

В. В. ДАНИЛОВ

Сборники песен XVII столетия — Ричарда Джемса и П. А. Квашнина

Состав песенных сборников XVII столетия — одного, составленного для Ричарда Джемса, и другого, написанного П. А. Квашниным, является материалом для освещения вопроса о социальной среде возникновения старой русской песни и ее авторов.

{ Вначале определяю время сочинения отдельных песен сборника Джемса и выясню историко-социальные условия их возникновения. }
Обзор веду не в последовательности их записи в сборнике, а в порядке хронологической принадлежности.

Последняя песня Джемсова сборника:

А не сильная туча затучилася,
А не сильные громы грянули:
Куде едет собака крымской царь?..

изображает поход крымцев на Москву. Буслаев и за ним Л. Майков относили содержание песни ко временам Ивана Грозного: «Имя Диви-Мурзы, встречающееся в этой песне, — говорит Л. Майков, — дает точное указание, что в ней речь идет о набеге 1572 года».¹ В просьбе же Диви-Мурзы дать ему после завоевания Руси по разделу Новгород Буслаев видит пронырчатый намек на то, что этот мурза, взятый в плен, был отправлен в Новгород.²

Поход крымцев на Москву 1572 г. кончился большим сражением в пятидесяти верстах от столицы. Битва была губительной для хана Девлет-Гирея, который, по современному свидетельству, привел обратно из ста двадцати тысяч войска только двадцать.³

¹ О старинных рукописных сборниках народных песен и былин. ЖМНП, 1880 г., ноябрь.

² Буслаев. Исторические очерки, I, 545.

³ Карамзин. Ист. Государства Российского, т. XX, стр. 231, 233; изд. 3-е.

Но в песне Джемсова сборника как раз о битве не говорится ни слова. Непосредственно за разговорами о разделе русских городов между мурзами в ней следуют слова:

Прокличет с небес господень глас:
 «Ино еси, собака крымской царь.
 То ли тебе царство не ведомо?
 А еще есть на Москве семьдесят апостолов,
 Опришенно трех святителей,
 Еще есть на Москве православной царь».
 Побежал еси собака крымской царь
 Не путем еси — не дорогою,
 Не по знамени не по черному.

Таким образом, бегство хана изображается как следствие вмешательства божественной силы. «Замечательно, — писал по этому поводу Буслаев, — что только одна эта песня из всех записанных у бакалавра Джемса, имеющая предметом событие отдаленнейшее, отличается уже чудесным».¹

Буслаев и Л. Майков, остановившись на имени Диви-Мурзы, не обратили внимания на то, в какой концепции взято оно в тексте. Диви-Мурза фигурирует в песне не как действующее лицо, а как воспоминание. На вопрос хана, как поделить между мурзами русские города, —

Выходит Диви-Мурзы сын Уланович,
 который, распределив города, оканчивает речь просьбою:

А меня, государь, пожалуй Новым-городом:
 У меня лежат там свет-добры-дни —
 Батюшко Диви-Мурза, сын Уланович.

Следовательно, в песне выступает не сам Диви-Мурза Ногайский, а его сын, и последние несколько попервоначалу туманные слова его становятся вполне ясными, когда примем во внимание, что Диви-Мурза умер пленником в Новгороде: сын просит дать ему город, в котором находится могила его отца.

Очевидно, что в песне изображен не поход 1572 г., а какой-то другой набег крымцев, более позднего времени. Многозначительная фраза песни:

Еще есть на Москве православной царь —

¹ Буслаев. Исторические очерки, I, 543.

