Иная модель поведения предполагается у потомков погибших героев в другой песне:

*Борцы за право народа,
Вы честно сложили главы,
И помнить вас из век века
Будут ваши сыны* [Песни 1982, с. 107].

Итак, произведенный анализ позволяет сделать ряд выводов. Несмотря на незначительное количество детских образов в песнях периода Гражданской войны, оказалось возможным выявить целостную картину их функционирования в обозначенном фольклоре. Была обнаружена система отчасти видоизмененных — в сравнении с традиционными — представлений. В песнях появляется четкое деление на детей бедных и богатых с различным к ним отношением, что не было характерно для традиционного фольклора. На детей проецируется то же самое отношение, что и ко взрослым: дети бедных автоматические включены в группу положительных персонажей, чья жизнь представляет ценность, а дети богатых — в группу отрицательных, подлежащих уничтожению. Теперь иначе — с классовой позиции, которая становится основополагающей, — начинает восприниматься ребенок. Деление *на свое* и *чужое* осмысливается по-новому: *свое* (теперь это дети бедняков) всегда хорошее, а *чужое* (это дети богатых) — плохое.

При этом привычные для традиционного фольклора мотивы, отражающие базовые элементы русского менталитета, направляются на решение новых, диктуемых современными условиями жизни, задач. Таким образом и происходит изменение в сознании, транслируемое посредством фольклора. Шаблонное, трафаретное мышление, присущее

традиционному устному народному творчеству, привычными способами внедряет новое знание.

Портретные черты детей являют преимущественно пессимистичную картину. Они обездолены: покинуты отцом, недополучили материнской ласки, лишены любви других людей, нуждаются в опеке взрослых, малы, голодны, утомлены непосильным трудом, беззащитны перед врагом, они осиротели, для них добывают свободу, их эмоции сосредоточены вокруг родителей, они могут претерпевать физическое насилие или быть убиты. В песнях периода Гражданской войны чаще говорится о группе детей (причем это дети одной семейной пары), чем об индивидуальных образах. Если же повествуется об индивидуальных образах, то преимущество отдается мальчикам, что находится в рамках традиционной системы представлений. Любопытная деталь: все портретные черты, отражающие психологию жертвы, характерны для группы детей. Если же в песне представлен индивидуальный образ, то ребенок более активен и деятелен, являет скорее позитивный тип мышления, демонстрируя отрыв от страдания, осознанный отказ от состояния жертвы. Все это подготавливает появление нового сознания, которое отразится в фольклорных песнях 1930—1940-х гг.

3. МОТИВНЫЙ ФОНД ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА ПЕРИОДА ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ: ИЗМЕНЕНИЕ ИЛИ ПОДМЕНА СИСТЕМЫ КООРДИНАТ

Сюжетно песенный фольклор периода Гражданской войны выстроен так, чтобы вызвать у исполнителей и слушателей активное желание включаться в борьбу против представителей Белого движения, отстаивая новые идеалы. Однако готовность делать это ради чуждых идей, отдаленных российских территорий и незнакомых людей не характерна для русского сознания (речь не идет о защите Родины от внешнего врага). Поэтому манипулятивные функции связаны с ближним кругом потенциального или уже действующего представителя Красного движения — его семьей, его собственностью, его населенным пунктом, т.е. всем тем, что имеет к нему непосредственное отношение. Таким образом выстраивалось новое деление на своих и чужих, когда чужими становились представители одной нации, одного вероисповедания, члены одной семьи.

Е.С. Громова, анализируя влияние фольклорного творчества на авторскую поэзию периода Гражданской войны, отмечает осмысленность подобного движения: «Усилия партизанских поэтов были направлены прежде всего на то, чтобы создать произведения, которые бы вдохновили

на борьбу за новую жизнь, за изгнание интервентов и белогвардейцев с родной земли. <...> Решающим условием такой формы стала установка на массовость. При этом важно было прежде всего использовать хорошо знакомые людям художественные формы и средства изображения жизненных ситуаций» [Громова 1989, с. 140].

Двадцатью годами ранее эта же исследовательница отмечала, что «эмоциональное воздействие исполняемых песен на слушателей ничуть не уступало идейному влиянию текста. И последнее было тем сильнее, чем выше в художественном отношении было предполагаемое произведение» [Обшарина 1969, с. 244].

Песенный фольклор периода Гражданской войны большей частью повествует о событиях, связанных с военными действиями, показывая страдающих и убитых, защищать которых или мстить за которых — характерная черта мужского поведения. Таким образом песенный фольклор оказывал свою долю воздействия на сознание людей, живших в период Гражданской войны, его значимая функция как средства манипуляции — активизировать мужское население, объединить под красным флагом, направить против Белого движения.

В песенном фольклоре периода Гражданской войны наиболее значимыми являются действия и состояние персонажей: они воюют с врагом и убивают его, получают ранения и погибают, испытывают страдания. Для усиления эмоционального воздействия на слушателей и исполнителей активно используется фонд предметных реалий, большая часть которого связана с политической символикой (*красные и белые знамена, солярная символика*), с человеческим телом (*кровь и слезы*).

А.В. Колистратова, обращаясь к анализу англо-американских фольклорных текстов, создаваемых в наши дни,

утверждает, «что современное словесное народное искусство, рождающееся в новом коммуникативном пространстве, обладает некоторым лингвистическим механизмом, позволяющим осуществлять процесс манипуляции национальным сознанием» [Колистратова 2011, с. 81]. На наш взгляд, это заключение актуально для фольклора в целом, а не только для его современных форм.

Нами в проанализированном материале было выделено сложное семантическое поле *Гражданская война*, включающее в себя значительное число компонентов; одни из них количественно преобладают над другими. Безусловно, лидирует цветовое различие *своих* и *чужих*: о *красных* и производных от этого слова понятиях упоминается в 189 песнях; о *белых* и производных от него — в 87. Широко представлены семантические подгруппы *кровь* (в 133 песнях) и *слезы, плач* (в 38 песнях). Часто используется солярная символика: *солнце, звезды, луч, рассвет* и т.п. (в 109 песнях).

О *враге* говорится в 134 текстах, *бое* с ним — в 107, *борьбе* — в 32, *войне* — в 27, *битве* — в 22. Для песен периода Гражданской войны значима установка на *победу*, данное понятие встречается в 44 текстах, при этом нет упоминаний о *поражении* красных. Не придается и большого значения *подвигу* (о нем упоминается лишь в трех песнях).

Видимо, это объясняется перманентной установкой на победу, когда последняя воспринимается более обыденно, как норма, а не как нечто из ряда вон выходящее. Д.М. Уджуху и Г.А. Осипов, исследуя тактики реализации принципа суггестии в рекламной коммуникации, приводят ряд психологических теорий, и среди них значимой представляется следующая: «Человек действует, опираясь на те мысли, которые были навязаны ему заранее извне» [Уджуху 2018, с. 135]. Думается, эта модель стандартна для суггестии во всех сферах жизнедеятельности. Потому другая сторона

в песнях — это *враг*, с которым вступать в бой, битву, борьбу — единственно верная модель взаимодействия; *врага* необходимо уничтожить, не должно быть и мысли о возможности услышать его, договориться, перейти на его сторону. А.В. Колистратова пишет о том, что манипулятор для скрытого воздействия на сознание внедряет «в психику манипулируемого цели, мнения, установки» [Колистратова 2011, с. 85]. Активно внушаемые с помощью пропаганды, где не последнее место отводилось песенному фольклору, цели революционеров — уничтожить их врага — становились целями рабочих и крестьян.

В песни исследуемого периода включается группа значимых для традиционной культуры понятий, при этом у них наблюдается не только сохранение известной для народного творчества семантической наполненности, но и новое осмысление. Речь идет о таких понятиях, как *сердце* (53 песни) и *душа* (14), *счастье* (23) и *доля* (15), *правда* (19) и *кривда* (1). Из понятий, вошедших в песенный фольклор благодаря революционным событиям начала XX в., используются *труд*, *работа* (в 39 текстах), *земля* (35), *власть* (27), *братство* (18), при этом *равенство* как ценность позиционируется крайне редко (5).

Е.А. Бармина, изучая лингвистический аспект информационной войны, определяет функцию языка следующим образом: «Язык как средство коммуникативного воздействия на массовое сознание позволяет не только описывать какие-либо события или объекты, но и интерпретировать их, задавая нужное адресанту видение мира, навязывая положительную или отрицательную оценку и т.п.» [Бармина 2016, с. 4]. Вот это нужное революционерам видение мира и транслировалось в песнях периода Гражданской войны через выделенные нами выше компоненты семантического поля *Гражданская война*.

3.1. **КРОВЬ И КРОВАВЫЙ** **КАК БАЗОВЫЕ СИМВОЛЫ** **ПОЭТИКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН** **ПЕРИОДА ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ**

Из всех проанализированных текстов в 133 упоминается о *крови* или однокоренных понятиях. Следует обратить внимание на частотность их употребления как один из значимых признаков манипуляции сознанием. О *крови* по одному разу сообщается в 56 песнях, дважды — в 13, трижды — в 2, четырежды — в 3. По одному разу используется понятие *кровь* и одно однокоренное ему слово или словосочетание с однокоренным понятием в 23 песнях (*кровавый бой* (встречается дважды), *место кровавое* (встречается дважды), *пятна кровавые* (встречается дважды), *кровожадное войско*, *кровавая рука*, *он окровавленный*, *кровавая расправа*, *кровопийцы*, *кровавый покос*, *кровавая борьба*, *кровавые годы*, *кровожадная рать*, *птицы кровожадные*, *кровавое дело*, *палач кровавый*, *кровавое возжеленье*); в 1 песне дважды упоминается *кровь* и один раз — словосочетание с однокоренным прилагательным (*пятно кровавое*); в 1 песне — один раз *кровь* и дважды словосочетания с однокоренными прилагательными (*крыло кровавое* и *кровавая борьба*; *атаман кровавый* и *палач кровавый*); в 1 песне пять раз упоминается *кровь* и один раз — словосочетание с однокоренным прилагательным (*кровавые поля*).

В 30 песнях используется по одному разу только однокоренное существительное или словосочетание с однокоренным прилагательным (*кровавый бой* — в 7, *кровавая битва* — в 5, *кровавая борьба* — в 2, *кровавая схватка* — в 2, *кровавая спайка* — в 1, *кровавый поход* — в 1, *палачи-кровопийцы* — в 1, *кровожадная рать* — в 1, *Атланта кровожадная* — в 1, *кровосос-наук* — в 1, *кровавая добыча* — в 1,

кровавое золото — в 1, *кровавые дела* — в 1, *кровавый угар* — в 1, *кровавое сражение* — в 1, *кровавый хмель* — в 1, *палач кровавый* — в 1, *зверь кровожадный* — в 1). В 3 песнях дважды используются два словосочетания с однокоренными словами (*кровожадные птицы* и *кровожадные враги*; *кровавая расправа* и *кровавый каратель*; *кровавый бой* и *бой кровавый*). В 1 песне используется три словосочетания с однокоренными прилагательными (дважды — *кровавый бой* и единожды — *кровавая добыча*).

Кровь и кровавый (количество упоминаний в 1 песне)	Количество песен
кровь и однокоренные понятия	133
кровь — 1	56
кровь — 2	13
кровь — 3	2
кровь — 4	3
кровь — 1; однокоренное ему слово или словосочетание с однокоренным понятием — 1	23
кровь — 2; словосочетание с однокоренным прилагательным — 1	1
кровь — 1; словосочетание с однокоренным прилагательным — 2	1
кровь — 5; словосочетание с однокоренным прилагательным — 1	1
однокоренное существительное или словосочетание с однокоренным прилагательным — 1	30
два словосочетания с однокоренными словами — 2	3
словосочетания с однокоренными прилагательными — 3	1

В семантическом поле *Гражданская война* как выражение страдания в паре с кровью выступают *слезы*. В ряде песен эти понятия используются одновременно. По одному разу о *крови* и *слезах* упоминается в 7 песнях; о *слезах* и однокоренных *крови* понятиях — в 5 (*кровавая битва*, *кровавая*

борьба, кровавое дело, птицы кровожадные); в 5 — один раз о *слезах* и дважды о *крови*; в 1 — один раз о *слезах*, один раз о *крови*, один раз встречается однокоренное прилагательное (*кровавая расправа*); в 2 — один раз о *крови* и дважды о *слезах*; в 1 — один раз о *слезах* и четырежды о *крови*.

<i>Кровь и слезы</i> (количество упоминаний в 1 песне)	Количество песен
кровь — 1; слезы — 1	7
слезы — 1; однокоренные крови понятия — 1	5
слезы — 1; кровь — 2	5
слезы — 1; кровь — 1, однокоренное прилагательное — 1	1
кровь — 1; слезы — 2	2
слезы — 1; кровь — 4	1

Итак, в песнях анализируемого периода часто говорится о крови. Кому она принадлежит, как характеризуется, какие функции ей приписываются? Следует отметить, что не вся кровь, о которой упоминается в песнях, имеет характеристики (подобное встречается в 55 текстах), но из контекста понятно, что это кровь преимущественно представителей Красного движения и близких им людей.

Чуть меньшее количество песен (54) содержит характеристики крови. Основная из них — ее принадлежность разным категориям людей: своим или чужим. Причем это деление осуществляется не по национальному признаку, присущему традиционной культуре, где русские были своими, а представители иных национальностей — чужими; нет, в песнях периода Гражданской войны транслируется уже иная, новая модель оценки, основанная на принадлежности человека к определенному социальному классу. При описании крови активно используются местоимения, слова с семантикой родства или принадлежности к конкретному общественному слою. Она может быть *наша, его*,

своя, та, твоя. Из терминов родства, определяющих это понятие, нами было встречено указание на братские отношения, перенесенные на представителей народа, не являющихся кровными родственниками: *братьев, братская*. Кровь может быть *родной*. Встречаются и усложненные определения, сочетающие местоимения и указание на родство: *родная для меня, страны родимой, наша братская, своих братьев, братьев суровой Сибири*. Показательно, что позиционирование крови как чужой в проанализированном материале не выявлено.

А.И. Герцен и Н.П. Огарев в 1864 г. писали о восприятии русского народа своими оппонентами и собственном видении: «Для васъ русскій народъ преимущественно народъ православный, т.е. наиболее христіанскій, наиблизжайшій к веси небесной. Для насъ русскій народъ преимущественно социальный, т.е. наиболее близкій къ осуществленію одной стороны того экономического устройства, той земной веси, къ которой стремятся все социальные ученія» [Письма к противнику 1963, с. 1566]. И эта мысль нашла свое подтверждение спустя пять с лишним десятков лет в песенном фольклоре. Если количественно оценивать использование слов, описывающих кровь с позиции социального класса, то разнообразнее и чаще речь идет о крови представителей Красного движения. Она именуется *народной, рабочего движения, рабочих, пролетарская рабочая, рабочих масс, мужика, героев*. Значимым описанием является указание на принадлежность крови жертвам. Из текстов видно, что вся *невинная, невинных, потоков страданья, невинной стороны кровь* относится к красным и близким им по социальному классу людям. В.И. Даль приводит пословицу о крови: «Виноватого кровь — вода, а невинного — беда» [Даль 1999, с. 196]. Говоря о невинной крови, агитаторы используют один из значимых приемов суггестии. А.В. Колистратова характеризует его следующим образом: «Манипулятор

апеллирует к чувствам и эмоциям слушателя, создавая в его сознании параллельную связь с его собственным организмом, тем самым, производя наложение проблем общества на личные проблемы слушателя» [Колистратова 2011, с. 84].

