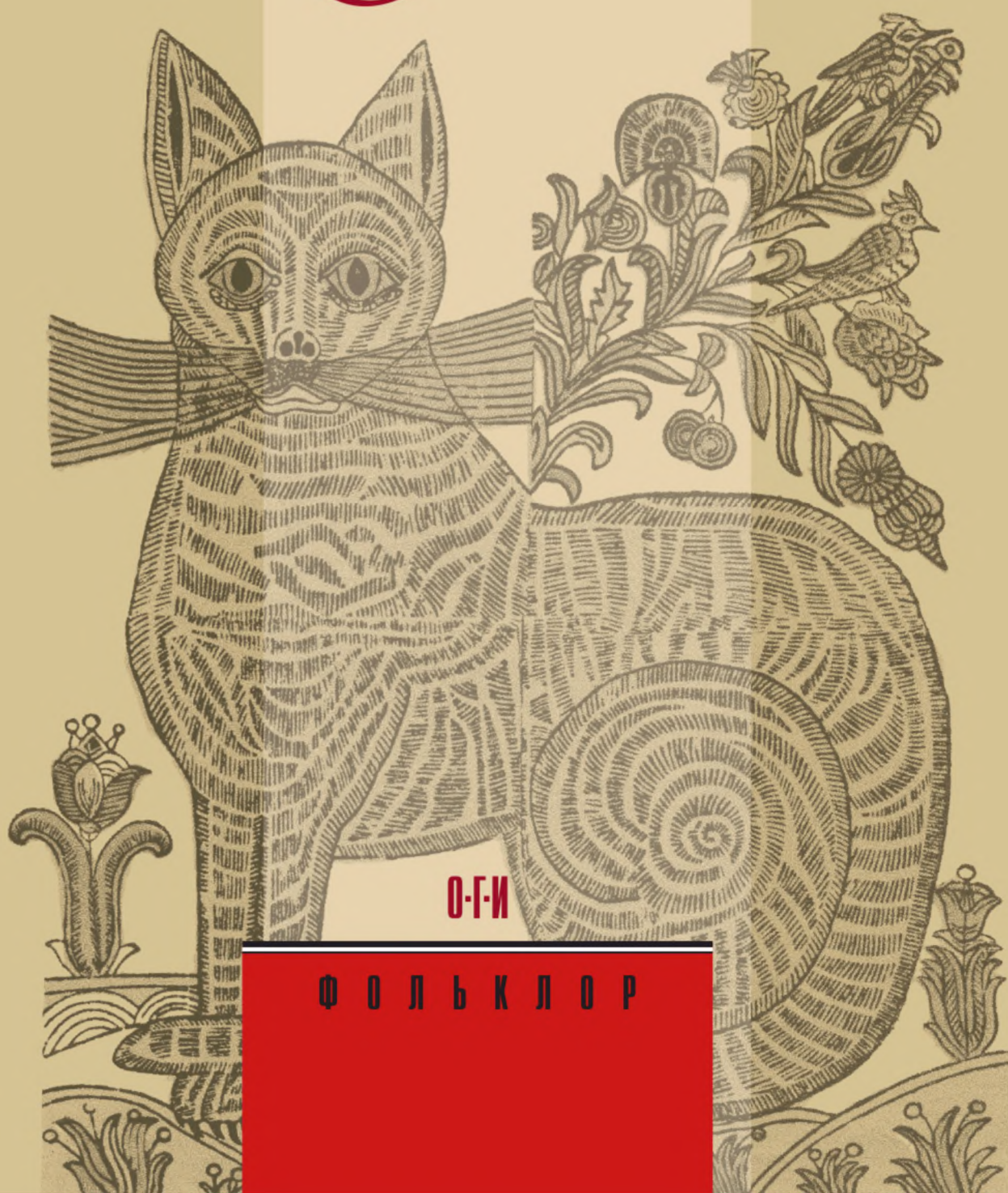


НАЦИЯ И КУЛЬТУРА  
научное наследие

А. И. Никифоров  
СКАЗКА  
И СКАЗОЧНИК



О-Г-И

Ф О Л Ь К Л О Р

---

**НАЦИЯ И КУЛЬТУРА  
АНТРОПОЛОГИЯ / ФОЛЬКЛОР  
НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ**

---

Российский государственный гуманитарный университет  
Центр типологии и семиотики  
фольклора