приводит нас к такому политическому положению, когда у хана могло литься представление, что на Москве нет царя, и государственная организация распатана. Именно так объясняется в послании царя Бориса Годунова к патриарху Иову не состоявшееся, яко бы, намерение хана Кази-Гирея в 1598 г. итти походом на Москву: «Как учинилась в Крыму царю весть о смерти Федора Иоанновича», крымский царь «о том порадовался и хотел итти со всеми своими ратьми прямо к Москве, а перед собою хотел послать на наши украинны на Рязанские места войною Арасланаева улусу Дивсева, а самому, оплоша нас тою войною, итти на наши украинны и к Москве прямо».¹ Распространив такой слух о воинственных намерениях хана, Годунов вышел навстречу татарам под Серпухов с большим войском. Но «слух о походе ханском оказался ложным: вместо грозной рати, явились мирные послы», которых Годунов велел так напугать беспрестанною пальбою на протяжении семи верст их пути в царскую ставку, что они, «пришедши к царю, едва могли справить посольство от страху». Эту мирную встречу Годунов представил, как свою победу: в Москву «он въехал с большим торжеством, как будто завоевал целое царство иноплеменное».² Эта инсценировка была нужна новому царю для популярности в массах, причем церковь, в лице патриарха Иова, представила эпизод, как знамение особого покровительства божества недавно избранному царю: «Сей великий бог наш, показавый на тебе, великом государе нашем, благочестивом царе, велию славу свою и даровавый тебе светлые и прехвальные без крови победы» и проч.³

Вот та ситуация, которая оразилась в песне. Последняя создана определенными полигическими целями: это — песня-агитка. Она не говорит о битве с татарами, так как никакой битвы не было. Но она изображает торжество над ними, как следствие чуда: «Прокличет с небес господень глас», потому что так изображала серпуховскую встречу с татарами церковь, причем этот мотив голоса с неба возник под влиянием послания патриарха Иова к царю Борису, где есть такое место, возвеличивающее Годунова: «Тако глаголет господь: аз воздвигох тя, царя правды, и призвах тя правдою, и приях тя, и укрепих тя, да послушают тебе языць».⁴

Как отражающая событие 1598 г., шестая песня Джемсова сборника не выходит из исторических рамок, характерных для остальных песен: все

¹ Акты, собр. Археографической экспедицией, т. II, стр. 9, № 3.

² Соловьев. История России, т. VIII, стр. 13—14.

³ Акты, собр. Археографической экспедицией, т. II, стр. 13, № 5.

⁴ Там же, стр. 8, № 2.

они относятся к периоду от начала до конца Смуты, что было, конечно заданием Джемса при составлении сборника.

Две песни — заплачки, посвященные судьбе Ксении Борисовны Годуновой, имеют не только тематическую, но и композиционную общность. Это — два варианта одного и того же творческого задания, состоящего в том, чтобы, как говорит И. Н. Жданов, *per anticipationem*¹ представить судьбу несчастной ех-царевны, и даже с одинаковыми стихами. Песни сочинены после свержения названного Димитрия, смело именуемого в них изменником и расстригою, но в среде, относящейся скрыто-несочувственно к памяти Бориса Годунова. Вопрос Ксении во втором варианте:

За что наше царство заглохло:

За батюшково ли согрешенье?..

имеет явную цель напомнить обвинение Бориса в убийстве царевича Димитрия, но делается это в самой замаскированной форме. Даже выполнение основного задания — изобразить страдания Ксении — сделано без искреннего сочувствия, с затаенным недоброжелательством к семье Годуновых. Только этим можно объяснить совершенно неподходящую к трагической судьбе Ксении, на глазах у которой были зверски убиты мать и брат, игривую мысль, приписываемую ей сочинителем песни, что ей

Чернеческого чину не здержати:

Отворити будет темна келья,

На добрых молотцов посмотретьи.

Моральный смысл этих стихов получает подчеркнутое значение, если принять во внимание, что Лжедмитрий сделал Ксению наложницей, что вообще она подвергалась насилиям: «Сию небрегому, — говорит о Ксении дьяк Иван Тимофеев, — и мельчайшии чади многи обгляда око... Самых врагов отца ее ту уничижене руки осязаша». Передавая это, Тимофеев считает нужным вступить за честь Ксении, — «да никто же еспротивно некое тоя чистоте вознепщует, еже бы по изволению ея: не буди то, разве насилия многа».² Автор песни, наоборот, как раз стремится переключить положение Ксении из состояния пассивной жертвы насилия на активность страстной, невоздержанной натуры.

¹ Путем предвосхищения. И. Н. Жданов. Русский былевой эпос, стр. 457.

² Платонов. Древне-русские сказания и повести о смутном времени XVII века, как исторический источник. СПб., 1913, стр. 194.