Кровь представителей Белого движения характеризуется как *дворянская, буржуйская*; при этом ей может не только приписываться указание на воинский чин ее обладателя, но и даваться личностная негативная характеристика: *генеральская подлая*. При этом противопоставление крови встречается еще в русской литературе 30-х гг. XIX в. Так, М.Ю. Лермонтов называет два вида крови — кровь *жадную толпой стоящих у трона* и кровь поэта-праведника:

*И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь* [Лермонтов 1972в, с. 128].

Крайне редко кровь классифицируется по национальному признаку, соответственно, национальная принадлежность в песнях периода Гражданской войны перестает быть значимой. В одном из текстов герой упоминает, что в нем течет *кровь азиат* (его мать была буряткой), т.е. наблюдается самоидентификация. В другой песне кровь называется *русской*. Непопулярной оказывается и принадлежность крови роду человеческому: лишь единожды встречаем сочетание *кровь людская*. Упоминание крови православных в проанализированных материалах не выявлено, это доказывает, что вероисповедальный признак как объединяющее начало, признак *своих* в песнях периода Гражданской войны нивелирован.

Другие характеристики крови — место истечения (*из них* [людей], *из раны из груди моей, от ран, из раны*), цвет (*ала, как зорька ала*), пребывание в движении (*живая*), температура (*горячая своя, горяча, тепла*). Действия, приписываемые

крови, также могут быть показателем ее высокой (от нее *расплавятся снега*) или низкой (*старика кровь не греет*) температуры, утраты высокой температуры (*застывает на холодном снегу*). Приказ командира к наступлению вызывает у героев закипание крови, что символизирует высокие положительные эмоции от предстоящей битвы: *Закипела кровь героев / И полна восторгов грудь* [Песни 1982, с. 81];

*Закипела кровь героев,
Застучал восторг в груди,
Мы с приказом командира
Оказались в пути* [Песни 1982, с. 80].

Объем — еще одна значимая характеристика. При его описании кровь может выступать субъектом или объектом. Если в традиционной песенной поэзии *ручьем, рекой* текут слезы женщин, оплакивающих умершего сына, мужа, брата, то в песнях Гражданской войны так течет кровь, причем выбирается метафора, отражающая максимальный объем. Таким образом делается акцент на большой урон, огромное количество жертв: кровь разливается *рекой, лилась рекой, полилась рекой, проливалась рекой, пролилась рекой, лилась как река, текла рекой, течет рекой безбрежной*. Реже упоминаются меньшие объемы, но при этом содержится указание на интенсивность: *лилась, как струя, потоки пролиты, бежала потоками*. Единичны случаи, отражающие малую интенсивность (*каplet тихо*) или незначительный объем (*мало*) крови. Иногда характеристика истечения крови заложена только в семантике глагола (*сочилась, пролилась, лилась, снова полилась, продолжает литься, струится*).

Метафорически изображается и смертельное ранение героя, при этом обозначается часть тела: *кровь лилась с ноги рекой*. Но такое соединение — метафора + часть тела — встречается редко. Чаще используется описание смертельного

ранения с указанием на место появления крови (*с ноги истекала, по волосам текла, из груди моей, струя из тела* [льет], *от ран истекает*); ее продвижение, которое может быть связано с одеждой (*лилась у него по шинели*); достижение определенного локуса (*каplet на траву, сочитя по земле*). Место или объект также могут являться характеристикой большого объема крови (*тела лежат залитые кровью, кровью облитое тело, крови везде полно, залитый весь вокзал, кровь пропитала плаху*). В вышеперечисленных примерах речь идет о крови самих персонажей, но есть единичные случаи изображения чужой крови на одежде героя (так, у медсестры *обрызган белый фартук кровью* раненых бойцов).

В одной из песен говорится о крови, которая течет в герою (*во мне*), в этом случае она указывает на национальную принадлежность. Традиционные для русской культуры характеристики сердца как *залитого кровью* или сердца, которое *обливается кровью*, встречаются и в песнях анализируемого периода. Речь может идти и о женских, и о мужских эмоциях. Если в первом случае *залитое кровью сердце* говорит о переживаниях героини, вызванных предполагаемой бедой, произошедшей с ее любимым, т.е. о частной ситуации, личном горе, то во втором — мужское сердце, *облитое кровью*, указывает на иную причину — всеобщее горе, которое способна остановить мужская рука:

*Там горит, там загорается,
Там уж пепел лишь один,
Сердце кровью обливается,
Так бери ж винтовку, сын* [Песни 1982, с. 228].

Еще одна значимая характеристика крови — функция, которую она выполняет в тексте. Было выявлено шесть позиций, причем две из них доминируют над прочими: кровь связана с функцией жертвы (57%), платы (24,6%), мести,

возмездия (8,7%), указывает на родство или выполняет функцию родства (3,5%), связана с эмоциями (3,5%), указывает на возраст (0,8%).

Первое место по количеству примеров занимает функция крови, связанная с жертвой (выявлено 67 примеров). Проанализированный материал (55 примеров) дает внушительный перечень жертв, чья кровь проливается. Среди них есть группы, объединенные по классовому (*рабочие, рабочие массы, наши братья*), территориальному (*страна родимая, народ страны родной*) признаку, а также по признаку принадлежности к участию в сражении на стороне красных (*павшие бойцы, борцы, солдаты, герои — лихие молодцы, три тысячи отважных, смелых*). Индивидуальные образы также популярны. Это известные лидеры партизанского движения в России, Сибири и на Дальнем Востоке (*Чапаяев, Чуркин, Журавлев, Лазо*), представители Красного движения (*коммунист, красный солдат, партизан молодой, партизан, моряк молодой*) или члены семьи (*муж, родной брат, двоюродные братья, дочь и жена*). В значительной группе примеров точно не обозначено, чьей является пролитая или проливаемая кровь, но из контекста понятно, что она всегда невинная, принадлежащая трудовому народу.

Список тех, кто повинен в пролитии крови, значительно меньше перечня жертв. В проанализированном материале встречаются как отдельные лидеры Белого движения (*Семенов, кровавый Колчак, Колчак*), так и группы врагов (*палачи, враг, армия белая, продающие Сибирь, жалкая, минутная власть*). Индивидуальные образы виновных, в отличие от случая с жертвами, не характерны. Только один раз враг упоминался в единственном числе: это выступающий на стороне белых солдат, к которому представители Красного движения обращаются с предложением больше не проливать родную кровь и перейти на их сторону.

Описание жертв имеет сильное воздействие на слушающего, поскольку представлены преимущественно большие, порой гипертрофированные объемы пролитой крови: она *течет реками, ручьями, потоками*. Подобным образом изображается кровопролитие во время боя:

*Их трупы недвижно лежали
В различных местах по селу,
Потоками кровь лишь бежала,
Застыв на холодном снегу* [Песни 1982, с. 231].

Если пролитие крови группой изображается чаще на уровне констатации и здесь важен результат, то индивидуальная потеря крови подробно описывается, значимыми оказываются страдания героя. Это преимущественно тяжелое ранение, после которого он истекает кровью и умирает (*полилась кровь рекой, кровь лилась с ноги рекой, кровь лилась у него по шинели, и лежишь в крови, весь израненный, из раны алой кровь струится*). «Так как при восприятии художественного произведения эмоциональное сопереживание является основой смыслового анализа информации, осуществляется непосредственное воздействие на эмоциональную сферу реципиента, которое воспринимающим не осознается или осознается уже после прочтения текста. При этом оказывается влияние на потребностно-мотивационную сферу реципиента, происходит изменение в системе мотивов, а, следовательно, и переструктурирование программы деятельности. К тому же под воздействием эмоций происходят содержательные изменения в ассоциациях, причем довольно отчетливые» [Логинава 2010, с. 107]. Таким образом, у слушателей и исполнителей песни возникает четкое отождествление себя с убитым или тяжело раненым героем.

В традиционном мировоззрении определенные участки земли обладали святостью или, напротив, считались

нечистыми. М.С. Киселева утверждает: «...нечистая земля воспринимается как территория, на которой проливается кровь...» [Киселева 2012б, с. 123]. В исследуемых песнях земля изображается оскверненной, выполняет вполне конкретную функцию: по ней текут потоки крови, она впитывает кровь (*место, облитое кровью, земля родимая вся в крови, кровью народной земля упивалась, кровью невинной залили / Красной Сибири поля* [Песни 1982, с. 144], *край пролетарский, кровью залитый, горит во крови зелена долина, край свободный в крови рабочих затопить, по земле сочится кровь*).

Значимый для традиционной культуры образ матери-земли в песнях периода Гражданской войны нивелируется. Лишь в единственном примере земля олицетворяется:

*Мать-земля, ты в крови захлебнулась,
Ты от трупов людей задыхаешься* [Песни 1982, с. 53].

Персонификация матери-земли, характерная для архаического мышления [Киселева 2012а, с. 13], в песнях исследуемого периода трансформируется. Теперь это мать, страдающая от порожденных ею детей.

Кровь — жидкость, в которой топят значимые для трудового народа ценности — *Советы, святой идеал и свободу*. Если жертве дается определение (надо сказать, что это происходит нечасто), то она непременно *невинная*. А это понятие в традиционной русской культуре всегда вызывает жалость, стремление наказать обидчика. Функция жертвы изредка сопровождается указанием на возобновление действия (*снова кровь так полилася, снова ужас, кровь*), осуществление действия в настоящее время (*теперь продолжает кровь литься*). Особняком стоит функция жертвы, связанная с поглощением крови, что приписывается оппонентам, среди них: *бандиты, колчаковские паразиты,*

Семенов с богачами, вампиры, русский богатей, царь, буржуи, тираны, стая воронов, ворон с японского моря. Очевидно, что при описании кровопийц используются термины с экспрессивной оценкой. Чья же эта кровь? *Рабочего народа, народная, пролетарская рабочая, братьев суровой Сибири, измученных людей, мужика, русская.* Кровь пьют, сосут, тянут, ею напиваются:

*И смерть нам не будет страшна,
Тираны повисли над нами,
Сосущие кровь* [Песни 1982, с. 110].

Изредка делается акцент на продолжительности: кровь сосут *долго*. Показательно, что для песен Гражданской войны, так ярко позиционирующих пролитие крови как единственный путь достижения свободы крестьян и рабочих, не характерен мотив прекращения жертв. Среди проанализированных текстов было выявлено только две таких песни, например: *Довольно зла, довольно крови, / Ведь должен быть конец борьбе* [Песни 1982, с. 37]. В другой очевидна идея благодетеля — жертвы прекращаются только благодаря большевикам:

*Кто так много пролил крови —
Это наш мужик,
Кто с него оковы сбросил —
Только большевик* [Песни 1982, с. 64].

Вторая по значимости функция крови связана с оплатой (выявлено 28 песен). Итак, за что же должна быть заплачена эта цена — цена крови родных и близких, цена собственной крови? Безусловно, превалируют цели рабочего класса, общие цели. На первом месте — *свобода* (зачастую — в совокупности со вторым компонентом: *воля рабочих, воля*

народа, счастье народа). Только в одном примере выявлен круг общих и личных целей. Девушка обещает отдать свою любовь только тому, кто будет бороться за свободу, и герой неоднократно участвует в битвах *за ту свободу и любовь*. Менее популярна оплата кровью воли: *за волюшку вольную, за волюшку крестьянскую*.

Ценной оказывается и возможность потомкам свободно дышать. Эта нацеленность на будущее — яркая черта песен периода Гражданской войны: сейчас нужно отдать самое значимое, заплатить высокую цену ради того, чтобы жизнь стала лучше, в том числе и для последующих поколений.

Желанным результатом изображается власть: *власть Советов* или *власть Советская*. Крайне редко в песнях приводится перечень, содержащий более двух ожидаемых целей:

*Кровь прольем за власть Советскую,
Диктатуру пролетарскую
И за волюшку крестьянскую,
За вождя народов Ленина [Песни 1982, с. 120].*

Среди общих целей упоминаются *царство труда, любовь*, которая должна засиять, отсутствие *тиранов, сброшенное рабство, размытые завесы неправды, жизнь народа*, которая станет легче, время, когда не будет *крови и насилия*, конкретный участок земли или неопределенный локус.

Следует сказать, что тех, ради кого проливается кровь, в песнях называют нечасто. Это как близкие рабочим и крестьянам (*рабочие, крестьяне, братья, потомки*), так и — реже — известные личности (*Ленин*). Убитые братья ценой своей крови *купили потомкам своим коммунизм*.

При этом о высокой стоимости жертвы не говорится. Думается, что подача информации на уровне констатации нивелирует личные интересы, значимость собственной жизни. При этом срабатывает принцип толпы: каждый делает

то, что и остальные. Например, проливает кровь: *И как один прольем / Кровь мы за это* [Песни 1982, с. 65].

Обозначенный мотив — *пролитие крови как один* — неоднократно встречается в проанализированном материале. Акцентируется внимание на таких характеристиках, как достижение цели в осязаемом будущем (*Скоро тиранов не будет, / И засияет любовь* [Песни 1982, с. 185]), значимость жертвы (*кровь проливается недаром*), наличие особого эмоционального состояния во время боя, связанного с достижением цели (*в бой идут смело*).

Лишь в одной песне обнаружено пролитие крови рабочими ради достижения цели представителей других социальных классов. Эта цель имеет привязку не к настоящему или будущему времени, а к прошлому. И оценка такой ситуации — сожаление:

*Кровь и жертвы на счастье властителей,
За дворян, за царя, за купечество,
Мы дралися <...>,
За свободу, за благо отечества* [Песни 1982, с. 53].

В восьми песнях кровь связана с функцией мести, возмездия. За пролитую кровь мстят представители Красного движения. Она принадлежит *армейцу-брату, братьям, это кровь своих братьев, лучших вождей, жестоко замученных вами, убитых жены и дочери*. Не всегда обозначается принадлежность крови. Месть будет реализована путем пролития вражеской крови. В тексты песен периода Гражданской войны входит видоизмененное известное изречение из Евангелия от Матфея: вместо *око за око, зуб за зуб* — *зуб за зуб и кровь за кровь* [Песни 1982, с. 42], *за кровь армейца-брата / Заплатит кровью капитал* [Песни 1982, с. 40]. За все перенесенные страдания должно наступить возмездие. И единственно верная его форма, как транслируется

в песнях, — пролитие крови врага: *Эти скалистые горы Сибири / Мы дворянскую кровью зальем* [Песни 1982, с. 52].