---

А. И. Никифоров

СКАЗКА  
И СКАЗОЧНИК

---

*Составитель Е. А. Костюхин*

О·Г·И  
Москва  
2008

---

УДК 398  
ББК 82.3(2Рос)  
Н62

Научный редактор А. С. Архипова

Подготовка библиографии трудов А. И. Никифорова,  
вступительная статья, составление Е. А. Костюхина

Издательство выражает благодарность за помощь в подготовке  
издания Е. Е. Левкиевской, А. Б. Морозу, Е. В. Родионовой,  
Р. Р. Рамазашвили, Я. Фрухтману

**Никифоров А. И.**

Н62 Сказка и сказочник / А. И. Никифоров; Сост., вступ. ст.,  
Е. А. Костюхина. — М.: ОГИ, 2008. — 376 с. — (Нация и культура /  
Антропология/фольклор: Научное наследие).

ISBN 978-5-94282-372-6

Александр Исаакович Никифоров — один из лучших русских фольклористов первой половины XX в., чьи работы до сих пор остаются недооцененными. В настоящем сборнике представлены исследования Никифорова о русской сказке, не потерявшие актуальности и по сей день. Сочетание фольклористического и этнографического подхода, оригинальные типологические идеи, детальный анализ огромного количества конкретных текстов делают эти работы оригинальными, доказательными и по-настоящему интересными.

Для фольклористов, этнографов, литературоведов, студентов-гуманитариев и всех интересующихся русской народной культурой.

УДК 398  
ББК 82.3(2Рос)

ISBN 978-5-94282-372-6 © А. И. Никифоров, наследники, 2008  
© Е. А. Костюхин (вступительная статья,  
составление, библиография), наследники, 2008  
© ОГИ, 2008

Подписано в печать 25.09.2008  
Формат 84x108 1/32. Объем 12 печ. л. Гарнитура GaramondC.  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Тираж 1000 экз.  
Заказ №

---

# СОДЕРЖАНИЕ

<i>О Евгении Алексеевиче Костюхине и этой книге</i>	6
<b>Е. А. Костюхин</b> <i>Сказка в исследованиях А. И. Никифорова</i>	9
Сказка, ее бытование и носители	20
Жанры русской сказки	70
Народная детская сказка драматического жанра	104
Русская докучная сказка	122
Русская сатирическая сказка	187
Эротика в великорусской народной сказке	218
Социально-экономический облик севернорусской сказки 1926–1928 годов	226
Важнейшие стилевые линии в тексте северной русской сказки	245
Современная пинежская сказка. Некоторые проблемы сказковедения в свете краевого материала	263
К вопросу о морфологическом изучении народной сказки	313
Структура чукотской сказки как явление примитивного мышления	319
Источники и литература	366
Библиография работ А. И. Никифорова о сказке	374

---

# О Евгении Алексеевиче Костюхине и этой книге

Настоящая книга является последним научно-издательским проектом Евгения Алексеевича Костюхина (1938–2006), известного отечественного фольклориста, доктора филологических наук, лауреата международной премии Марино-Питре (Италия) 2005 года.

Е. А. Костюхин родился в Свердловской области, закончил филологический факультет Московского Государственного университета, работал в Алма-Атинском государственном педагогическом институте, где защитил кандидатскую диссертацию<sup>1</sup>. После переезда в Ленинград вплоть до своей кончины преподавал в Ленинградском педагогическом институте им. Герцена. В 1988 году защитил докторскую диссертацию<sup>2</sup>. С 1989 года — сотрудник Института русской литературы РАН.