Второй вариант песни Ксении представляет более совершенное выполнение творческого задания. Прежде всего, отброшена неудачная параллель, которую начинается первый вариант, изображающая «белую пелепелку», свившую гнездо на «сыром дубе», параллель, выдающая горожанина, не видевшего перепелки и незнакомаго с образом ее жизни. Параллель неудачна также потому, что изображает перепелку-мать, плачущую о судьбе детей, что совсем не подходило к положению Ксении. Затем, в первой редакции сначала говорится о монастырской жизни, а потом о расставании с царскими теремами. Второй вариант восстанавливает естественную последовательность фактов: сначала идет расставание с «высокими хоромами», а потом изображение монастырской жизни. Второй вариант песни Ксении представляет очевидную переделку и дополнение первого.

Двойственное их настроение в отношении семьи Годуновых ведет нас в круг интересов Василия Шуйского, в свое время подготовлявшего свержение Бориса,¹ но затем вынужденного в борьбе с именем Дмитрия воздать Годуновым посмертные царские почести и привлечь к этой церемонии Ксению. — «В 1606 году, говорит Соловьев, — принужденный бороться с тенью Лжедмитрия, Шуйский счел нужным оправить царя Бориса и семейство его, погибшее жертвою самозванца: с этою целью он велел вынуть гробы Годуновых из Варсонофьевского монастыря и с царским великолепием перенести в Троицкий монастырь; Ксения (Ольга) Борисовна провожала гробы родных своих и по обычаю громко вопила о своих несчастиях».²

Всеволод Миллер справедливо предполагает, что песни про Ксению были сложены именно по поводу перенесения праха ее родных.³ Они были литературным дополнением к церемонии, сделанным по заданию, исходившему из дворца Василия Шуйского.

Даже неверное указание на Устюжну Железнопольскую, как на место ссылки Ксении, может служить подтверждением дворцовой среды возникновения песен-причитаний, так как представление об Устюжне, как отдаленной окраине, могло возникнуть прежде всего у человека, знакомого с дворцовыми вотчинами: Устюжна состояла в ведении приказа Новгородского дворца.

¹ Платонов. Очерки по истории Смуты в Московском государстве XVI—XVII вв. 1899 г., стр. 277.

² Соловьев. История России. т. VIII, стр. 178.

³ В. Миллер. Отголоски Смутного времени в былинах. Изв. Отд. русск. яз. и словесн. Акад. Наук, 1901 г., т. XI, кн. 2, стр. 159.

Хронологически следующая песня сборника Джемса посвящена популярному в устной литературе факту — трагически-таинственной смерти князя М. В. Скопина-Шуйского. Время возникновения этой песни Буслаев определил неверно. Характеризуя ее с эстетической стороны, он, между прочим, говорит, что «особенную красоту этой песенки составляет свежесть вдохновения, вызванного только что совершившимся событием».¹

Скопин умер в ночь на 24 апреля 1610 г. Между тем, песня оканчивается словами:

А расплчютца свецкие немцы:
 «Что не стало у нас воеводы
 Васильевича князя Михаила».
 Побежали немцы в Новгород
 И в Новгороде заперлися,
 И многой мир-народ погубили,
 И в латынскую землю превратили.

Следовательно, песня сочинена после занятия Новгорода войсками Делагарди, что произошло в ночь на 16 июля 1611 г., т. е., через год и три месяца по смерти Скопина, которая, таким образом, во время сочинения песни вовсе не была «только что совершившимся событием».²

А раз автор сочинил песню о смерти Скопина почти через полтора года после нее, то требуют освещения вопросы: во-первых, что могло быть поводом к воспоминанию о ней в условиях тогдашнего революционного времени, ежедневно приносявшего свежие новости, и, во-вторых, какие цели преследовал автор, напоминая о смерти популярного в массах полководца?

Обвинение в его отравлении недоброжелательная к Шуйским молва ткала вокруг их семьи. В псковской летописи прямо говорится, что «сотвориша пир дядья его (т. е. Скопина) не яко любве ради, но убийства», и эта молва на следующие же дни по смерти Скопина вызвала уличные эксцессы против царского брата Дмитрия Ивановича Шуйского, жена которого Екатерина, дочь Малюты Скуратова, поднесла чашу вина Скопину на крестинах у князя Ив. Мих. Воротынского, после чего Скопин-Шуйский почувствовал себя плохо. Песня о смерти Скопина не говорит о Шуйских, потому что во время ее сложения — что могло быть не ранее второй половины

¹ Буслаев. Исторические очерки, т. I, стр. 524.