В четырех песнях кровь указывает на родство или выполняет функцию родства. Это может быть констатация реального родства (герой говорит о наличии у себя крови двух народов); родство по социальному признаку, выраженное через кровную связь (царство свободы будет создано для всех тех, *кто сильными руками / Творит разрушенное вновь, / Кто век трудится за станками, / В ком для меня родная кровь* [Песни 1982, с. 48]). Вторая реализация функции — установление родства с кровью. Для военного фольклора был характерен мотив нового родства воина с предметами, относящимися к военной сфере, например, для казака сабля — сестра, трубка — жена (пословица). В традиционной культуре не только свадьба приравнивалась к смерти, но и смерть описывалась как свадьба. Так, в казацкой песне конь, потерявший хозяйна, на вопрос его жены о муже отвечает:

— *За Кубанью за рекой он женился на другой,*

Что женила его пуля быстрая.

<...>

Обвенчала его сабля вострая

[Фольклор Дальнеречья 1986, с. 155].

Солдат, герой другой народной песни, велит коню передать его родителям:

Не скажи ты, мой конь, что убит я лежу,

А скажи ты, мой конь, что женат хожу.

А жена у меня — гробовая доска,

А мать у меня — мать сырая земля

[У ключика 1989, с. 228].

В песнях периода Гражданской войны этот мотив реализуется следующим образом. Герой умирает от ран и просит

коня передать на родимую сторонку: *За отца у меня Мать сыра земля, / А за мать у меня / Кровь горяча, тепла* [Песни 1982, с. 215].

Возникает и мотив нового родства, не имеющего горестного финала: *Да будут наши плоть и кровь / Родные счастья и богатства* [Песни 1982, с. 32].

Функцию выражения эмоций выполняет кровь партизан, чего не говорится относительно представителей Белого движения. Кровь красных *закипает* (2 песни), когда они слышат приказ выйти в путь, а также выражает горе, страдание (2 песни).

Лишь в единственном примере кровь выступает характеристикой возраста, причем это негативная оценка: старик, отправляя сына в поход, ссылаясь на старческую кровь и отсутствие амуниции, объясняет, почему не идет вместе с ним на войну:

*Я бы тоже пошел,
Кровь не греет меня,
Сабли острой нет
И второго коня* [Песни 1982, с. 84].

Показательно, что кровь во всех многочисленных проанализированных примерах никогда не описывается как *молодая*.

Значимыми для мотивного фонда песен периода Гражданской войны являются и словосочетания с прилагательными, образованными от слова *кровь* (они встречаются чаще), и однокоренные ему существительные (используются реже).

Кровавый бой — самое распространенное словосочетание в песнях исследуемого периода (в совокупности оно встретилось 16 раз). Такая характеристика боя указывает на значимость события. В нем участвуют две стороны. Агрессором выступают белые, но если инициатива приписывается красным, то тогда *кровавый бой* одобряется:

*А мы, рабочие России,
С красным знаменем в руках
Пойдем на бой, на бой кровавый <...>*

[Песни 1982, с. 32].

Место — одна из характеристик *кровавого боя*. Он имеет привязку к географической региональной реалии или некоему локусу, который характеризуется через это значимое событие: бой может происходить *на Амуре, на реке, за Амуром есть то место, на Востоке, в той деревне, на холме забытом, под Богдатом есть то место*. Если агрессорами, инициаторами боя изображаются белые (*Враг озверелый и жестокий / Опять идет на нас войной* [Песни 1982, с. 56]), то завершают его красные (*Когда окончим бой кровавый / С буржуазией мировой* [Песни 1982, с. 39]). В кровавом бою гибнет большое количество красных (*И погибли сорок восемь / Партизан-богатырей* [Фольклор казаков 1969, с. 211]) или смертельно ранены их лидеры (*Тогда ранен оказался / Журавлев — наш верный вождь* [Фольклор казаков 1969, с. 215]), хотя оплакиваться может и смерть обычного человека (*Пал партизан в бою кровавом, / Он жизнь за Родину отдал* [Песни 1982, с. 158]). Смерть павших в бою красных вызывает сочувствие. Смерть же белых не порождает негативных эмоций, она — желаемый и ожидаемый результат боя (*Строчат винтовки, пулеметы / И партизанов дружный строй / Врагов разит, за ротой роту* [Песни 1982, с. 132]).

Цель кровавого боя, если она обозначается, всегда правая и состоит в том, чтобы *достичь свободы* [Песни 1982, с. 32], *отдать долг своему народу, равным быть во всех правах, водрузить над миром трудовой пролетарский флаг*. Бой, кроме того, что он кровавый, имеет ряд дополнительных характеристик. Он описывается с позиции интенсивности, динамики (он *кипит, вновь кипит, разыгрался, жаркий, строчат винтовки, пулеметы, пули сыплются, как*

дождь, движутся бандиты), получает звуковые характеристики (*шумит, гремит*). Память о нем продолжительна: его *будут помнить целый век*. В кровавом бою с одной стороны участвуют рабочие России, партизаны, а с другой — враги, мировая буржуазия, белые, бандиты.

Синонимичное словосочетание, однако реже используемое, — *кровавая битва*. Оно имеет уточнения, являющиеся признаками битвы: *кровавая битва жестокая и последняя*. Это событие характеризуется с позиции температуры: ему приписывается *горячее пламя*, которое *расплавит оковы*. Показательно, что к участию в кровавой битве призываются храбрые бойцы. С этой позиции участники кровавого боя не оценивались. Цель кровавой битвы — освобождение от *народных оков*. Если инициатива принадлежит красным, то битва оценивается положительно, если же красные терпят урон, например, гибнет их вождь, то она получает негативную оценку: *В битве кровавой и в битве жестокой / Под Сретенском пал он [Журавлев] в неравном бою* [Песни 1982, с. 173].

Кровавая борьба — еще одно повторяющееся в песнях периода Гражданской войны словосочетание. Она характеризуется с позиции степени напряженности (*суровая*) и шума (ей присущи *раскаты*); *будет продолжаться до конца*, потому что ее участники — красные — непреклонны: *Мы научились побеждать всегда / И головы своей не склоним никогда* [Песни 1982, с. 34].

Кровавая борьба связана со смертью ее участников — красных: в ней героически гибнет отец [Песни 1982, с. 223]; собственная гибель не должна страшить [Песни 1982, с. 41]. Цель *кровавой борьбы*, как и в рассмотренных выше примерах, связана с альтруистическими амбициями, отречением от личных стремлений: она идет за *рабочий строй*.

Кровавым палачом в проанализированных текстах именуются только два представителя Белого движения, занимавшие высокие руководящие посты: это А.В. Колчак

и И.П. Калмыков. Колчаку в народных песнях приписываются торговля Русью, а также массовые убийства: *он вешал и стрелял*. Но его настигает народная месть, теперь он сам страшится тех, кто совсем недавно боялся его:

*Теперь уж он боится сам,
Что суд народный, скорый, правый
Плеть прибрал к своим рукам* [Песни 1982, с. 230].

Калмыкова обвиняют в жестоких убийствах в поезде смерти. Там находят свой конец те, кто посвятил жизнь борьбе за крестьян, рабочих право, / За свободу и любовь [Фольклор казаков 1969, с. 217].

Другие слова с корнем «кровь», а также словосочетания с ними встретились в песнях один-два раза. Преимущественно они относятся к представителям противоположной стороны. Их можно сгруппировать следующим образом. Во-первых, это наименования представителей Белого движения: они связаны с военной сферой и обозначают одного персонажа (*каратель кровавый, атаман кровавый*) или группу (*кровожадные враги, кровожадное войско, кровожадная рать, Антанта кровожадная*), имеют отношение к фауне (*кровожадные птицы, кровосос-паук, зверь кровожадный*), мифологическим образам (*вампир кровавый*), являются наименованиями людей, мучающих других (*палачи-кровопийцы, кровопийцы*).

Во-вторых, это понятия, связанные с боевыми действиями (*кровавый угар, кровавое сражение, кровавая схватка, кровавое возжеленье, кровавый поход, кровавая расправа, кровавый покос, кровавые дела, кровавое дело*): *То каратель Хмелев / Усмиряет народ, / Свой кровавый поход совершает* [Песни 1982, с. 88].

В-третьих, определение пространства (*кровавые поля, место, облитое кровью героев*). В-четвертых, времени (*кро-*

вавые годы). В-пятых, предметов, субстанций (*кровавый хмель* (= напиток), *кровавая добыча*, *кровавое золото*). *Кровавый* не всегда имеет отрицательную семантику. С *пятном кровавым* может сравниваться красный бант, его символика в этом случае — *кровь страны родимой* [Песни 1982, с. 99]. *Кровная спайка* объединяет героев песни *со всемирной голытьбой* [Фольклор казаков 1969, с. 69].

Итак, выполненный анализ позволяет сделать ряд выводов. Мотив *кровь* является значимым компонентом семантического поля *Гражданская война* в песнях указанного периода. Этот мотив оказывал существенное психологическое воздействие на слушателей и исполнителей песен благодаря не только особой семантике, связанной со страданием и горем, смертью, но и большой частотности упоминания. Речевое воздействие исследуемого мотива связано с тем, что песенный мир обретает новые цвет и качество, которых в традиционном песенном фольклоре прежде не было: *кровавыми* именуется персонажи и их деятельность, *кровавыми* становятся география и предметные реалии. Таким образом песенный мир отражает, воспроизводит, транслирует в сознании слушателей и исполнителей новую для того времени историческую реальность — борьбу, разделившую единый народ на два полюса, работает на формирование стабильного восприятия изменившейся политической ситуации, закрепляет оценки представителей разных социальных классов и модель поведения в сложнейшей обстановке разрушения страны.

Кровь родных и близких, *кровь своих* в традиционном сознании представляла большую ценность, *пролитая кровь* — огромная жертва, *кровь невинных* требовала возмездия — все эти семантические компоненты активно использовались представителями Красного движения для того, чтобы вызвать у русского народа заложенное традиционной культурой понимание необходимости с оружием

в руках защищать слабых, сообща отстаивать интересы коллектива. *Пролитая кровь своих* при этом указывала на врага, работала на создание негативного образа представителей Белого движения, которых требовалось уничтожить без рассуждений. Показательно, что собственная жизнь транслировалась как малоценная, значащая меньше, чем эфемерные идеалы, навязываемые русскому народу извне. Песни периода Гражданской войны, благодаря активно используемому лексико-семантическому приему речевой манипуляции, в котором значительное место отводится часто употребляемому мотиву *кровь*, не только поднимали боевой дух народа, но и способствовали формированию восприятия как единственно верной политической позиции Красного движения.

3.2. СУГГЕСТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СИМВОЛИКИ СЛЕЗ В ПЕСЕННЫХ ТЕКСТАХ

Из массива проанализированных текстов лишь в 27 упоминается о слезах, при этом в 20 песнях одновременно говорится о крови и слезах. Какую же функцию выполняют слезы в песнях периода Гражданской войны? Для этого необходимо ответить на ряд вопросов: кто льет слезы; какова причина их возникновения (чьими переживаниями вызваны слезы — это проявление собственного горя или эмпатии сочувствующего); в чьем присутствии это происходит / кто видит эти слезы; какова реакция на слезы того, кто их видит; каким образом характеризуются слезы, с каким эмоциональным состоянием они связаны.

Следует обозначить, что в 25 текстах из 27, где упоминаются слезы, говорится о них по одному разу, в двух — дважды, в совокупности в проанализированном материале слезы упоминаются 29 раз. Преимущественно слезы льют perso-

нажи, имеющие отношение к Красному движению: это члены семьи партизан, красных солдат (их матери, отцы, жены, дети), любящие девушки, братья в значении «соратники», товарищ, крестьянин и рабочий. К сожалению, льющие слезы персонажи не всегда конкретно определены. О них может говориться в первом лице (мы, лирический герой, лирическая героиня, неопределенный персонаж) или в третьем лице (некий человек, неопределенные третьи лица).

Среди плачущих в меньшем количестве есть и белогвардейцы (это младший брат или капитан, приказавший расстрелять красного — старшего брата или моряка, при этом они непосредственно вызваны смертью убитого (белый или сам убил, или же отдал приказ расстрелять). Чаще в песнях говорится об индивидуальном плаче (в 12 песнях), реже плачут группой, состав или численность которой не всегда возможно определить (в 8 песнях), лишь трижды — в паре (муж с женой, крестьянин и рабочий). Оплакивается случившаяся смерть близких людей, преимущественно мужчин: мужа, отца, сына, брата, двоюродных братьев, любимого, командира или товарищей, причем во всех случаях эти персонажи погибли героически, во время сражений. Так, двоюродный брат оплакивает своих родственников — родных братьев, погибших в одном бою:

*Тут слезы мне горло сдавили,
Крепился я, слезы держал,
Когда их во гроб положили,
Я и не стерпел — зарыдал [Песни 1982, с. 167].*

Упомянуты в песне и слезы участвовавшего в бою и смертельно раненного красноармейца. Геройскую смерть красного моряка оплакивает белый капитан. Причина его слез — в уважении к стойкости казненного. Если

в традиционном фольклоре, в частности в восточнославянском свадебном песенном фольклоре, женские слезы связаны с трудной долей девушки в чужой стороне [Киселева 2012б, с. 99], то в песнях периода Гражданской войны слезы вызваны разлукой с любимым. Смерть в этих текстах может изображаться не только случившаяся, но и предполагаемая. Девушка, размышляя о судьбе любимого, сражающегося на стороне красных, не исключает его смерти:

*Птицы хищные, кровожадные
Над тобой, мой друг, дико кружатся,
Как подумаю — грудь сжимается,
А уж слез тогда, словно реченька...*

[Песни 1982, с. 204]

Реже говорится о слезах, вызванных смертью жены и детей, но и в подобном случае это убийство, связанное с политическими причинами. Так, жена и дети персонажа умирают страшной смертью — их сжигают в хате [Песни 1982, с. 227]. Другой причиной слез является разлука. Эти слезы приписываются детям, чьи отцы вынуждены покинуть село и стать изгнанниками (т.е., согласно традиционному восприятию, они пассивны, они обездолены). Показательно, что если отцы активны (т.е. сражаются в рядах красных), то о таких отцах дети не плачут. Следует обратить внимание, что если герой назван конкретно, то четко обозначена и причина его слез.