Научные интересы Евгения Алексеевича были чрезвычайно широки. Он занимался исследованиями в самых разных областях сравнительной фольклористики, обращаясь при этом к обширнейшему кругу устных и книжных источников Древности, Средневековья и Нового времени. Предметом его специального рассмотрения был русский фольклор (в многочисленных статьях и недавно изданном курсе лекций<sup>3</sup>). Так же Евгений Алексеевич исследовал новые формы современного городского фольклора (в частности, городской романс).

Много времени Е. А. Костюхин уделял научной подготовке изданий классического наследия отечественной фольклористики: Русские народные пословицы и притчи. М., 1999; Сказки и преда-

---

<sup>1</sup> Костюхин Е. А. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. М., 1972.

<sup>2</sup> Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987.

<sup>3</sup> Костюхин Е. А. Лекции по русскому фольклору: Учебное пособие. М., 2004.



ния Самарского края. СПб., 2003; Когда звери говорили... М., 2004.

В 20-е годы прошлого века, когда В. Я. Проппом создавалась «Морфология сказки», близкими научными изысканиями занимался другой замечательный отечественный ученый — А. И. Никифоров. Предметом его сказковедческих исследований была сказочная традиция: жанровая специфика, стиль и морфология повествования. Свои принципы структурно-морфологического изучения сказки (закон повторения динамических элементов, закон композиционного стержня, закон категорической или грамматической формовки действия, группировка функций главного героя и второстепенных персонажей и т. д.) А. И. Никифоров обосновал даже



*Евгений Алексеевич Костюхин*

чуть раньше В. Я. Проппа; более того, некоторые его концепции, как уже отмечалось Е. М. Мелетинским, буквально предвосхищают развитие «пост-пропповской» структурной семантики во французской науке.

Однако эти плодотворные исследования не получили систематической разработки и не имели адекватного их значению научного резонанса, оставшись, так сказать, в тени «Морфологии сказки» — одной из самых знаменитых книг в мировой фольклористике. Впоследствии и имя Никифорова оказалось полузабытым, что не только несправедливо по отношению к этому оригинальному ученому, но и бесхозяйственно, учитывая несомненную продуктивность многих его идей для современного этапа развития фольклористики.

Сейчас статьи А. И. Никифорова о сказке привлекают все большее внимание специалистов. Однако они труднодоступны, будучи опубликованы в малотиражных изданиях 1920–1930-х годов, в том числе — на украинском языке, а некоторые так и остались неопубликованными. В предлагаемый сборник Е. А. Костюхин включил практически все сказковедческие труды А. И. Никифорова — не только перепечатываемые из первых изданий, но и публикуемые впервые, извлеченные из архива, а также библиографию его трудов. Надо надеяться, это издание станет незамеченным для современных фольклористических исследований, по-



полнив «золотой фонд» классического наследия современной фольклористики.

Евгений Алексеевич не успел закончить редактирование книги, оно было завершено уже в издательстве. При подготовке издания справочно-библиографический аппарат, орфография и фонетические транскрипции были приведены в соответствии с современными нормами и с требованиями оформления серии; унифицированы шрифтовые выделения, оформление цитат, написания имен и названий; проставлены некоторые пропущенные автором ссылки на литературу (а там, где это возможно, восстановлены номера страниц); убраны подробные описания содержания глав (в тех работах, где они имелись); в статье о докучной сказке приведены в порядок морфологические формулы. Наконец, фотографии сказочников оказались невоспроизводимы из-за их плохого качества.

*Редколлегия*

---

# Е. А. КОСТЮХИН

## *Сказка в исследованиях*

### *А. И. Никифорова*

Судьба научного наследия выдающегося русского фольклориста Александра Исааковича Никифорова (1893–1942) сложилась незаочно. Кроме небольшого исследования о русских повестях XVII века и книжки «Этнография в школе» (1926), вдохновленной скорее романтическими устремлениями, чем основательными штудиями, — ни одной монографии. Чуть более десятка статей, рассыпанных по достаточно редким изданиям, — вот с чем приходится иметь дело фольклористу, пожелавшему познакомиться с идеями Никифорова. Правда, составители учебных хрестоматий по русскому фольклору исправно включали фрагменты из его статей, так что имя его оставалось «на слуху», но по-настоящему работы Никифорова были известны лишь узкому кругу специалистов. Не только из уважения к прошлому отечественной науки, но и из-за того, что многие положения и предположения ученого сохраняют несомненный интерес, необходимо взглянуть на сказковедческое наследие Никифорова в целом.