² На занятие Новгорода войсками Делагарди, как на *terminus post quem*, не обратили внимания и новейшие исследователи песни: В. Ф. Ржига (Изв. по РЯС, 1928, т. I, кн. 1) и Б. А. Алборов (Изв. Сев.-кавказ. педаг. инст., 1924, т. II).

1611 г. — Шуйские были для москвичей воспоминанием, а не активной политической силой, находясь в польском плену, да и среда, в которой возникла песня, не была враждебна Шуйским. Песня Джемсова сборника не ставит безличного обвинения против бояр, как это делают песни о смерти Скопина, долго бытовавшие в массах,¹ она обвиняет в ней двух определенных бояр:

А расплаютца гости москвичи:
 «А тепере наши головы загибли,
 Что не стало у нас воеводы,
 Васильевича князя Михаила».
 А съезжались князи-бояря супротиво к ним,
 Мьстисловской князь, Воротынской,
 И между собою они слово говорили,
 А говорили слово, усмехнулись:
 «Высоко сокол поднялся
 И о сыру матеру землю ушибся».

Если Воротынский попал в песню потому, что именно на пиру у него Скопин почувствовал себя плохо, и естественно было подозревать хозяина дома в соучастии в заговоре на жизнь Скопина, то для обвинения в том же Мстиславского нужны были какие-то особые условия, когда обвинение в смерти воеводы, на которого московское население возлагало надежды на избавление государства от смуты, получало многозначительный смысл.

Такие условия как раз сложились во второй половине 1611 г., когда, по свержении Василия Шуйского, власть, попавшая снова в руки московской аристократии, возглавлялась князем Мстиславским, ставшим во главе временного правительства, именовавшего себя общею формулою: «бояре князь Федор Иванович Мстиславский с товарищи». Это — так называемая «семибоярщина», в которой первыми лицами были Мстиславский и Воротынский». ²

¹ Напр., в сборнике Кирши Давилова и «Печорских былинах» Ончукова (№ 5, 60, 81).

² Б. А. Алборов приводит такую причину для объяснения присутствия имен Мстиславского и Воротынского в песне Джемсова сборника: «Воротынский и Мстиславский не случайно фигурируют в песне; они, оказывается, больше других бояр имели основание ненавидеть Скопина, ибо, находясь в числе главных воевод, терпели поражения в то время, когда Михаил Васильевич одерживал победы или удачно выходил из затруднительного положения» (Песни о М. В. Скопине-Шуйском. Изв. Сев.-кавк. педаг. инст., т. II, 1924, Владикавказ, стр. 140). Предположение автора теряет почву, раз песня появилась значительно позже смерти Скопина, когда автор не считал нужным сводить старые счеты настолько, что не упомянул даже Шуйских. Вообще, песня сочинена не в мемуарном плане.

Против «седами московских бояринов» стояла дворянская масса и посадское население, для которых политическая обстановка 1611 г. была просто губельною. — «Уездные дворяне, говорит историк, и дети боярские, волостные и посадские мужики были разорены и подавлены несчастным ходом событий. А враги торжествовали: Сигизмунд взял Смоленск, шведы покусились на Новгород».¹ Вот та классовая и политическая обстановка, в которой сложилась песня Джемсова сборника о смерти Скопина, прямо обвиняющая боярство в разгроме шведами Новгорода и делающая это именно с точки зрения посадского населения:

А расплачютца гости москвичи:

«А тепере наши головы загибли».

А съезжались князи-бояря супротиво к ним...

Средою возникновения песни следует считать торговые круги и, во всяком случае, средние классы городского населения.