Описываются в песнях периода Гражданской войны и слезы, вызванные совокупностью причин, которые связаны с физическим насилием. Эти слезы характерны для группы персонажей. Такой причиной могут называться убийство отца в бою и жестокое избиение матери белогвардейцами на глазах у детей. Но встречаются и примеры, где причины слез не объясняются:

*Прочь с дороги, строй отживший,
Страшен, гнусен был твой век, —
Море крови, слез проливши,
Рабство сбросил человек [Песни 1982, с. 71—72].*

Как отмечалось выше, чаще всего слезы в анализируемом материале вызваны смертью близких. В этом случае слезы имеют двойную природу: они являются проекцией собственного горя и одновременно жалости к погибшему. Но изредка слезы могут возникать и как проявление сочувствия горю других персонажей. Сочувствующий может являться и причиной слез. Так, герой, вынужденный покинуть семью и скрываться в лесах, думает о страдании своих родных:

*Недавно покинул селенье свое,
А много, поди, пережито,
Поди, вспоминают в родимом краю,
Поди, слез немало пролито [Песни 1982, с. 124].*

Нечасто в песнях описывается, в чьем присутствии персонажи льют слезы. Эта характеристика опущена в 19 песнях, т.е. роль зрителя слез не является значимой. Если же зритель присутствует, то он всегда пассивен. Как правило, таковым является член семьи: мать плачет в присутствии детей, дети — в присутствии матери, деда. Но зрителем может быть и товарищ. Если персонажи, видящие слезы, принадлежат красным, то отсутствие реакции у них не осуждается. Совсем иная картина в песне о расстрелянном красном моряке. Сравниваются реакции белого капитана и священника: приказавший расстрелять капитан плачет, священник же, от которого ожидается сочувствие, его не проявляет:

*Слезы текли по щекам капитана,
Только спокоен был поп [Песни 1982, с. 247].*

Слезы выступают своего рода катализатором: после того как персонажи плачут, описывается некое значимое действие со стороны красных или членов их семей. Чаще всего это стремление мстить: лишившийся жены и детей герой уходит в партизаны; дети убитого партизана ждут, что соратники за него отомстят; товарищи убитого командира громят врага, побеждают его в бою. В некоторых случаях в сюжет после слез вводится констатация факта. В проанализированных текстах это используется только тогда, когда говорится о гибели командира или боевых товарищей. В качестве такой констатационной модели может выступать надпись над знаменем, помещенным над могилой убитых. Но значима и проекция события (смерти героя) в будущее. Информацию об этом необходимо передать потомкам:

*Над могилой твоею горячей слезою
Мы напомним потомству о тебе* [Песни 1982, с. 175].

Реже реакция описывается как глобальное явление. Например, *рабство сбросил человек* [Песни 1982, с. 72] или:

*Много нас, как волны моря,
Мы идем, идем,
Чтобы мир нужды и горя
Сжечь своим огнем* [Песни 1982, с. 46].

Еще один важный признак — характеристики слез. Чаще говорится о слезах в прошедшем времени (насколько можно судить, в основном речь идет о недавнем прошлом, также отмечается и давно минувшее — младенчество персонажей), но есть упоминания о слезах в настоящем (пять единиц) и в будущем времени (три единицы). Слезы обладают высокой температурой: они *горячие, жгучие, выжигают глаза*; оказывают и другое физиологическое воздействие на орга-

низм: *давят горло*. Обращается внимание и на обильность слез: *немало пролито, словно реченька, лились беспредельной рекой, слез полна коробушка*. Сравнение слез с рекой — популярно для русской песенной традиции. Вкус слез, упоминаемый в песнях периода Гражданской войны, также имеет отношение к традиционным представлениям: *горькие слезы*.

Указанием на слабо выраженное проявление эмоций служит упоминание о слезах в единственном числе (*покатилась слеза*). Описывается и «маршрут» слез: *по лицу течет, текли по щекам*. (В проанализированных текстах не выявлено описания слез, падающих на грудь). Редко используется обозначение времени суток (*утренней порой*). Иногда слезы сопровождаются речью или криком о мести плачущего персонажа. Для традиционной народной культуры не стоял вопрос об искренности слез: все плачущие персонажи априори плакали искренне. Но в песнях Гражданской войны акцент на эту характеристику — искренность — появляется (*слезы искренне скатились*).

В рассмотренных выше текстах говорилось о реальных слезах. Но было выявлено четыре песни, где сообщается об отсутствии слез. Это связано с эмоциональной составляющей, причем в каждой песне речь идет о разных состояниях. У положительных персонажей это проявление смелости (*без слез, одержав последний бой*, умирают молодой командир Докука и его молодая жена, отправившаяся вместе с мужем воевать), а у отрицательного — отсутствие раскаяния (*без слез стоит над телом убитого старшего брата, воевавшего на стороне красных, младший брат, выбравший иной политический путь*). Причины отсутствия слез в двух других песнях, где не плачущие персонажи конкретно не обозначены, связаны с тем, что будут написаны другие законы, благодаря которым люди заживут счастливо, или с тем, что у них особое предназначение (*рождены для юных грез*).

Показательно, что если плач персонажей иногда происходит в присутствии других, то для отсутствия слез этот мотив незначим: зритель для отсутствия слез не нужен. Лишь в единственном тексте есть реакция на гибель героев, которая не сопровождалась слезами, — партизаны мстят за их гибель:

*От Байкала и до моря
Мы громим своих врагов* [Песни 1982, с. 183].

Потребность в мести может быть связана с традиционными представлениями о порядке и хаосе. «По языческим представлениям, мир состоит из порядка и хаоса» [Киселева 2012а, с. 17]. Поэтому военные действия красных против белых, учитывая традиционные представления, транслируются как борьба против хаоса, установление верного порядка.

В четырех песнях встречается только незначительное количество характеристик слез: это их отрицание, вкус (*мы не знаем горьких слез*), высокая температура (горячими слезами можно согреть *труп холодный*).

Произведенный анализ позволяет сделать заключение о значимости слез как компонента фонда предметных реаллий, работающего на манипуляцию народным сознанием. Слезы персонажей песен периода Гражданской войны помогают формированию негативного образа представителей Белого движения, восприятия их в качестве врагов, способствуют формированию потребности мстить, убивать без рассуждений. Возмездие — значимый в манипулятивном поведении момент: за слезами обиженных, согласно традиционному восприятию, следует воздаяние. Эта модель поведения вводится в сюжет, таким образом диктуется модель необходимого поведения для людей, которыми манипулируют.

3.3. ЗЕМЛЯ В СВЕТЕ ТРАДИЦИОННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И НОВЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Из всего массива проанализированных текстов земля упоминается в 30 песнях, что свидетельствует о значительной распространенности этого образа. В двух текстах говорится о земле дважды. Т.е. всего было выявлено 32 случая использования мотива *земля*. Хотя, конечно, он менее популярен, чем мотивы *борьба*, *бой*, *победа*. Если обратиться к научной литературе, то становится очевиден стабильный интерес фольклористов, специалистов в области древнерусской литературы и традиционной культуры к этой теме, начиная со времен Ф.И. Буслаева и заканчивая современными учеными. Так, М.С. Киселева отмечает: «Образ своей земли в народном сознании исследовали Ф.И. Буслаев, А.Н. Афанасьев, Г.П. Федотов, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, Ю.М. Антонян. Существование у народа представлений о вариативности границы родного (своего) пространства показано в исследованиях Н.В. Дранниковой и Т.М. Ананичевой. С.Д. Домников рассматривал позицию своя — чужая земля как частный случай противопоставления хаоса и космоса» [Киселева 2012а, с. 4]. При этом земля как ценность в песнях периода Гражданской войны еще не становилась предметом специального изучения.

М.С. Хроменко, обращаясь к фольклорному наследию восточных славян, зафиксированному в Приморском крае в XX в. (а именно к волшебным сказкам и заговорам), утверждает: «...материалы... свидетельствуют о сохранности народных представлений о Вселенной, состоящей из „нашего“ и „иного“ миров. При этом „наш“ мир освящался божественным присутствием (влияние христианства),

тогда как „иной“, видимо, оставался в ведении хаотических персонажей, истоки образов которых следует искать в древних языческих верованиях» [Хроменко 2010, с. 322—323]. Если раннетрадиционное (к нему относятся заговоры) и классическое устное народное творчество (сюда включаются волшебные сказки) сохраняют четкое деление Вселенной, земли, мира на *наш* и *иной*, то рассматриваемые нами песни периода Гражданской войны (а это уже познетрадиционный фольклор) модель *нашей* и *иной* земли уже не транслируют, отходят от нее. Итак, какой же предстает земля в песнях периода Гражданской войны, какие функции она выполняет? И каким образом через эти функции проявляется специфика земли как ценности, как в них реализуются традиционные и новые представления?

Одно из древних представлений о земле связано с верованием в то, что она породила все сущее, является матерью всего мира, из нее возник первый человек. Но в песнях периода Гражданской войны образ матери-земли лишается этих мифологических основ, она остается матерью, ей приписываются чувства, которые испытывает мать к своим детям:

*Страданья наши в тюрьмах, эшелонах
Поймет лишь мать — Российская земля.
Она одна в своих напевах, стонах
Цветами скрасит сопки и поля* [Песни 1982, с. 123].

Популярным в солдатских песнях был сюжет о герое, умирающем от тяжелого ранения в чужом краю. Песни на этот сюжет были восприняты и фольклорным фондом Гражданской войны. В них реализуется традиционное представление о смерти как свадьбе, о смерти как о вхождении в другую семью и обретении других близких родственников. Происходит это против воли героя:

*Спожила меня
Пуля быстрая,
Обвенчала меня —
Сабля вострая [Песни 1982, с. 129].*

Идея матери-земли в этом контексте обретает иное наполнение: она не порождает, но забирает в себя, смерть роднит героя с матерью сырой землей. Раненый солдат просит своего коня передать весточку домой. В ней иносказательно описывается его гибель:

*Жена у меня —
Гробовая доска,
А мать у меня —
Мать сырая земля [Песни 1982, с. 129].*

Впрочем, идея свадьбы как смерти в обрядовом фольклоре и смерти как свадьбы в песенном фольклоре со временем разрушается, но мотив вхождения в другую семью остается актуальным для сюжета песен периода Гражданской войны. Разрушается и представление о земле как матери — так, земля именуется в одном из текстов отцом:

*За отца у меня
Мать сыра земля,
А за мать у меня
Кровь горяча, тепла [Песни 1982, с. 215].*

Олицетворение, утратив связь с традиционными представлениями, становится художественным приемом (литературным тропом). Анализ песен периода Гражданской войны показывает реализацию подобных образов, связь которых с традиционными представлениями уже не очевидна. М.С. Киселева утверждает: «Отголоски древнего отождествления земли и человека сохраняются в таких тропах,

как метонимия и олицетворение» [Киселева 2012б, с. 27]. Земля, залитая кровью, долго стонет (*долго стонала земля* [Песни 1982, с. 144]), она нуждается в восстановлении сил, потому что изранена, как человек (*Отдохнет земля родимая, / Вся изранена в крови* [Песни 1982, с. 210]), она именуется *кормилицей-землей* [Песни 1982, с. 227], ее *земная утроба дрогнет* [Песни 1982, с. 188]. Мотив вбирания пролитой крови не только отражает реалии существовавшей действительности, но и имеет отношение к народным верованиям. «В русском фольклоре отголоски... древних представлений [о творении природных объектов из тела чудовища] обнаруживаются в сказках на былинный сюжет и в духовных стихах в эпизоде, когда после битвы воина с врагом/врагами земля оказывается полностью покрытой нечистой кровью. <...> Поглощение землею крови может быть истолковано как окончательное формирование материка, т.е. тела земли, после того, как с него схлынула вода/кровь» [Киселева 2012б, с. 17]. В песне же периода Гражданской войны кровь соседствует со слезами:

*Кровью народной земля упивалась,
Слезы лились беспредельной рекой* [Песни 1982, с. 233].

Но иногда крови столько, что земля не в состоянии поглотить ее:

*По земле сочится кровь,
В ней, как в озере, купаются
Палачи со всех концов* [Песни 1982, с. 228].

В ряде песен земля связана с эмоциональным или физическим состоянием героя, причем с тяжелым состоянием. Так, Миша Попов, адъютант Сергея Лазо, идет в разведку и попадает в засаду. У героя, плененного японцами,

под ногами качалась земля [Фольклор Дальнеречья 1986, с. 173]. Тяжело раненный солдат падает *с камня на землю* [Песни 1982, с. 198], *пуля свалила на землю, как сноп* [Песни 1982, с. 191], другой раненый герой *упал на землю тяжело* [Песни 1982, с. 239]. Иносказательно — через описание клопящейся *до земли былиночки осенней* — изображено страдание девушки, потерявшей близких [Песни 1982, с. 209].

Описывается в песнях и реальное поведение представителей животного мира, например, коня, бьющего копытом землю. Только этот рефлекс еще и поэтизируется. Конь пытается выкопать из земли своего хозяина. Но умерший хозяин отрицает возможность этого:

*Не стой, конь, передо мною,
Не бей землю копытою:
До сырого не добьешься
И меня ты не дождешься* [Песни 1982, с. 215].

Особенность орла падать на землю реализуется в мотив защиты тела павшего героя от воронья: *Взмахнул своими он крылами, / На землю мигом он упал* [Песни 1982, с. 158].

Еще одна ипостась земли — территория, которую нужно очистить от врагов. Так реализуется представление о *своей земле*. В этом случае она именуется *родной и русской*, герои освобождают ее от врагов, в числе которых интервенты:

*Крестьяне, братья мирные,
Терпеть не можем мы,
Стереть врага решили мы
С лица родной земли* [Песни 1982, с. 115].

Но и представители Белого движения уже находятся в другой категории — они перестали быть *своими* и стали *чужими*, что дает право (в традиционных представлениях) очистить *родную землю* от них:

*Играть не намерены в прятки,
Свободу пришли защищать.
Предателей — белых остатки
С русской земли посметать* [Песни 1982, с. 127].

Родная земля в огнях пожарищ становится тем фоном, куда вписываются красные солдаты, причиной войны:

*Гремел Амур раскатами,
В огне родной земли,
На бой идем солдатами,
Мы Ленину верны* [Песни 1982, с. 184].

Сочетание *родная земля* в анализируемых песнях может обозначать не только территорию, но и живущих на ней людей: *Да здравствует юность / Своей родной земли* [Песни 1982, с. 66].

Песни периода Гражданской войны активно транслировали новые представления и ценность современного мира. Земля наравне со свободой становится лозунгом рабоче-крестьянского движения, в бой идут уже не за царя и Отечество, а за другие ценности, фокус с общего и далекого смещается на частное и близкое, понятное каждому крестьянину и рабочему. Уже не родная земля, олицетворение Родины, а земля как воплощение материального блага становится ценностью наиболее важной. В песнях стабильно повторяется идея получения земли единственно возможным способом — борьбой:

*Ушли рабочие на бой,
На смертный бой ушли, —
Добыть хотят своей борьбой
Свободы и земли* [Песни 1982, с. 214].

Обращает на себя внимание идея альтруизма: красные солдаты идут добывать землю не для себя, а для других. При этом эта инициатива приписывается партии, солдаты лишь выполняют ее волю. В одной из песен Сергей Лазо произносит такие слова:

— *Товарищи, время в поход,
Нас партия в битву ведет,
За землю, за волю, за лучшую долю,
Которую ждет наш народ* [Песни 1982, с. 178].

Но воля народа, его потребность в свободе и земле в песнях не изображается. Возникает любопытный психологический момент: народ пассивен, он не просит солдат добыть для него земли, красные солдаты сами решают, что необходимо народу. И такой ценностью оказывается земля:

*За землю, за свободу
Вперед, стрелки, вперед!
Пусть наша рать народу
Свободу принесет* [Песни 1982, с. 70].

Показательно, что обозначенные выше лозунги встречаются даже в песнях, посвященных памяти павших красных командиров. Так, мотив земли выполняет функцию высокой оценки деятельности погибшего Ф.А. Погодаева, его жертвенности:

*За лучшую долю, за землю и волю
Ты с радостью в сердце страдал*
[Песни 1982, с. 177].