Начинал Никифоров как исследователь древнерусской литературы. Сын рабочего, он окончил Петроградский университет, где занимался в семинаре В. Н. Перетца, откуда вышло множество замечательных филологов. Молодой ученый интересуется судьбой произведений, живущих на стыке фольклора и литературы, — его привлекает творчество «полународное, полукнижное». Круг интересов начинающего ученого довольно широк. На исходе жизни в автобиографии Никифоров отмечал, что диапазон его работ «охватывает проблемы на первом месте фольклористики, далее древней русской литературы, изучение творчества Л. Н. Толстого, и еще далее вопросы русской лингвистики, палеографии, археографии, музееведения и педагогики»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Архив Академии наук, Санкт-Петербург. Ф. 747. Д. 112. Л. 4. Подробнее о творческом пути Никифорова см. нашу статью: [Костюхин 1994].

Постепенно на первое место в интересах Никифорова выдвигается сказка. Он входит в состав Сказочной комиссии при Русском географическом обществе, где делает обзоры работ о сказке на русском языке, знакомится с современным ему зарубежным сказковедением (и пишет несколько содержательных рецензий на труды западных ученых), вместе с Н. П. Андреевым расписывает русские сказки по каталогу А. Аарне.

Но взгляды Никифорова на сказку сформировались не в кабинетных занятиях, а в фольклорных экспедициях. Никифоров — один из замечательных собирателей русского фольклора. Его позвало на Север (Заонежье, Пинега, Мезень) не романтическое увлечение народным творчеством — он едет записывать сказки с глубоко продуманной программой. После экспедиций 1926–1928 годов эта программа была опубликована [Никифоров 1928в]. Ставя множество научно-собираТЕЛЬСКИХ задач (текстологических, литературно-исторических, культурно-теоретических, социально-этнографических, лингвистических), Никифоров намечает совершенно новые пути в собирании и учете фольклорных материалов — с обязательным применением статистики и картографии. Пол, возраст, репертуар сказочников — все это тщательно учитывается собирателем. Никифоров предлагал внедрить в работу сказоведа новый инструмент — арифмометр. Он считал необходимым составление районных репертуаров и карт, в которых было бы отражено географическое распространение сюжетов. Впоследствии картографирование и статистика нашли себе место в издаваемых у нас сборниках сказок, но в изданиях сказок русских они так и не были использованы<sup>2</sup>.

В отличие от большинства собирателей-современников, увлеченных поисками «мастеров», Никифоров записывает все подряд, будучи убежден в том, что «громадный интерес приобретает вопрос о *рядовом, будничном, обычном исполнителе* былины, песни, сказки и т. п.» [Никифоров 1928в: 94]. Эта программа таила в себе глубокие противоречия, и безразборный подход к собиранию сказок имел тяжкие последствия. Но сначала о противоречиях.

Собрание Никифорова должно было дать исчерпывающее представление о том, какие сказки бытуют в Заонежье, на Пинеге и Мезени. И давало. Маленькие девочки и старушки, люди бывалые и никогда не выезжавшие из своей деревни — все на равных правах были представлены у Никифорова. Но ведь в реальности сказки жили иначе. Маленькая девочка могла никогда и никому не рассказывать сказки, кроме собирателя, выпытавшего у нее две-три сказки. В реальной жизни сказок «дефектных» вариантов практически не

---

<sup>2</sup> В отечественной практике подробная статистика сказковедческих сведений и картографирование сюжетов сопровождают изданный И. Г. Левиным «Свод таджикского фольклора» [Левин 1981].