С формальной стороны в основе песни о смерти Скопина лежит мотив похоронного плача, нашедший широкое применение в воинской повести «О рождении князя Михаила Васильевича», включенной в хронограф. — «Доктуры немецкия от князя идяху и слезы испущаху... Стекаются ко двору его множество войска... и множество народа... со слезами и с великим рыданием... Подручники и воеводы, и дворяне, и дети боярские, и сотники, и атаманы... со многим воплем и стонанием и жалостно во слезах глаголаше и причитаху... Держащие власти и строяще и правяще царская и народная, также и нищии и убогия вдовицы, слепии и хромии — всяк со слезами и горким воплем кричаще и вопиюще... Немецкий воевода Яков Пунтусов со двенадцати своими воеводы и со своими дворяны... виде мертвое его тело и восплака горце...» Оканчивается повесть, как и песня, известием о занятии Новгорода войсками Делагарди и насилиях над жителями: «Яков Пунтусов пошел с немцы под великий Новоград и взял... И то уже немцы одолеша и посекоша всех и город немцы засели, новгородцов обнасиловали и пограбиша и драгия узорочья свезоша во свою землю немецкую».²

Совпадение некоторых мотивов повести о Скопине с песнею о нем в сборнике Джемса приводит к заключению об однородной литературной, а следовательно, и социальной среде их возникновения: оба произведения являются продуктом литературной деятельности города.

¹ С. Платонов. Очерки по истории смуты в Московском государстве XVI—XVII вв., 1899, стр. 516.

² Андрей Попов. Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции. М., 1869 г., стр. 383—384 и 388.

Последняя хронологическая датировка принадлежит четвертой песне Джемсова сборника о возвращении из польского плена Филарета Никитица, отца молодого царя Михаила. Это было 14 июня 1619 г.

Автор одной биографической статьи назвал эту песню «одою на въезд Филарета Никитича»,¹ хотя в той же статье он говорит о ней, как о народной песне. Однако, случайная, может быть, терминологическая обмолвка автора как раз представляет происхождение песни в настоящем свете: оно того же порядка, что и происхождение придворных од XVIII столетия.

Начало песни:

Зрадовалоя царство Московское
И вся земля святоруская.
Умолил государь, православной царь,
Князь великий Михайло Федорович.
А что скажут — въехал батюшко
Государь Филарет Микитич
Из неверной земли из Литовской —

представляет парафразу слов окружной царской грамоты от 3 июля 1619 г.: «Великий государь наш, отец и богомолец, преосвященный митрополит Филарет Микитич из Польши и из Литвы пришел в Московское государство, о чем мы и все люди Московского государства великия радости наполнились».²

Встреча царскому отцу была организована нарочито пышная, многоступенчатая, с явно выраженным агитационным характером. Во-первых, необходимо было слезящею глаза церемониею загладить ухабы прошлой жизни Филарета Никитича, бывшего в Тушинском стане «воровским» патриархом, и, во-вторых, разгладить ему путь к московскому патриаршеству.

Еще далеко в дороге Филарета трижды спрашивали о здоровье сановные курьеры, а затем последовали три торжественные встречи во главе с самыми именитыми боярами, в Можайске, Звенигороде и «на последнем стану от Москвы», в селе Хорошеве. Наконец, Михаил встретил отца за Преснею, причем обоими была разыграна театральная сцена: отец и сын пали друг перед другом на землю и, лежа таким образом несколько минут, «от очию, яко реки, радостные слезы пролияху». Конечно, этот дра-

¹ Чтение в Обществе любителей духовного просвещения, 1873 г., т. VI.

² Акты, собр. Археографической комиссией, т. III, 143 стр.

матизм был продиктован не только семейными отношениями. Встреча Филарета так захватила интересы придворной знати, что чуть не все участники перессорились из-за нее, сводя местнические счеты, а боярин Василий Морозов за бесчестье князя Пожарского даже попал в тюрьму.¹

Московский двор был бы единственным исключением из дворов всего мира, если бы такая насыщенная злобою дня придворная атмосфера не произвела песни, украшающей праздники.

Остается последняя, но по порядку расположения первая песня Джемсова сборника — «Бережечик зыблетца», не относящаяся ни к какому определенному событию, но, безусловно, принадлежащая эпохе Смуты.

А емлите, братцы, —
говорят про себя «воинники», —

Яровы весельца,
А садимся, братцы,
В ветляны стружечки,
Да гренемте, братцы,
В яровы весельца,
Ино вниз по Волги.