В «Песне коммунаров» повествуется об отряде, приговоренном к мучительной казни, незадолго до этого представители

отряда сами выкапывают себе могилу. Белый генерал высмеивает лозунг Красного движения о земле и воле. Он дает красным землю, но не для возделывания, а как место их захоронения:

— Спасибо за вашу работу,
Вы землю просили, я землю вам дал,
А волю на небе найдете [Песни 1982, с. 97].

Захоронение лидеров Красного движения, например, *вождя-полководца лихого Журавлева*, Федота Аввакумовича Погодаева, прозванного забайкальским Чапаем, Ф.Н. Мухина, изображается торжественно: *Товарищи прах твой земле предадут* [Песни 1982, с. 175]. Иногда земля описывается иносказательно, становится покрывалом: *В могиле холодной землю прикрыт* [Песни 1982, с. 174]. В песнях периода Гражданской войны реализуется традиционное представление о смерти как сне, в данном случае — в особом месте: *Спи же, боец, под землю* [Песни 1982, с. 185]. Места захоронений героев уже становятся (*И мы могилу с любовью святою / Горячей слезой пришли окропить* [Песни 1982, с. 174]) или непременно станут после победы местами поклонений их последователей:

*И свежую, им дорогую могилу
Живыми цветами они уберут* [Песни 1982, с. 175];

*И свежую, им дорогую могилу
Живыми цветами кругом обкладут*
[Песни 1982, с. 176].

Менее торжественно описывается захоронение неизвестных широкому кругу героев. Например, песня на смерть братьев П. и С. Спицыных содержит традиционное пожелание легкости могильной земли:

*Спите, други, спите, братья,
Спите, славные друзья,
Мы убийцам шлем проклятье.
Будет пухом вам земля [Песни 1982, с. 186].*

Мотив растения на могиле героя, известный еще по волшебным сказкам, балладным песням, встречается, но уже в несколько измененном, осовремененном, т.е. неявном виде и в исследуемом жанре. Над местом захоронения давно павших бойцов растет ковыль:

*У придорожий ковыли
От ветерка шумят
И гнутся, гнутся до земли,
О чем-то говорят [Песни 1982, с. 160].*

Лишь изредка земля упоминается в песнях о захоронении павших представителей Белого движения и интервентов. Очевидно, что здесь подразумевается другая эмоциональная наполненность: их хоронят, чтобы очистить от их тел родную землю, причем описываются похороны весьма обыденно:

*Санитарам тут не в силу,
Нужно помощи давать,
Там японцев битых много,
Нужно в землю зарывать [Песни 1982, с. 143].*

Итак, в песнях периода Гражданской войны реализуется целый ряд функций, связанных с образом и мотивом земли. Это и мать-земля, порождающая человека и забирающая его тело после смерти, отчасти сохранившая или же полностью утратившая связи с традиционным мировоззрением, в некоторых текстах отражающая лишь черты олицетворения. Мотив земли обозначает состояние героя,

воплощая традиционные представления о физиологии. Земля — не только своя территория, но и люди, проживающие на ней, это и место захоронения. Так используются этнографические реалии в текстах. Песни анализируемого периода отбирают, сохраняют и транслируют те представления о земле и связанные с ней ценности, которые и формируют специфику исследованного жанра.

3.4. ОТ ВОЛИ ЧЕРЕЗ НЕВОЛЮ К СВОБОДЕ

Представления *о воле и неволе* по праву можно считать базовыми в системе традиционных представлений русского народа. В песенных жанрах они реализуются с учетом специфики сюжетной и образной систем обозначенных жанров. При этом, безусловно, влияние на функционирование сюжетно-образной системы фольклора оказывает история народа — как ее переломные моменты, так и локальные, частные события. В XIX в. под воздействием внешних факторов происходит пополнение представлений, в том числе и за счет нового для традиционной системы понятия *о свободе*.

Е.С. Обшарина усматривала в песнях периода Гражданской войны генетическое родство с эпической поэзией: «Романтика борьбы народа за свое освобождение, прославление героической деятельности бойцов, их командиров — все это уходит корнями в эпос и продолжает развиваться в настоящее время» [Обшарина 1969, с. 244].

3.4.1. ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ВОЛЕ И НЕВОЛЕ

Подсчет демонстрирует доминирование мотива *свободы* над мотивами *воли* и *неволи* в песнях периода Гражданской войны. Показательно и сочетание в текстах анализируемых

мотивов. Только *о воле* упоминается лишь в одном исследованном тексте (дважды), все остальные материалы, в которых говорится *о воле* или *неволе*, содержат комбинацию двух-трех понятий. Так, единичное упоминание *воли* и *свободы* встречается в семи песнях, два *воли* и одно *свободы* — в четырех, три *воли* и одно *свободы* — в одной, три *воли* и два *свободы* — в одной, одно *воли* и два *свободы* — в трех.

Воля и свобода (количество упоминаний в 1 песне)	Количество песен
воля — 2	1
воля — 1; свобода — 1	7
воля — 2; свобода — 1	4
воля — 3; свобода — 1	1
воля — 3; свобода — 2	1
воля — 1; свобода — 2	3

Одно упоминание *о неволе* сочетается с одним упоминанием *о свободе* — в одном тексте; два *о неволе* и одно *о свободе* — в двух текстах; одно *о неволе* и два *о свободе* — в одном; одно *о неволе* и десять *о свободе* — в двух. В единственном тексте сообщается *о добровольце* и *свободе* (по одному разу).

Неволя и свобода (количество упоминаний в 1 песне)	Количество песен
неволя — 1; свобода — 1	1
неволя — 2; свобода — 1	2
неволя — 1; свобода — 2	1
неволя — 1; свобода — 10	2
свобода — 1; доброволец — 1	1

Остальные песни демонстрируют комбинацию трех понятий (или двух понятий и наименования героя): по одному

разу упоминаются *воля, свобода* и *доброволец* (в одной песне), в другой песне дважды говорится *о воле*, единожды — *о неволе* и *свободе*; в третьей песне дважды сообщается *о воле*, единожды — *о свободе* и *добровольце*.

Комбинации из трех понятий (количество упоминаний в 1 песне)	Количество песен
воля — 1; свобода — 1; доброволец — 1	1
воля — 2; неволя — 1; свобода — 1	1
воля — 2; свобода — 1; доброволец — 1	1

Воля в песнях периода Гражданской войны и сохраняет прежнее семантическое содержание, и наполняется новыми смыслами. *Воля* в значении свободы недостижима в мирном существовании: ее *завоеывают в битве*, устраивают *партизанские набеги* (*И партизанские набеги / В борьбе за волю начались* [Фольклор Дальнеречья 1986, с. 172]), за нее *ала кровь проливается рекой*, причем уточняется, что за *вольную волюшку* проливается *своя кровь*, волю *необходимо отстоять*, это можно сделать только единственным способом: *Мы встретим бесстрашно стальнойю щетиной / Врагов кровожадную рать, / Мы кинемся в битву могучей лавиной* <...> [Песни 1982, с. 98].

Воле обязательно приносятся кровавые жертвы, причем эти жертвы добровольные. Альтруизм — перманентная черта героев (рабочих, коммунистов, коммунаров, руководителей партизанского движения), отдающих свою жизнь за волю народа. Ценность жертвы увеличивается потому, что отдается *молодая жизнь*, погибший *мало пожил*. Страдание за волю дополняется смыслом, который может быть охарактеризован как потребность в страдании: *за* <...> *волю / Ты с радостью в сердце страдал* [Песни 1982, с. 177]. Насаждение воли идет вразрез с учетом потребности в этой самой воле народа: мечтает один, а о потребности в счастье

тех, кого он пытается сделать счастливыми, вообще не говорится. Так воля позиционируется как потребность человека, ставящего себя в центр мира, учитывающего только собственные желания: *Я отдал все силы мечте одинокой / О воле, о братстве, о счастье везде* [Песни 1982, с. 161].

Воля традиционно имеет локальную реализацию, которая проявляется в следующих мотивах. Она противопоставляется тюремному заточению, *на волю глядят сквозь решетку*. В другой песне пространство воли реализуется в более значительных локусах: *в свободном краю, царстве воли, труда* [Песни 1982, с. 185]. Предназначение этих локусов может описываться и таким образом: *Теплым словом любви он помянет тогда / Тех, кто честно народному делу служил. / И в борьбе за него свою жизнь положил* [Песни 1982, с. 185]. Иначе говоря, *царство воли* предназначено не только для того, чтобы жить в нем счастливо в настоящем, но и призвано напоминать о погибших, возвращать в прошлое. За цикленность на прошлом — показатель нереализованной психологической потребности — становится одной из характеристик героев. Насмешкой звучит обещание *воли на небе* в устах палача-генерала, приказывающего расстрелять коммунаров [Песни 1982, с. 97]. Новым для песенного фольклора является осмысление воли как периода, времени, которое еще не настало: *Зачем не дождался ты воли народа / И радостных дней, что грядут впереди* [Песни 1982, с. 177].

Еще одна реализация исследуемого понятия связана с пением. Обращает на себя внимание, что песня упоминается в исследованных текстах всегда в единственном числе, т.е. *песня вольная* может быть только одна, в сознании народа она не имеет вариантов. *Песня вольная* сопутствует боевым действиям, ее поют представители Красной Армии [Песни 1982, с. 35]. Характеристика песни может усложняться, например, позиционируясь как *песня воли и труда* [Песни 1982, с. 35]. Согласно другому тексту, ее звучание возможно

только после того, как закончится *царство палачей*, при этом песня наделяется солярной символикой: *Разлилась бы песня вольная / Светом солнечных лучей* [Песни 1982, с. 210].

Мотив *вольной песни* может быть связан с образом *вольного ветра*. Израненный казак умирает за народ, обращается к *ветру вольному*, чтобы тот рассказал на казачьем круге о его смерти и передал просьбу *молодой жене*: *Пусть по мне она / Не кручинится, <...> / Пусть с тобой она / Повенчается, / Чтобы вместе петь / Песню вольную...* [Песни 1982, с. 58—59]. Так ценность семьи постепенно начинает заменяться другой ценностью — волей.

Наряду с волей упоминаются и другие понятия, дополнительно ее характеризующие. *Волю и землю* для народа завоевывают; гибнут *за счастье, за волю, народ*; кровь проливают *за свободу и волю*; на поле военных действий воля проявляется в негативном ключе — *вместе с проклятиями и криками*; казнят *за волю и братство*; мечтают *о воле, братстве и счастье*.

Воля в другом ее значении — как желание — принадлежит и представителям Красного движения, и рабочим с крестьянами, и детям, растущим в Советской стране, и представителям Белого движения (*опричнику злomu, чужому*). Если воля партизан наделяется определениями (*она сильна, непреклонна*), то воля их оппонентов лишена характеристик. Показательно, что воля может приписываться неодушевленным предметам или действиям (*мечу, плетям, расстрелам*).

Безусловно, каждый жанр подразумевает наличие уникальной образной системы. Стоит обратить внимание, что *о невольниках* в песнях периода Гражданской войны не говорится: указанное наименование персонажей неактуально для этого жанра, но сюжеты о плененных и казненных представителях Красного или Белого движения популярны. В песнях Красного движения появляется новый

типаж — *доброволец*. Кто же он такой? В четырех вариантах песни «Два брата» добровольцем уходит то старший, то младший брат, но стабильным оказывается уход брата-добровольца к белым [Песни 1982, с. 211, 211, 212, 213]. Неволя традиционно связана с заключением, в ней томятся представители Красного движения: *в неволе тоскливо и душно* [Песни 1982, с. 49]. Значимо, что эта оценка приписывается не заключенным, а их находящимся на свободе сторонникам. Такая внешняя оценка неволи не была известна традиционному песенному фольклору. Именно эти сторонники пытаются вдохновить заключенных идеей общего дела, для которого частная жизнь — лишь малозначительная ступень к достижению общей цели: *Пусть вам в неволе сияет как прежде / Братьев погибших завет* [Песни 1982, с. 48].

Упоминается неволя и в отрицающих лозунгах, обращенных ко всему трудящемуся люду, например: *«Долой неволю и невзгоды»* [Песни 1982, с. 38]. Подобный лозунг звучит в последних словах коммунаров, которых вот-вот казнят белые. Смерть трактуется ими как желанное окончание неволи: *Стреляйте вернее, готовься, не трусь, / Пусть кончится наша неволя!* [Песни 1982, с. 98]. Неволя обретает не только значение пространства, причем это не малый локус, как, например, в исторических песнях или песнях каторги, она занимает значительное пространство, демонстрируя при этом еще один элемент — функцию доминирования: *И в царстве неволи, расстрелов, плетей / Свои же тебя проклиняют* [Песни 1982, с. 61]. Неволя воплощает в себе и значение субъекта, что тоже ново. Так именуются представители Белого движения: *От Змея Горыныча — русской неволи / Две головы отсекли уж мечом* [Песни 1982, с. 121].

Неволя в песнях этого периода обретает неизвестное ранее значение, наделяется чертами социального угнетения. В таком ключе неволю воспринимает героиня, вынужденная с юности наниматься за кусок хлеба, причем работодателям

это вменяется в вину: *Наша молодость прошла / У людей в неволе* [Песни 1982, с. 130]. В этой же песне уже судьба обвиняется в том, что не наделила героиню счастливой жизнью. Лишенная светлой радости, ласки, она утратила красоту: *Износили ее / Горе да неволя* [Песни 1982, с. 130].

3.4.2. ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О СВОБОДЕ

Свобода в песнях Гражданской войны является одной из характеристик субъекта. Свободными могут называться *Россия, солдаты Сибири, армия*. Они в движении, обязательно куда-то направляются: *вперед, в бой, за путеводной звездой*. Довольно часто свободным называется *народ*. Ему присуще сбросить *цепь тиранов могучей рукой*, быть прославленным за то, что идет *за красной звездой*, свободные не хотят быть *усмиряемыми*, свобода полагается *во веки веков*. Для свободного народа важны память о прошлом (например, *о позорной были*) или идентификация целого народа одним из его представителей (*Катя свой народ свободным назовет*).

Субъекты описываются через родственные и свойственные связи со свободой (*мы юные дети свободы прекрасной, свободные сыны, невеста мне — свобода*), причем эти связи являются не чем иным, как самоидентификацией. Для названия третьего лица родственные или свойственные связи со свободой не применяются.

Отличной семантикой обладают образы представителей Красного движения. В проанализированных текстах *борцами* или *бойцами за свободу* именуются только те, кто вот-вот будет казнен или уже убит. Живые партизаны, представители Красной Армии *борцами за свободу* не называются. Борцы за свободу *сражены пулей, мало прожили, погибли на тернистом пути*, они *погублены* врагами. Их жизнь пронизана самопожертвованием: *Всю молодость жизни цветущей своей / Ты отдал с любовью народу* [Песни 1982, с. 181]. Умирая,

они кричат и стонут или, напротив, спокойно идут на расстрел потому, что за правду открыты глаза. Похороненному бойцу за свободу желают спать спокойно.