было, а были действительно мастера, на сказки которых был спрос. Зная иногда до нескольких десятков сказок, рассказывали они значительно меньше: у них были «коронные» номера. Никифоров убедительно показал, что сказочников-профессионалов в северной русской деревне не было и что их, может быть, история русской культуры и не знала. Но это вовсе не значит, что не было мастеров, что сказки рассказывались всеми и повсюду. «Полное» собрание давало представление об известности сказок, но не об их реальном бытовании, где выделялись именно мастера, а не случайные рассказчики с их дефектными вариантами. Тезис о равноправии всех текстов не отвечает действительности. Это, разумеется, не отменяет справедливости другого тезиса, защищаемого Никифоровым и признанного фольклористикой: «Для фольклориста каждый вариант бесконечно ценен, и чем больше вариантов одного и того же сюжета, тем шире раскрывается исследовательская проблематика и тем прочнее возможные выводы» [Никифоров 1936б: 413].

Первая проблема, с которой столкнулся Никифоров, когда приводил в порядок свое собрание, — расположение материала. После северных экспедиций в его распоряжении оказалось около 600 сказок. Традиционная фольклористика подсказывала: расположение текстов должно быть порайонным, а внутри районов — по сказочникам. Никифорову этого мало: он предлагает идти к «подаче мастеров не в механическом соединении, а сгруппированными по стилям, по школам, по манерам рассказа» [Никифоров 1936б: 421]. И хотя это положение было опубликовано спустя десять лет после северных экспедиций, выношено оно было в поездках по Северу. Встреча с живой сказкой определила одну из главных идей сказковедческой деятельности Никифорова: сказка — не продукт словесности, а произведение исполнительского искусства. Впервые задумался он над типологией рассказчиков и возможностями реализации новых издательских принципов. Но как совместить эти соображения с обилием «дефектных», явно случайных записей? Бессвязный лепет ребенка, из которого собиратель «вымогает» сказку, — это манера «эпика» или «забавника»? Дефектные варианты становились на пути любой классификации и обрекали на привычное порайонное расположение текстов.

Громадное количество дефектных текстов сыграло злую роль в издательской судьбе собрания. Все попытки опубликовать его в полном виде оказались безуспешными. В «минорном настроении», по собственному выражению, Никифоров обратился к М. Горькому, но тот был решительным противником «безотборного» издания фольклорных материалов. Никифорову так и не удалось увидеть свое собрание напечатанным. Это случилось лишь через двадцать лет после его смерти. Однако издана была лишь четвертая часть собрания: дефектные тексты, конспективные записи, непристойные сказки в печать не попали. Большинство текстов кратко описано в приложении к собранию [Севернорусские сказки 1961]. Мечта Никифорова об из-

дании «полного» собрания сказок определенного региона, собрания, свободного от субъективизма собирателя, так и не осуществилась.

Но как бы ни складывались судьбы одного из крупнейших собраний русских сказок, несомненно одно: именно встреча Никифорова с «живым» фольклором сформировала его как ученого-сказковеда. Конечно, он приехал на Север не дилетантом, но после северных экспедиций период поисков закончился, и Никифоров выступает как исследователь с твердо определенной программой.

Научная деятельность Никифорова получила оценку В. Я. Проппа. Предваряется эта оценка следующим суждением: «Его деятельность падает в основном на двадцатые и тридцатые годы, когда основы дореволюционной методологии рушились, а новая методология еще не была найдена. Вся деятельность А. И. Никифорова пронизана глубоко продуманными и вместе с тем стремительными поисками новых путей» [Севернорусские сказки 1961: 5]. А была ли она, эта методология? Если определенные принципы исследования определились в изучении былин, то сказка оставалась «безнадзорной». Мифологическая экзегеза (как любили говорить в то время) захватывала сказку, но эпоха позитивизма отказывалась видеть в Иване-дураке дремлющую тучу, ждавшую грозового разряда молнии. Отдельные замечательные этюды В. Ф. Миллера, А. Н. Веселовского, Е. Н. Елеонской еще не закладывали методологических основ. Рушиться было нечему — методологию надо было создавать. И характерно, что Никифоров учитывает не столько отечественный опыт, сколько западноевропейский. Ни у одного из наших фольклористов 1920–1930-х годов нет такого количества рецензий на работы западных ученых, как у Никифорова. Книги К. Крона, В. Андерсона, С. Лильеблада, А. Вессельского получают у него развернутые критические оценки. Поиски Никифорова действительно были «глубоко продуманными»: ему была свойственна методологическая рефлексия и осознанность каждого научного шага. И прежде всего Никифоров должен был определить свое отношение к методу, сложившемуся в начале XX века и завоевавшему широкое признание в европейской фольклористике, — историко-географическому (финской школе).