Документальной иллюстрацией к этому месту из истории Смуты может быть, например, грамота Василия Шуйского 1607 г. к пермичам о сборе семидесяти ратных людей — «которые б были собою добры и молоды и резвы и из луков или пищалей стреляти были горазды... А шли б те ратные люди Камою и Волгою и Окою до Коломны в пермских в легких стругах».²

В желании «молодцев» избежать «зимовья службы», так как в зимнее время

Молотцам кручинно,
Да сердцу надсадно, —

сказывается организация тогдашнего войска, годного почти исключительно к летним действиям, вследствие чего, например, Василий Шуйский, взяв 10 октября 1607 г. Тулу, принужден был распустить по домам дворян и детей боярских с их отрядами. Песенные «молодцы» принадлежат к тем же социальным слоям. Это — люди книжные, по примеру церковных актов³ вставляющие в песню догматические формулы.

¹ Дворцовые разряды. СПб., 1850 г., т. I, стр. 397.

² Акты, собр. Археологической комиссией 1836 г., т. II, стр. 162.

³ Ср. там же, стр. 13.

Ино, боже, боже,
Сотворил ты, боже,
Да и небо-землю.
Сотвори же, боже,
Весновую службу.

Последний издатель сборника песен Джемса П. К. Симони дал ему такое название: «Великорусские песни, записанные в 1619—1620 гг. для Ричарда Джемса на крайнем севере Московского государства».¹ Мнение о записи песен на крайнем севере основано на недостаточно убедительной характеристике языка. Но в основе его лежит традиционное представление о том, что сборник Джемса есть запись «народных» песен. Анализ содержания обнаруживает совершенно иное их социальное происхождение, и записаны были песни, конечно, в месте их создания — в Москве, где Джемс пробыл с 19 января по 20 августа 1619 г. Согласно с характеристикой письма сборника, сделанной П. К. Симони, оно «имеет характер не книжного обычая, а делового письма грамот и документов», т. е. сборник написан приказною рукою, и местом его написания был, без сомнения, Большой Посольский двор в Китай-городе, где проживало английское посольство. Здесь лучше, чем где-либо еще, могли знать официозную поэзию настоящего и недалекого прошлого. Джемс, как видно из состава сборника, интересовался отражением в песне недавних грозных событий, и чиновничья среда удовлетворила его любопытству, причем составитель сборника прежде всего записал песню «молодцев», т. е. людей среднего круга, из которых преимущественно формировались военные отряды, и которые в мирное время кормились службою в приказах. Эта песня, очевидно, была ближе всего сознанию составителя, как воспоминание о собственном прошлом.

На втором месте приказный поместил песню о Скопине, на которого были когда-то направлены чаяния московской буржуазии и дворянства, следовательно, идеологически опять-таки близкую ему песню. Последнюю он записал песню, оставшуюся от царствования Годунова, как позже всего по своей хронологической отдаленности пришедшую ему на память.

Кроме вопроса о классовой среде возникновения песен Джемсова сборника, ставим вопрос о характере их авторского происхождения. История древне-русской литературы наметила проблему профессионального поэтического творчества в лице скоморохов. Но не ставилась проблема поэтического творчества в стихотворной форме порядка индивидуального в куль-

¹ Сборник Отд. русск. яз. и словесн. Акад. Наук, 1907 г., т. LXXXII, № 7, и отдельно.

турной среде древне-русского общества. О таком творчестве литературная историография начинает говорить только с периода виршевой поэзии. Однако, если князь И. А. Хворостинин, водивший во время Смуты компанию с поляками, усвоил от них виршевое искусство и потом «многие укоризненные слова писал на вирш», то невозможно представить, чтобы это проявление индивидуального творчества было совершенно новым явлением социальной жизни, не имевшим места в предшествующие времена. Виршевое творчество могло привиться только потому, что оно нашло социальную среду, для которой стихотворство было не новым делом. Форма же этого довиршевого творчества могла быть только песенная, которая продолжала существовать одновременно с виршевым стихотворством и даже пережила последнее, найдя впоследствии богатое и продолжительное выражение в жизни верхов общества XVIII столетия. Если дворянство этого века и даже последующего культивировало песню не только в виде исполнения распространенных песен, но и в виде нового индивидуального творчества, то объясняется это только тем, что песня была традиционной формой поэтического творчества высших и средних классов еще в допетровской Руси.