Еще более показательны действия, которые производят ради свободы. Прежде всего, они связаны с военной сферой: в исследованных текстах представители Красного движения за свободу воюют (*Мы воюем за свободу / И в тайге не пропадем* [Фольклор казаков 1969, с. 211]) или борются, свободу завоевывают, за нее дерутся, сражаются, ее стремятся достичь, покупают ценой крови, синяков или дорогой ценой (*Знай, восставшему народу / Дорогой ценой / Удалось купить свободу, / Счастье и покой* [Тропами таежными 1969, с. 66]), ради нее вступают в бой (*Смело, солдаты Сибири свободной, / В бой за свободу свою!* [Песни 1982, с. 40]).

Обращает на себя внимание еще одно действие, производимое ради свободы: ее добывают. Преимущественно это происходит против воли тех, для кого это делается: партизаны, рабочие, борцы добывают свободу (как и волю) народу без учета его желаний, при этом ни в одном из проанализированных текстов не говорится о просьбе народа, обращенной к представителям Красного движения, добыть для него свободу. Особо стоит отметить переход представителей Белого движения на сторону красных. Он описывается как раз с помощью этого действия:

*Но взгляды людей изменились,
Солдаты не стали стрелять,
А вместе с народом решились
Свободу для всех добывать* [Песни 1982, с. 74].

Лишь в единственной песне поется о том, что умирающий боец, пытаясь добыть свободу, прежде всего преследовал личные интересы: *Скажи жене, родне и детям, / Хотел свободы им добыть...* [Песни 1982, с. 205].

На свободу *посягают*, ее *попирают*, над ней *творят зло*, она может быть *разбита*. Вот почему популярна в песнях периода Гражданской войны потребность *защищать свободу*. Делают это коллективно: *Мы будем вместе дружно / Свободу защищать* [Песни 1982, с. 45]. Защита должна осуществляться перманентно — *день и ночь*. Кроме того, еще свободу *отстаивают*, *не отдают*, *не сдают*.

Коллективная свобода позиционируется большей ценностью, чем частная жизнь. При этом одновременная смерть многих людей, транслируемая в песнях, не столь трагична, как гибель в неравной борьбе одного героя, как правило, молодого. Его смерть вызывает недоумение (*Но мало ты пожил, борец за свободу, / Зачем ты погиб на тернистом пути* [Песни 1982, с. 177]), хотя в текстах о массовой гибели этого вопроса не возникает (*На руках мы несли / Свою жизнь за свободу отдавших* [Песни 1982, с. 89]). Смерть за свободу будто бы нивелирует базовые человеческие страхи, к которым относится и страх смерти (*за свободу не страшно умирать*). Она не всегда настигает в бою, иногда это казнь, расстрел, мученическая смерть. Все те, кого вот-вот казнят за свободу, продолжают отстаивать свои революционные убеждения, демонстрируют непоколебимое спокойствие:

*Бурятов конвойна команда
К расстрелу ведет мужика,
Борец за свободу спокоен,
За правду открыты глаза* [Песни 1982, с. 109].

Исполнение песни — одно из мирных действий, связанных с мотивом свободы. Песня свободы и честного труда — показатель ликования народа, обращает на себя внимание его продолжительность: *бесконечные года*. Новую интерпретацию получают причитания. В песнях периода Гражданской войны они, исполняемые в память об убитых

товарищах, именуются *песнями свободы*. Такую песню исполняют об убитом герое Гражданской войны Погодаеве. Определение — *свободный* — может относиться и к *народу*, поощрившему *вечную память*, и к *певцу, песне, чудному гимну*.

Особого внимания заслуживает атрибутика свободы. Главным компонентом ее является *знамя или флаг: священное знамя свободы, знамя свободы, алый флаг пролетарский трудовой, знамя красное, свободное знамя*. Функции, которые приписываются знамени, сводятся к следующим: оно должно *сиять, как звезда, ввысь развеяться, вести за собой, созывать свободы сынов*. Знамя не дадут врагам: пожалуй, это единственное действие, которое производят с ним, поскольку в исследованных текстах превалирует его олицетворение. Знамя располагается в верхней части пространства, занимая большую территорию: *над страной, над миром; под знаменем* находятся, согласно пролетарской картине мира, *счастье и свобода*.

Свобода стабильно наделяется солярной атрибутикой. Преимущественно это *заря: заря свободы, свободная заря*, но встречается и *солнышко, и свободное утро*. Обращает на себя внимание, что *заря свободы, свободное утро* возникает вследствие действий: например, для этого должны *сгинуть враг или миновать пора. Свет свободы* появляется в результате водружения над миром алого флага. Солярная атрибутика вызывает возникновение ряда действий: *Сверкнет свет великой свободной зари, / Исчезнет вся скорбь и невзгода* [Песни 1982, с. 61]. Представлена наивная картина мира, в ней будто отсутствует агрессия, активное получение свободы:

*Скоро солнышко проглянет
И пригреет ярким светом,
И народ свободным станет,
Установит власть Советов*

[Песни 1982, с. 114].

Но может появляться и интерпретация образа зари. Например, заря правды, имеющая при этом отношение к свободе: *заря правды светится над нашей свободой*.

Популярным символом света является *факел свободы / факел правды, свободы* (огненная атрибутика): он *горит*, его *несут* нуждающимся. *Свободы искры* Россия занесет всем, а *огни Октября* озаряют свободную жизнь.

В агрессивном ключе изображается еще один атрибут свободы — *кровь*; ее функция в песнях связана с жертвоприношением и самопожертвованием: *кровью добыта свобода и куплена ценой своей крови*. Крови проливается много (*Эти скалистые горы Сибири / Мы дворянскую кровью зальем* [Песни 1982, с. 52]), *ала кровь проливается рекой*, и делается это неоднократно (*Не раз я проливаю кровь / За ту свободу и любовь* [Песни 1982, с. 221]), за свободу идут в *кровавый бой*. Кроме того, кровь может рассматриваться не только в качестве платы, но и как субстанция, в которой может быть уничтожена свобода: *Зачем же ты топнись в народной крови / Святой идеал и свободу?* [Песни 1982, с. 61].

Другие предметные реалии встречаются реже. С образом свободы могут быть связаны *штыки* (ими она добывается), *пули* (она сражает бойца за свободу), *цепи* (ими мучат стремящихся к свободе). *Царский трон* будет разрушен казаком, выбравшим свободу. Потребность разрушить старый мир до основания, а затем построить свой собственный реализуется в песнях следующим образом: *из непа разрушенья*, появившегося в результате *сожженного мира* *нужды и горя*:

*Создадим тогда
Светлый храм освобожденья,
Братства и труда* [Песни 1982, с. 46].

В песнях периода Гражданской войны представление о свободе реализуется в пространственно-временных ха-

рактиках, причем чаще она имеет отношение к пространству, чем ко времени. Локус обычно оказывается значительным, имеет географическое наименование (*царство, страна, край, горы, Советская Русь, Алтай*), но может получить и камерное, рукотворное воплощение (*храм*).

Следует обратить внимание на действия, которые совершают со свободным локусом. На него покушаются враги (*на свободный Алтай налетает стервятников стая*). По этой причине свобода будет *удержана в горах*. Царство создают с оружием в руках, перед ним *честно исполняют долг*. В этом царстве нет нужды в царе, потому что в нем управятся *своею рукой*, именно в этом пространстве народ становится *сильнее*. Пространство получает временную реализацию: *свободное царство настает*. Оно предназначено не только для свободной жизни, но становится местом памяти всех павших за него:

*И в свободном краю, царстве воли, труда
Теплым словом любви он помянет тогда
Тех, кто честно народному делу служил.
И в борьбе за него свою жизнь положил*

[Песни 1982, с. 184].

Показательно, что свобода в локусе возникает до того, как его покидают интервенты. Их присутствие не делает страну несвободной: *Предателей желтых и белых орда / Уйдет из свободного края* [Песни 1982, с. 243]; *И уедут японцы и чехи / Из свободной страны навсегда* [Песни 1982, с. 248].

Культурная природа свободы проявляется в том, что с этим мотивом связан мотив храма, который можно воздвигнуть, только разрушив прежний мир. Все усилия — *борьба и рекою пролитая кровь* — не напрасны, поскольку люди воздвигнут *храм святой, прекрасный* — / *Свободу, братство и любовь*

[Песни 1982, с. 37]. В другом тексте *светлый храм освобождения, братства и труда* будет создан у *непла разрушенья*.

Реже свобода характеризуется как время, причем чаще это будущее время (*будущая свобода, грядет заветный час с свободой дорогой*), которое уже близко (*скоро настанет свобода*). Убитые партизаны лишены возможности *увидеть свободной поры*. Реже говорится о свободе в прошедшем времени (*зажглася заря свободного утра*).

Следует обозначить понятийные ряды, в которых упоминается свобода. Они состоят из двух, трех или большего количества компонентов. Преимущественно это духовные ценности, в качестве материальной составляющей упоминается земля. По сути, это интерпретация французского лозунга «Свобода, равенство, братство» и российского — «Землю — крестьянам». А.Н. Шустов говорит о масонской природе французского лозунга [Шустов 2012, с. 97]. В XIX в. «на российской почве триада по сути своей так и не прижилась: к ней относились как к чему-то экзотическому, „не нашему“, даже с легкой иронией...» [Шустов 2012, с. 101]. Но после Февральской революции ситуация меняется. «В ходе Февральской революции, в основе которой лежало стремление к свободе и переустройству государства на республиканских принципах, характерный для буржуазных революций лозунг „Свобода, равенство, братство“ не успел стать базовым принципом трансформирующихся восточнославянских обществ, ибо уже через полгода грянула Октябрьская революция, которая проходила под лозунгами: „Фабрики — рабочим, землю — крестьянам, мир — народам“» [Савенко 2017, с. 80].

В песнях периода Гражданской войны появляются интерпретации лозунгов. За эти ценности необходимо бороться (*за свободу, за братство, равенство, любовь; за землю и свободу*), за них проливают кровь (*за свободу и любовь*), восстают (*за свободу и за власть*), их хотят добыть (*свободы и земли*), к ним обращаются (*свобода, равенство и братство*,

мир, трудолюбие, любовь), к ним идут (к победе, свободе), их жаждут (равенства, свободы), покупают (свободу, счастье и покой), наступает их пора (радости, просвещения, свободы радости, труда). В некоторых текстах упомянутые ценности находят воплощение через создаваемые предметные реалии (...светлый храм освобожденья, / Братства и труда [Песни 1982, с. 46]). Предназначение свободной страны, страны братства, труда заключается в укреплении рабочего, а свободного края, царства воли и труда — в поминовении теплым словом погибших.

В песнях представителей Белого движения о свободе говорится нечасто. Несмотря на это, очевидно разительное отличие в трактовке этого мотива в сравнении с песнями Красной армии, что объясняется историческими реалиями. Свобода в бою отстаивается, а не добывается, как у их оппонентов; с ней не связаны кровавые сцены и насилие, но ради нее корниловцы готовы были пойти *и в воду, и в огонь* [Гимн РОА; Казачья молитва; Марш корниловцев а; Марш корниловцев б; Марш сибирских стрелков]. Свобода связана большей частью с образом *Родины, России, Руси*, в меньшей степени — с образом *народа*. Большевики находятся за рамками Родины, не являются ее частью: *Мы идем на бой с большевиками / За свободу Родины своей* [Гимн РОА]. Битва — не единственный способ добывания свободы. Второй способ — вера. Именно благодаря *вере Русь свободная воскреснет* [Марш сибирских стрелков]. В молитве казак просит Бога за *свободу, за народ* [Казачья молитва]. Если красные за правду *стоят, бьются, умирают*, то в песне белых правда выполняет другую функцию — она является проводником свободы. Если красные сами пытаются взять правду, то белые ожидают правды свыше, молятся о даровании ее для народа: *А еще просил казак правды для народа: / Будет правда на Земле — будет и свобода* [Казачья молитва].

Представления о *воле, неволе и свободе* — одни из значимых в традиционной системе ценностей русского народа. Исследование песен периода Гражданской войны дает возможность выявить специфику каждого из обозначенных понятий. В этих текстах представления о воле отходят на задний план, уступая лидирующие позиции новому для традиционной системы ценностей понятию — свободе.

Представление о воле в песнях периода Гражданской войны поддается активному влиянию представлений о свободе, усваивая свойственные последней черты: завоевание как единственно верный способ ее получения, необходимость принесения кровавых жертв, навязывание воли другим без просьбы о ней. Это указывает на то, что смысловое содержание воли становится практически идентичным семантическому наполнению понятия свободы. Но в сравнении воли со свободой именно последняя являет более богатую картину смыслового содержания. Свобода в песнях Гражданской войны связана с образами страдающих: крестьян, рабочих, партизан; представителям других сословий она не нужна, показателем высшей степени надобности в ней являются наименования родственных связей со свободой.

Свобода всегда активно, агрессивно добывается, при этом акцент делается на угнетении, что почти нивелирует негативное восприятие методов ее получения. Лучшие герои — борцы за свободу — убиты, самопожертвование изображается единственно верной моделью поведения. Жизнь как ценность не позиционируется, страх смерти отрицается. Свобода нуждается в постоянной защите, при этом общая свобода — большая ценность, чем частная жизнь. Свобода навязывается меньшинством большинству, ни в одном из проанализированных текстов крестьяне или рабочие не просят партизан добыть им ее. Свобода имеет четко сформированную атрибутику из предметных реалий, что

уменьшает значимость ее пространственно-временной реализации, приобретает культовую природу, становится предметом поклонения масс.

Иную картину обнаруживает представление о свободе в песнях Белого движения. В этих песнях она неагрессивна, ее отстаивают, но не добывают в кровавой борьбе. Если у партизан свободу можно получить — нападая, то у белых — защищая; если крестьяне и рабочие берут свободу силой и сами, то белые рассчитывают на внешнее вмешательство, просят Бога о даровании им свободы, что уже указывает на диаметрально противоположные взгляды в восприятии данного понятия. Свобода предназначена для представителей Белого движения, она стабильно связана с образом Родины.

Следует обратить внимание, что воля (в классическом песенном фольклоре) и свобода (в позднетрадиционном фольклоре) — разные, почти не пересекающиеся понятия. Воля — частная, нужна самому человеку, добывается бескровными методами, имеет отношение к представителям всех классов, ей присуща слабая эмоциональная окрашенность. Свобода — массовая, навязывается другими, добывается в кровавой борьбе, имеет отношение к представителям конкретного класса, имеет сильную эмоциональную окрашенность.

3.5. ВЛАСТЬ КАК НОВАЯ ПОТРЕБНОСТЬ

В значительном массиве песен выявлено 27 текстов, в которых упоминается *власть*, при этом в 25 из них обозначенный мотив используется по одному разу, а в двух других — дважды и четырежды соответственно [Песни 1982; У ключика 1989; Фольклор Дальнеречья 1986; Фольклор

казаков 1969]. Несмотря на небольшую популярность этого мотива, он остается важным для верного понимания системы духовно-ценностных ориентиров, которую транслировали песни периода Гражданской войны.