«Научный роман» Никифорова с финской школой интересен и поучителен — это своего рода «роман без взаимности», и чем дальше он развивался, тем напряженнее становились отношения, тем жестче относился Никифоров к предмету былого уважения. Поначалу это действительно уважительное отношение. Рецензируя монографию В. Н. Андерсона «Император и аббат», Никифоров видит в ней «крупное научное событие», поскольку автора отличают «изумительная эрудиция, смелость ориентировки в колоссальном материале» [Никифоров 1926б: 354]. Через два года, оценивая «учебник по сказковедению» К. Крона «Рабочий метод фольклористики», Никифоров отмечает тщательность методики исторического изучения материала, основанную

на солидной источниковедческой базе [Никифоров 1928в]. Но уже в первой рецензии звучат сомнения и ирония, и блестящий исследователь уподобляется вольно или невольно фольклорному хитрецу и пройдохе: «Проф. В. Андерсон героически выбирается из леса комбинаций, который оказался в материале, обнаруживая огромный запас эрудиции, остроумия и изворотливости, но в то же время возбуждая иногда сомнения читателя» [Никифоров 1926б: 354]. Никифоров зорко подмечает уязвимые стороны историко-географического метода: ненадежность статистики ввиду неравномерности в собирании материала по разным регионам, сомнительность определения архетипа по преобладающим вариантам, немотивированность «исторических переворотов» в жизни сказочных сюжетов. Он усматривает коренные методологические просчеты ученых финской школы в пренебрежении проблемами живой жизни сказок. Кроме того, изучение истории отдельных сюжетов не приближает нас к пониманию сказки — исследованию должны подлежать судьбы сюжетных гнезд на дорогах культуры, и в расчет следует брать факторы культурно-исторический, этнографический, имманентно-художественный. Путь же, предлагаемый финской школой, ведет в тупик, поскольку «недостижима постановка вопроса об изучении сказок в мировом масштабе» [Там же: 359]. И поскольку цели, которые ставила перед собой финская школа, принципиально недостижимы, поскольку ее путь тупиковый, Никифоров все резче и круче выступает против историко-географического метода. Характерно название одной из последних статей Никифорова, оценивающих этот метод: «Финская школа перед кризисом» [Никифоров 1934б].

Мысль о всемирной сказке отвергнута вместе с другим исходным положением историко-географического метода — возможностью восстановления истории сказочного сюжета: такая история казалась Никифорову принципиально невозстановимой. Он охотно присоединяется к мнению Ван Геннепа: «Мало-помалу начинают исцеляться от болезни XIX века, которую можно назвать исторической линией, в силу которой все настоящее рассматривается только в отношении к прошлому» [Никифоров 1926а: 108]. И когда диахронный подход к материалу отрицается столь решительно, альтернатива лишь одна — синхрония.

1920-е годы — время настойчивых формальных штудий. Слово «морфология» у всех на устах, и Никифоров с увлечением анатомирует сказки. Он ревниво присматривается к работам современников — к пионеру морфологического изучения сказки Р. М. Волкову, своему ленинградскому коллеге В. Я. Проппу. Далеко не все устраивает его в их работах. Рецензируя известную книгу Р. М. Волкова о сказке, Никифоров видит главный порок этого исследования в смешении разных сюжетов, что, с его точки зрения, недопустимо: «Они отличаются как разные типы специфическими комплексами мотивов для каждого типа, и в этом смысле каждый самостоятелен» [Никифоров 1926б: 367].