Но исследователи не знали индивидуально-прикрепленных древне-русских песен, а классового анализа содержания литературных памятников не было, и потому, следуя романтическому освещению устной поэзии, как народной, т. е., собственно крестьянской, историки литературы относили также создание песен Джемсова сборника к народному творчеству. Так, по мнению Леонида Майкова, этот сборник «свидетельствует о замечательном взрыве народного творчества в Смутное время, о том взрыве, многочисленные памятники которого остаются и в произведениях народной поэзии, собранных в новое время прямо из уст народа».¹

Но в настоящее время мы располагаем документальным подтверждением того, что песенная форма была в Московской Руси, в одно время с творчеством «на вирш», формой индивидуально-поэтического творчества. Это сборник песен П. А. Квашнина, опубликованный М. Н. Сперанским.² По его разысканиям, Петр Андреевич Квашнин был стольником царицы Прасковьи Федоровны в последние 15 лет XVII в. Писал он песни на оборотах столбцов семейного архива не ранее 1681 г.

М. Н. Сперанский представляет работу Квашнина как запись устных песен, которую он характеризует следующими чертами: «Писавший песни не

¹ О старинных рукописных сборниках народных песен и былин. ЖМНП, 1880 г., ноябрь, стр. 207.

² Из материалов для истории устной песни. Изв. Акад. Наук СССР, 1932 г., № 10.

старался или не мог сохранить какой-либо порядок в самом тексте, пропуская слова, вставляя потом пропущенное между строк, зачеркивая написанное».

«Присматриваясь ближе к составу и содержанию записей, мы тотчас же заметим, что более или менее цельных, законченных песен между ними наберется только половина, остальные же представляют отрывки, иногда только начальные строки песен. Это показывает, что Петр Квашнин, записывавший песни, скорее всего, записывал их по памяти, а не непосредственно с голоса, под пение; отдельные песни лучше сохранились у него в памяти, а потому в записи вышли полнее, от других же сохранились в его памяти только отрывки и даже отдельные стихи и строки, остального он восстановить не мог».

«Он под ряд записывал, между прочим, отдельные вспомнившиеся строки, причем им руководило, кажется, припоминание отдельных аналогичных образов в различных песнях: по крайней мере, фразы с похожими образами (сад, верба, сокол, река) стоят у него рядом в отрывочных записях. На тот же процесс записи по памяти, которая не всегда слушалась записывающего сразу, указывают, быть может, и поправки, и зачеркнутые, и вписанные слова, которые в значительном количестве попадают в рукописи».

«Что касается содержания самых великорусских песен, записанных Квашниным, то по мотивам они не разнообразны: в общем, это — типическая любовная лирическая песня».

Только сила традиционного взгляда на песенную форму как на продукт устного творчества привела исследователя к освящению рукописи Квашнина, как записи распеваемых песен. Между тем, перед нами все характерные черты авторской черновой рукописи. Квашнин зачеркивает написанное, вставляет новые слова, начинает сочинять песню и бросает, принимается за новую, обрабатывает в иной редакции написанную уже песню, как ясно из сопоставления песен на столбцах 433 и 437, на которых автор сделал два наброска одной и той же песни, причем вторая редакция дает распространение образа и лучшее оформление мотива первой редакции.¹

¹ Первая редакция:

Кабы знала немилость к себе друга милова,
Не тужила б я по милом друге,
Не надрывала б своего ретива сердца...

Вторая редакция:

Кабы знала млада, ведала
Нелюбов друга милова,
Неприятства друга сердешного,
Ой, не обыкала бы, не тужила б,
По милом друге не плакала,
Не давала тоски своему ретивому сердцу.

Это автор, обнаруживающий исключительную склонность к женской любовной лирике, с драматическим характером. Он, как Шатобриан в образе Амели, сестры Рене, берет даже такой рискованный сюжет, как любовь сестры к брату, возбуждающую протест окружающих, которые, по мнению героини, позавидовали их «совету» и стали «молоденьку небольшими словами поносить». Но влюбленная сестра готова на столкновение с обществом:

Хотя ж мне огласку великую принять,
А от милова братца не отстать.

Анализ содержания песен показывает, что сложены они в культурной и обеспеченной среде социальных верхов. Так, М. Н. Сперанский указывает на мотив «определенно книжного происхождения»:

Свет-моя милая дорогая,
Не дала мне на себе нагледетца,
На хорошей, прекрасной лик насмотретца.
Пойду ли я в чисто поле гуляти,
Найду ли мастера-живописца
И велю списать образ ей на бумаге хорошей.
Прекрасной лик на персоне поставлю
Е во светлую светлицу.
Как взойдет на меня тоска и кручина,
Пойду ли я в светлую светлицу,
Спасову образу помолюся,
На персуну мила другу насмотрюся, —
Убудет тоски моей и кручины.