В исследованном материале власть четко подразделяется на две категории: власть бедных и власть богатых, причем 2/3 текстов обращаются к первому варианту и лишь 1/3 — ко второму. Именно власть становится вождеденной целью, нивелируя все прочие потребности человека. Позднетрадиционный фольклор транслирует представление о власти, идущее вразрез с традиционным мировосприятием, способствуя разрушению стабильного восприятия незыблемости существующей власти, фиксируемого в классическом фольклоре. У народа появляется потребность, которой не было прежде, — обладать властью. Причем речь идет о стремлении, не связанном со сменой социального статуса (когда младший крестьянский сын-дурочок становился мужем царевны и наследовал царство в волшебных сказках, пьяница-сапожник получал пусть и временную, но власть над злой царицей в сатирических сказках).

Итак, какой же предстает власть бедных в песнях периода Гражданской войны? А.В. Сергеева, исследуя менталитет русского народа, говорит о наличии нескольких типов поведенческих ориентаций: на коллективизм, на духовные ценности, на власть, на лучшее будущее, на быстрое решение жизненных проблем [Сергеева 2005, с. 143]. При этом реакция на власть реализуется в чинопочитании, сотворении кумиров, управляемости [Сергеева 2005, с. 143]. Видимо, поэтому представление о власти бедных легко внедряется в умы народа, становится его потребностью.

Как данная категория обозначается в текстах? Важна в описании принадлежность власти самому народу. Это *власть батраков, пролетарская власть, крестьянская власть, народная власть*. Встречаются и перечисления ее

типов: *За власть рабочих, власть крестьян, / За власть трудящихся всех стран* [Песни 1982, с. 60]; *за власть крестьянскую, за рабочую Советскую* [Песни 1982, с. 117]. Используются в песнях и местоимения, обозначающие принадлежность конкретному лицу или социальному классу: *наша народная власть, своя власть, власть его [рабочего] воли железной*. Впрочем, есть и определения с апелляцией к конкретному органу власти: *советская власть, трудовая власть Советов*. В песнях встречается установка на непобедимость власти пролетариата: *Трудовую власть Советов / Враг не победит* [Песни 1982, с. 223].

Действия, связанные с властью бедняков, имеют отношение к прошлому, настоящему или будущему времени, но всегда сопряжены с проявлением активной жизненной позиции, причем как одного человека, так и группы. Если речь идет о группе, то используется местоимение 1 л. мн. ч. *мы*, включающее слушателя песни в число борцов за власть. *За нее восстанут, бьются, дерутся, борются, ведут войну, обещают постоять*. При этом важным представляется элемент отстраненности: тот, кто дерется, делает это не для себя лично, но для других, в том числе и для подрастающего поколения:

*Последни нонешни годочки
Ведем войну за свою власть,
Пускай сыны и наши дочки
Страною будут управлять* [Песни 1982, с. 190].

Считается, что «...потребность власти является обязательно и необходимо присущей каждому человеку без исключения» [Каверин 1991, с. 19]. Может быть, именно поэтому у самих же борцов в песнях вообще не обозначена тяга к власти. Так они становятся примером для подражания. Им разрешено лишь отстаивать власть. Ни в одном

из проанализированных текстов не было выявлено желания, потребности власти у бедняков. Поскольку важно не только воевать за нее, но и не претендовать на власть самим, власти пролетарской *служат* и *подчиняются*, *власть Советов* признают и отдают Советам:

*Вьются флаги трудовые
Ярким, красным цветом,
А на них слова святые:
Вся власть труду, Советам!* [Песни 1982, с.114]

Служение народной власти идет вразрез с традиционным представлением о будущей службе рекрутов, которых оплакивали, провожая как на смерть. В песнях же периода Гражданской войны герой просит не плакать невесту, так как его служба связана со служением пролетарской власти, что встраивается в другую систему координат: служение царской власти — горе (и горем становится уже не многолетняя разлука с семьей, а служба царю), служение советской власти — радость:

*— Ты не плачь, не плачь по мне,
Моя дорогая,
Не царю служить иду
И не своре царской,
Еду в армию служить
Власти пролетарской*

[Фольклор казаков 1969, с. 225].

Важным оказывается привлечение к этому и женского взрослого населения. Если мужчины участвуют в военных действиях, то женщины выражают свою поддержку власти бедняков словом, за что становятся жертвами физического насилия со стороны белогвардейцев. В песне «В холодной

далекой Сибири» описывается следующая ситуация. В дом врывается шайка бандитов и под угрозой для жизни женщины спрашивает ее о выборе власти:

Хватает за горло жену:

— Какой подчиняешься власти?

«Советской!» — «Советской?» — «Ведите в тюрьму!»

— Помилуйте, что же такое,

За что такой дикий кошмар?

Но вместо ответа на это

Последовал тяжкий удар [Песни 1982, с. 232].

Борьба за народную власть стабильно связана с идеей жертвенности и со стороны мужского населения. Мужчины осознанно идут на смерть за власть Советов, причем это жертва предполагаемая, еще не совершенная. Она подразумевается как групповая (*За Советскую мы власть / Будем голы все класть* [Песни 1982, с. 120]), так и индивидуальная:

Если ж я расстрелян буду

Перед солнечным рассветом, —

Умирая, не забуду

Крикнуть громко: Власть Советам!

[Песни, с. 114—115]

С.Б. Каверин отмечает связь власти и собственности: «Неразрывная связь власти и собственности проявляется по-разному. Неимущий, лишенный всякой собственности, легко управляем — потому что зависим. <...> Но можно рассуждать и по-другому: чтобы сделать человека покорным, нужно наделить его собственностью, тогда он будет опасаться потерять имущество (или привилегии), и это сделает его вполне послушным» [Каверин 1991, с. 13]. В исследованном песенном материале очевидна первая модель, но и вторую

модель используют большевики — страх потерять обещанную землю. Лозунг «За землю!» включается и в тексты песенного фольклора.

В анализируемых текстах производится оценка смерти за власть. Более почетной оказывается гибель в бою, а не в результате позорной казни. Герои одной из песен соперничают казненному товарищу, поскольку его смерть оказалась не такой, как ожидалось. Так в песнях исследуемого периода был сформирован новый образец идеальной смерти — за народную власть на поле боя:

*Ты свободе служил, был народным бойцом,
И судьбой награжден ты терновым венцом.
Не в священном бою за народную власть,
Не среди баррикад суждено тебе пасть,
А на плахе лихой, безоружный, один,
Гордо встретил ты смерть, как герой, гражданин.
Осудили тебя на позорную казнь [Песни 1982, с. 185].*

Меньшее внимание уделяется в анализируемом материале власти богатых. Но ее оценка происходит по схожим критериям. Это характеристики, реализуемые через эпитеты и принадлежность, а также действия, которые производит власть или производят/планируют произвести над нею. Важной оказывается и дислокация, чего не было выявлено в представлениях о власти бедняков. Безусловно, эпитеты описывают власть со знаком минус. Это *власть насилья и вражды, кулаков, произвола, капитала, она позорная, буржуйская:*

*Работница, бери винтовку.
Вставай с рабочими в ряды.
Мы зададим буржуйам потасовку,
Сметем их власть насилья и вражды!*

[Песни 1982, с. 49]

А.В. Сергеева пишет: «Для русских характерна ориентация на общественное мнение (мир, общество, государство, коллектив сотрудников), горячая жажда справедливости, приоритет эмоциональных ценностей перед материальными, взаимопомощь, беспечность...» [Сергеева 2005, с. 136]. Вот на эту горячую жажду справедливости и опираются манипулятивные технологии, внедряющие в народное сознание новые духовно-ценностные ориентиры.

О власти богатых в песнях стабильно упоминается в привязке к локусу бедняков, т.е. конфликт возникает тогда, когда власть богатых дислоцируется на территории, которую бедняки считают своей. Это может быть как малая родина, например, поселок (*Шибирь*) или крупный населенный пункт (*Чита* и прочие города Сибири и Дальнего Востока), так и регион (*страна забайкальская*) или же вся страна. Иногда подобным локусом становится даже природный объект (например, *Заганский хребет*, расположенный в Селенгинском среднегорье на юго-западе Забайкалья):

На Шилке, Аргуни,

В Чите и Копуни

Семенов расстрелы чинил [Песни 1982, с.172].

Показательны действия, которые производит власть богатых, она одновременно сильна и не уверена в своих возможностях: царствует, но при этом трепещет от страха перед начавшимся восстанием. Действия, применяемые к власти, связаны с агрессивным освобождением от нее, так, например, ее необходимо смести.

«Слово само по себе обладает гипнотическим воздействием. Закрывающийся в слове элемент суггестии (внушения) оказывает воздействие на психику путем формирования в бессознательном индивида соответствующих образов, транспортирующихся в последующем, посредством

ассоциаций, в сознание и приводящих к обыгрыванию в сознании иллюзий бессознательного» [Зелинский 2008, с. 178]; «...главный манипулятор во все времена — власть...» [Зелинский 2008, с. 192]. В песенном фольклоре в ярких красках описывается происходящее с людьми. При этом активно используются манипулятивные технологии, призванные активизировать у слушателей ненависть и жажду борьбы: изображаются плач детей, яростные крики взрослых, применение физического насилия и уничтожение невинного населения и безоружных пленных, грабежи, допущение голода, отдача российских земель интервентам:

*Там плачут голодные дети
И катится ярости крик,
Там свищут кадетские плети,
Сверкает отточенный штык*

[Песни 1982, с. 109].

Цитируя определение власти из словарей С.Н. Южакова, Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона, С.Б. Каверин приходит к таким выводам: «Про наличие потребности власти прямо не говорится, но из текста можно заключить, что потребность власти есть потребность в насилии» [Каверин 1991, с. 6]. Подобное представление в рассмотренных песнях прочно связано исключительно с властью богатых.

К.Ж. Нагапетян, рассматривая сакральный и секулярный модусы русского фольклора, утверждает: «Секулярный модус фольклора формировался в условиях зарождения государственного самосознания и был связан с процессами деритуализации и десакрализации. Часто они были связаны с образом земного правителя, страх перед которым оказывался сильнее, чем страх перед Богом» [Нагапетян 2017, с. 111]. В песнях периода Гражданской войны власть правителя нивелируется, он переходит в другую

категорию — становится врагом. Называются следующие ключевые фигуры, символизирующие власть богатых: Колчак, *свирепствующий Семенов, проклятый Семенов*. Причем действия, совершаемые подчиненными людьми, приписываются исключительно их предводителю: *Он вешает, расстреливат, / Везде сует кулак* [Песни 1982, с. 115], обещает *возвернуть* власть буржуев. В одной из песен проявляется непривычное для традиционной культуры противопоставление *тиран — любовь*: любви нет там, где есть власть тиранов. Любовь способна засиять только после их падения: *Скоро тиранов не будет, / И засияет любовь* [Песни 1982, с. 185].

В исследуемом жанре поднимается вопрос, который не ставился в классическом фольклоре. Речь идет о доверии/недоверии к власти и насильственных способах его получения. Отражено представление о доверии, непосредственно связанное с событиями периода Гражданской войны. В песне, обращенной к плетке властелина, есть следующие строки: *Как ты вбивала в мысль народа / Доверье к власти кулаков* [Песни 1982, с. 229]. Лишь в одном тексте описывается отношение к власти богатых после начавшегося восстания; ценной здесь оказывается реакция народа, встроенная в систему координат страха и приятия: *Никто не читил уж больше атамана, / Никто не стал бояться-признавать* [Песни 1982, с. 172]. Таким образом, активно используемые в песнях примеры страдания народа оказываются более действенными для формирования у людей большевистского мировосприятия, чем выстроенные на уровне констатации модели поведения героев песни. «...Власть... — суть способ выживания», — считает С.А. Зелинский [Зелинский 2008, с. 13]. Видимо, в том числе и с этим связано такое активное внедрение в песенный фонд представлений о власти бедняков.

Итак, песни периода Гражданской войны Сибири и Дальнего Востока, несмотря на сравнительно небольшое

количество текстов, упоминающих о власти, показательны для изучения реализации представлений о ней в позднетрадиционном фольклоре, наглядно демонстрируют их функционирование в системе духовно-ценностных ориентиров. Фольклоризация становится не только способом пополнения фольклорного фонда, но и средством внедрения новых представлений в традиционную картину мира.

В песнях обозначенного периода происходит разделение власти на два компонента: власть бедных и власть богатых. Если в классическом фольклоре была актуальна система координат *власть имущий — не имеющий власти*, то в анализируемых песнях происходит изменение духовно-ценностных ориентиров, связанных с властью: значимой становится борьба за власть, начинает действовать другая система координат, связанных с противостоянием *власть богатых — власть бедных*, встраиваемая в традиционное представление о *своих* и *чужих*, где *свое* — это власть бедных, *чужое* — власть богатых.

Власть богатых в исследованном материале всегда оценивается со знаком минус, власть бедных — со знаком плюс, первая осуждается и транслируется как вражеская, вторая одобряется и подается как единственно верная. Несмотря на довольно примитивное, упрощенное представление о власти, транслируемое в песнях периода Гражданской войны, а может быть, благодаря ему, данные тексты пользовались большой популярностью в народе и внедряли в его сознание представление о власти с позиции большевиков. Ни в одном из текстов не встретилось одновременного обращения к обоим типам власти: или один, или другой. Это своего рода психологическое избегание, особая психологическая позиция: не власть бьется с властью, а народ за или против нее, т.е. материал подан не как конфликт двух властей, а как противостояние народа и старого режима.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Фольклорная культура — явление сложное и неоднородное, находящееся в движении, вбирающее в себя необходимое и отторгающее отжившее. Устное народное творчество (как значимая составляющая словесного искусства) стабильно взаимодействует с другим явлением словесного искусства — авторским творчеством. Пополняя мотивно-образные фонды друг друга, содействуя развитию поэтики и сюжетики, фольклор и авторская литература в результате переходят на новые этапы своего развития. Все это в полной мере относится и к песенному фольклору периода Гражданской войны.

В качестве «кирпичиков» фундамента устного народного творчества представителей Красного движения использовались наряду с фольклорными произведениями и образцы русской и переводной европейской поэзии XIX — начала XX в. В числе этих «кирпичиков» были те, что соответствовали новым ценностям, выступали предтечей политических идей, разрывавших Россию в период Гражданской войны, но были и «кирпичики» от обратного — переделка стихотворений, наделение широко известных стихотворений новыми, порой противоположными оригиналу, смыслами. Однако больший вклад в формирование песенного фонда Гражданской войны внесла современная описываемому периоду авторская поэзия.

Активный отклик на вызовы и запросы современности также способствует изменению, пополнению мотивно-образной системы и сюжетики фольклора, что в результате, как было показано в монографии, привело к трансформации духовно-ценностных представлений. Если язык является базовым, основополагающим признаком нации, инструментом формирования и национального сознания, и самосознания индивидуального, то словесное искусство, и в частности устное народное творчество, можно по праву назвать одним из ведущих трансляторов комплекса духовно-нравственных ценностей.