Не говоря уже о том, что мотив ведет нас непосредственно в область переводного любовного жанра, с которым, в виде «Повести о королевиче Валгасаре», М. Н. Сперанский сопоставляет эту песню, ее язык и форма чувства далеко уводят нас из «народной» среды в круг представителей городской культуры, людей такого социального слоя, которые могут «велеть» мастеру-живописцу написать «персуну» — и непременно на хорошей бумаге.

В социальном кругу автора девушки находятся под присмотром «нянюшек-мамушек», к которым обращается ревнивая героиня одной песни Квашнина.¹ Это — круг людей большого материального обеспечения, доста-

¹ Вы, нянюшки-мамушки, подайте окован ларец,
Ототкните окован ларец,
Вы выньте для друга два ножа два булалные...

вляемые которым предметы питания и одежды входят в ассортимент художественных образов.¹

Но сочинитель песен не только человек культурных верхов: он — один из предков Онегина, согласно с их портретною галлереею, намеченною В. О. Ключевским. Он — для XVII века «типическое исключение» в своей среде, так как перешагнул за пределы ее среднего уровня, что привело к коллизии его и общества:

Нихто молодца не любит,

жалуется автор, —

Всяк ево ненавидит, беднова...

Как это будет и с потомками этого скорбника XVII столетия, коллизия разрешается уходом в природу:

Пойду ли я гулять во чистое поле,
На красные на цветочки осмотреть,
Размычю свою злую кручину по чистому полю...

Хотя автор очень традиционен в выборе художественных красок в форме эпитетов и сравнений, но некоторые эпитеты не шаблонны, как «печаль необъятная», «сердечная искра», и говорят об его книжной начитанности.

Более точно и определенно указывает на социальную среду автора песня:

Когда ты был, мой миленькой, на дальней на службе
государевой,

Тогда я с тоски убивалася,
И со слез мои очи помутились...

Представитель служилого сословия XVII в. — дворянин — в военное время находился «на дальней службе государевой», а в мирное время стольничал при дворе, и так как он был уже достаточно развит, чтобы, наподобие героев переводных повестей, углубленно культивировать чувства любви, то изображал их на свободных страницах столбцов семейного архива как

¹ Ой, сахар мой, сахар,
Бел, крупчатой, канарской...
Ой, бархат мой, бархат,
Помаранцов, веницейской...

в традиционной песенной форме, так и по-новому, «на вирш», потому что в песнях Квашнина находим аккуратно рассчитанный шестнадцатислоговый силлабический стих.¹ Он еще не очень искусен в виршевой форме и учится ей. Поэтому какой-то уже омосковившийся украинец записывает для него типическую виршу киевского происхождения, единственное произведение в бумагах Квашнина, написанное не его рукою, в котором нарушен слоговой размер вследствие переделки украинской речи на великорусский лад, но где застряли слова: альбо, прудко.

Сборник песен Квашнина, утвердившего свое авторство двумя подписями в тексте, дает ответ на вопрос, на кого можно указать, как на слагателей песен, вошедших в состав сборника Джемса. Нам незачем искать их среди певцов-профессионалов, — сборник Квашнина документально устанавливает факт существования в среде высших слоев московского общества XVII столетия поэта-любителя, формой творчества которого был традиционный тонический стих, смешивающийся, однако, с силлабическим. Конечно, ни политическое творчество авторов песен сборника Джемса, ни лирическое творчество Квашнина не были случайными фактами. В письменном виде в ограниченном числе они дошли до нас лишь вследствие общей невысокой литературной продуктивности в Московской Руси. Другая часть, значительно большая, дошла в устной традиции.

¹ И со слез, мой друг сердешной, ясны очи помутились,
 Со вздыханья, мой надежа, ретиво сердце надселось.
 Или то тебе, друг мой, годно, что меня уморити,
 И тебе, моя надежа, не хитро то учинити,
 Лише бы богу не дати тебе бы о том ответу. .