В устном народном творчестве сформировался уникальный жанр новой фольклорной культуры, который выводил представителей Красного движения в другую систему координат, определял их как носителей особого сознания, становился транслятором обновленных ценностей и отторгал (что особенно важно!) ту часть русских традиционных ценностей, которая противоречила идеям нового миропорядка. Та, отторгнутая, часть традиционных ценностей сохранялась в других жанрах и другой частью российского общества.

В песенном фольклоре периода Гражданской войны была выявлена обновленная, соответствующая требованиям современности образная система. Сохраняя семью как базовую ячейку общества, где формируются и передаются духовно-нравственные ценности, песни периода Гражданской войны являют образы мужей и жен, отцов и матерей, сынов и дочерей, отстаивающих новые идеалы, готовых положить свои жизни за достижение новых ценностей. Начиная роль принадлежит лидерам политического движения, вышедшим из народа, принятым народом. Носители новых ценностей (речь идет об образах песенного фольклора) были из той же самой среды, что и воспринимавшие этот фольклор.

В проанализированном материале выявлена отражающая реальные события и запросы общества система духовно-нравственных ценностей, где присутствует иное, отличное от традиционного, деление на *своих* и *чужих*, где будет подготовлена база богоборчеству, где позиционируется эгоцентричная система взаимодействия мира и человека, в которой собственный взгляд представляется единственно верным, собственные ценности — единственно значимыми, где собственные страдания возведены в культ и нивелированы страдания противоположной стороны.

Так совершалась подмена духовно-нравственных ценностей, которая при этом массами не осознавалась. На старый фундамент традиционных представлений устанавливалась искаженная система ценностей, не соответствующая традиционному русскому мировоззрению. Закреплялся отказ от духовного в пользу материального, где ключевым становился поиск ценностей мира земного. Происходило неосознанное большей частью русского народа перемещение сознания в другую систему координат: вера, традиция подменялись политической борьбой. Осмысление известных сюжетов, мотивов и образов в соответствии с новыми запросами общества, активное внедрение в фольклорный фонд образцов нового словесного искусства стало тем механизмом, который способствовал закреплению в массовом сознании обновленной системы духовно-нравственных ценностей.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Бармина 2016: Бармина Е.А. Информационная война в лингвистическом аспекте // Гуманитарные чтения «Свободная стихия»: материалы науч.-практ. конф. / под ред. Е.А. Барминой, О.А. Москаленко. Севастополь: Севастопольский государственный университет, 2016. С. 4—9.
2. Богораз-Тан 1987: Богораз-Тан В.Г. Предсмертная песня // Русский романс / сост., вступ. ст. и коммент. В. Рабиновича. М.: Правда, 1987. С. 477—478.
3. Васильев 2009: Васильев И.В. «Коллективные представления» в поэзии Урала периода революции и Гражданской войны (к мифопоэтике сюжета и жанра) // Уральский исторический вестник. 2009. № 1 (22). С. 66—76.
4. Веневитинов 1960: Веневитинов Д.В. Песня грека // Веневитинов Д.В. Полное собрание стихотворений / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б.В. Неймана. Л.: Советский писатель, 1960. С. 77—78. (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд.).
5. Гейне 1971: Гейне Г. Гренадеры // Генрих Гейне. Стихотворения. Поэмы. Проза. М.: Художественная литература, 1971. С. 46—47. (Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. Т. 72).
6. Гимн РОА: Гимн РОА. URL: <https://pesniclub.com/text/хор-ипк-валаам-мы-идем-широкими-полями> (дата обращения: 19.08.2019).
7. Громова 1989: Громова Е.С. Песенное творчество партизан Приамурья и Приморья // Русский фольклор / отв. ред. А.Ф. Некрылова. Л.: Наука, 1989. Т. XXV. С. 139—143.
8. Даль 1999: Даль В.И. Кровь // Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Рус. яз., 1999. Т. 2. С. 196—197.
9. Даль 2000: Даль В.И. Пословицы и поговорки русского народа. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. 608 с.

10. Дябкин 2011: Дябкин И.А. Фольклорный образ героев Гражданской войны как источник литературной мифологизации (на материале дальневосточного фольклора 20—30-х гг. XX в.) // Лосевские чтения — 2011: материалы региональной науч.-практ. конф. / под ред. А.В. Урманова. Благовещенск: БГПУ, 2011. С. 189—200.
11. Зелинский 2008: Зелинский С.А. Манипулирование личностью и массами. Манипулятивная технология власти при атаке на подсознание индивида и масс. СПб.: Скифия, 2008. 240 с.
12. Игумнов 2002: Игумнов А.Г. Мимесис песен Гражданской войны на фоне предшествующей традиции // Мир Центральной Азии: материалы междунар. науч. конф. / отв. ред. Б.В. Базаров. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2002. Т. IV. Ч. 2. С. 69—72.
13. Исторические песни 1991: Исторические песни. Баллады / сост., подгот. текстов, вступ. ст., коммент. С.Н. Азбелева. М.: Худож. лит., 1991. 765 с.
14. Каверин 1991: Каверин С.Б. Потребность власти. М.: Знание, 1991. 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия: Теория и практика социализма. № 2).
15. Казачья молитва: Казачья молитва. URL: <https://pesniclub.com/text/братина-казачья-молитва> (дата обращения: 19.08.2019).
16. Карапетян 2016: Карапетян Е.А. Песенное творчество в годы Гражданской войны // Научный журнал КубГАУ. 2016. № 120 (06). С. 813—822.
17. Киселева 2012а: Киселева М.С. Языческие и христианские представления о земле в фольклоре и древнерусской литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2012. 26 с.
18. Киселева 2012б: Киселева М.С. Языческие и христианские представления о земле в фольклоре и древнерусской литературе: дис. ... канд. филол. наук. Владивосток: ДВФУ, 2012. 217 с.
19. Колистратова 2011: Колистратова А.В. Фольклорный дискурс: о некоторых лингвистических признаках манипуляции сознанием (на материале англо-американских фольклорных текстов) // Проблемы социально-экономического развития Сибири. 2011. № 4 (6). С. 249—314.

20. Комментарии 1982: Комментарии // Героическая поэзия гражданской войны в Сибири / сост. Л.Е. Элиасов. Новосибирск: Наука, 1982. С. 249—314.
21. Комментарии 1987: Комментарии // Русский романс / сост., вступ. ст. и коммент. В. Рабиновича. М.: Правда, 1987. С. 572—607.
22. Красноштанов 1969: Красноштанов С.И. Слово о партизанских песнях // Тропами таежными. Песни и частушки гражданской войны на Дальнем Востоке / вступ. ст., подгот. текста и примеч. С.И. Красноштанова. Хабаровск: Хабаровское кн. изд-во, 1969. С. 5—18.
23. Лермонтов 1972а: Лермонтов М.Ю. Ветка Палестины // Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени. М.: Художественная литература, 1972. С. 131—132. (Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. Т. 93).
24. Лермонтов 1972б: Лермонтов М.Ю. Казачья колыбельная песня // Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени. М.: Художественная литература, 1972. С. 144—145. (Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. Т. 93).
25. Лермонтов 1972в: Лермонтов М.Ю. Смерть Поэта // Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени. М.: Художественная литература, 1972. С. 126—128. (Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. Т. 93).
26. Логинова 2010: Логинова Н.А. Текстовые факторы языковой суггестии // Филология и человек. 2010. № 1. С. 105—111.
27. Марш Дроздовского полка 1963: Марш Дроздовского полка // Ген. Г.М. Дроздовский. Дневник. Нью-Йорк: Всеславянское издательство, 1963. С. 7.
28. Марш корниловцев а: Марш корниловцев. URL: https://vk.com/topic-35648597_26079332 (дата обращения: 19.08.2019).
29. Марш корниловцев б: Марш корниловцев. URL: <https://pesniclub.com/text/белогвардейские-марши-марш-корниловцев> (дата обращения: 19.08.2019).
30. Марш сибирских стрелков: Марш сибирских стрелков. URL: <https://pesniclub.com/text/хор-пересвет-марш-сибирских-стрелков-1914-г> (дата обращения: 19.08.2019).

31. Миллер 1965: Миллер Ф.Б. Погребение разбойника // Песни и романсы русских поэтов / вступ. ст., подгот. текста и примеч. В.Е. Гусева. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 645—647.
32. Молчанов 1965: Молчанов И.Е. Было дело под Полтавой // Песни и романсы русских поэтов / вступ. ст., подгот. текста и примеч. В.Е. Гусева. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 665—666.
33. Нагапетян 2017: Нагапетян К.Ж. Сакральный и секулярный модусы русского фольклора // Визуальные образы современной культуры: светские и религиозные стратегии построения жизненного мира: сб. науч. ст. по материалам VI Всеросс. науч.-практ. конф. / отв. ред. П.Л. Зайцев. Омск: ОмГУ, 2017. С. 110—111.
34. Некрасов 1965: Некрасов Н.А. <Из поэмы «Коробейники»> // Песни и романсы русских поэтов / вступ. ст., подгот. текста и примеч. В.Е. Гусева. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 637—639.
35. Некрасов 1971: Некрасов Н.А. Коробейники // Некрасов Н.А. Стихотворения. Поэмы. М.: Художественная литература, 1971. С. 181—200. (Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. Т. 98).
36. Новикова, Ковалевская 2012: Новикова Т.О., Ковалевская М.Г. «Запредельность» детства в русской культуре // Коды русской классики: «детство», «детское» как смысл, ценность, код: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. (Самара, 24—25 ноября 2011) / отв. ред. Г.Ю. Карпенко. Самара: СНЦ РАН, 2012. С. 24—28.
37. Обшарина 1969: Обшарина Е.С. О некоторых особенностях песенного творчества периода гражданской войны на Дальнем Востоке // Эстетические особенности фольклора / отв. ред. Л.Е. Элиасов. Улан-Удэ: Бурятский институт общественных наук, 1969. С. 243—252.
38. Обшарина 1971: Обшарина Е.С. «Песни-переделки» и их бытование на Дальнем Востоке // История, социология и филология Дальнего Востока. Владивосток: Дальневосточный научный центр, 1971. С. 132—133.
39. Орлянский 2017: Орлянский Е.А. Влияние белогвардейской песенной культуры на идейных противников // «Эхо русского

- народа»: отражение истории России XX века в поэтическом и песенном творчестве: материалы IV Междунар. молодежной науч.-практ. конф. / отв. ред. В.В. Гермизеева. Омск: ОмГТУ, 2017. С. 108—111.
40. Песни 1982: Песни // Героическая поэзия гражданской войны в Сибири / сост. Л.Е. Элиасов. Новосибирск: Наука, 1982. С. 30—248.
 41. Письма к противнику 1963: Письма к противнику. Письмо первое. Лист 191, 15 ноября 1864 г. // Колокол. Газета А.И. Герцена и Н.П. Огарева. Лондон — Женева: Вольная русская типография, 1857—1867. Лондон, 1864. Вып. 7. Факсимильное издание. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. С. 1566—1572.
 42. Примечания 1965: Примечания // Песни и романсы русских поэтов / вступ. ст., подгот. текста и примеч. В.Е. Гусева. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 963—1077.
 43. Примечания 1972: Примечания // Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени. М.: Художественная литература, 1972. С. 691—754. (Библиотека всемирной литературы. Серия вторая. Т. 93).
 44. Русская эпическая поэзия 1991: Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока / изд. подгот. Ю.И. Смирнов и Т.С. Шенталинская. Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1991. 499 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
 45. Савенко 2017: Савенко А.Ю. Свобода, равенство, братство в контексте трансформаций восточнославянских обществ XX века // Менталитет славян и интеграционные процессы: история, современность, перспективы: материалы X Междунар. науч. конф. Гомель: Знание, 2017. С. 79—81.
 46. Сергеева 2005: Сергеева А.В. Русские: стереотипы поведения, традиции, ментальность. 3-е изд. М.: Флинта, Наука, 2005. 320 с.
 47. Суриков 1966: Суриков И.З. Сиротой я росла // И.З. Суриков и поэты-суриковцы / вступ. ст., биографические справки, подгот. текста и примеч. Е.С. Калмановского. М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 103—104. (Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание).

48. Тропами таежными 1969: Тропами таежными. Песни и частушки гражданской войны на Дальнем Востоке / вступ. ст., подгот. текста и примеч. С.И. Красноштанова. Хабаровск: Хабаровское кн. изд-во, 1969. 160 с.
49. У ключика 1989: У ключика у гремучего: Дальневосточный фольклор / сост. Л. Свиридова. Владивосток: Дальневост. кн. изд-во, 1989. 255 с.
50. Уджуху 2018: Уджуху Д.М., Осипов Г.А. Тактики реализации принципа суггестии в рекламной коммуникации // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2018. № 2 (217). С. 132—137.
51. Фетисова 2004: Фетисова Л.Е. Устное народное творчество // Детская литература: учебник / Е.Е. Зубарева, В.К. Сигов, В.А. Скрипкина и др.; под ред. Е.Е. Зубаревой. М.: Высш. шк., 2004. С. 12—63.
52. Фетисова 2014: Фетисова Л.Е. Фольклорная культура юга Дальнего Востока СССР 1920—1930-х гг.: традиции и новации // Советский Дальний Восток в сталинскую и постсталинскую эпохи: сб. науч. ст. / отв. ред. Е.Н. Чернолуцкая. Владивосток: ИИАЭ ДВО РАН, 2014. С. 247—255.
53. Фольклор Дальнеречья 1986: Фольклор Дальнеречья / сост. Л.М. Свиридова. Владивосток: ДВГУ, 1986. 288 с.
54. Фольклор казаков 1969: Фольклор казаков Сибири / сост. Л.Е. Элиасов, И.З. Ярневский. Улан-Удэ: Бурятский филиал СО РАН, 1969. 364 с.
55. Хроменко 2010: Хроменко М.С. Народные представления о модели мироздания // Вестник ЧГПУ. 2010. № 4. С. 321—330.
56. Шустов 2012: Шустов А.Н. Свобода, равенство, братство: из истории русской общественно-политической лексики // Русская речь. 2012. № 3. С. 96—101.
57. Элиасов 1957: Элиасов Л.Е. Народная революционная поэзия Восточной Сибири эпохи Гражданской войны. Улан-Удэ: Бурят-монгольское кн. изд-во, 1957. 278 с.
58. Элиасов 1982: Элиасов Л.Е. Народная поэзия Сибири периода гражданской войны // Героическая поэзия гражданской войны в Сибири / сост. Л.Е. Элиасов. Новосибирск: Наука, 1982. С. 6—29.

Научное издание

Краюшкина Татьяна Владимировна

**Песенный фольклор
Сибири и Дальнего Востока
периода Гражданской войны:
сквозь призму традиционных
и новых ценностей**

Монография

Редакторы: Д.С. Гусарова, М.С. Киселева,
О.П. Кормазина, М.А. Луценко, О.Н. Мальцева,
А.А. Осипова, Е.В. Откидыч

Выход в свет 10.04.2023 г.
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 10,00. Уч.-изд. л. 06,64.
Тираж 500 экз. Цена свободная.

Отпечатано в Отделе информационных технологий
ИИАЭ ДВО РАН.
690001, г. Владивосток, ул. Пушкинская, 89.
Тел.: (423) 222–05–07.
E-mail: ihae@eastnet.febras.ru.