Не устраивает его и пропповская формула волшебной сказки, с помощью которой можно описать любую конкретную сказку. Все сюжетное многообразие волшебных сказок Пропп свел к метасюжету. Никифоров, напротив, оставался в рамках типологии сказочных сюжетов, не видя возможности говорить о единой волшебной сказке. Их работы о морфологии сказки вышли практически одновременно, но ученые шли разными путями. Поэтому и работы их настолько разные, обращены к столь разным аспектам понимания сказки, что толковать о каком-либо приоритете тут не приходится [Костюхин 1999]. Статья Никифорова о морфологическом изучении сказок намечала перспективы исследования, какими они ему рисовались, тогда как большая статья о докучной сказке воочию демонстрировала его методологию. Никифоров упорно держался за текст, дотошно отмечая мельчайшие изменения в нем, с аристотелевской скрупулезностью фиксируя все его оттенки. Стремление к максимальной точности и определенности зовет к алгебраическим формулам. Впервые они появились в работе Р. М. Волкова, ими были увлечены Никифоров и Пропп.

Столь же дотошен Никифоров в характеристике локальных сказочных традиций. В статье о современной пинежской сказке, написанной по материалам собственной экспедиции, Никифоров определяет методологические принципы характеристики локальной традиции. Уже дореволюционные собиратели давали такие характеристики (Н. Е. Ончуков, братья Б. М. и Ю. М. Соколовы). Они сводились к занимательным очеркам того или иного края, содержащим описания занятий, быта и нравов его жителей, портретам наиболее выдающихся сказочников. Мы уже говорили о том, каким виделся Никифорову идеальный сборник сказок. Научный аппарат к нему должен содержать необходимые статистические данные о сказке и ее носителях. Своеобразие пинежской сказки открывается в тщательном сопоставлении ее с другой сказкой русского Севера — заонежской. Таких подробных характеристик локальных сказочных традиций наша фольклористика не знала ни до Никифорова, ни после него.

В конце 1920-х — начале 1930-х годов Никифоров пишет несколько небольших статей, которые тем не менее открывают проблематику, остающуюся интересной до сих пор. Как будто предчувствуя, что ему отпущено мало времени (чуть больше десяти лет), он порою лишь конспективно намечает важные проблемы в изучении сказки. Такова его работа «Эротика в великорусской народной сказке», оставшаяся нереализованной заявкой не только у Никифорова, но и в советской фольклористике, «не заметившей» эту тему. На нее обратили внимание лишь в последнее время: издан «полный» Афанасьев, появились и другие публикации, но фундаментальных работ по этой тематике все еще нет.

Еще одна проблема, ждущая своего решения, поставлена Никифоровым в характерной для него манере. Он поднимает вопрос



об основных стилевых линиях в сказке и... оставляет его «на долю будущего монографического анализа». Или небольшая статья об одном сказочном мотиве — заключительном браке героя волшебной сказки. В ней ставится вопрос методологического порядка — как сказочный мотив разлагается на более элементарные единицы.

Щедрую россыпь интересных идей находим в статье «Социально-экономический облик севернорусской сказки 1926–1928 годов». Содержание ее намного шире названия, и задача, поставленная Никифоровым, отнюдь не сводится к привычному для молодой советской фольклористики тезису о том, что социально-экономические отношения определяют жизнь искусства. Вопрос ставится иначе — о сказке и реальности. Что и как попадает в сказку из окружающей действительности? Отвечая на этот вопрос, Никифоров замечает: «Есть органическая и случайная стороны в номенклатуре мира сказки». Северные сказки о животных совсем не отражают городской жизни. «Крутозор последних не выходит за границы вида со двора или из окошка деревенского дома». Наблюдения над волшебными сказками, напротив, указывают на городскую жизнь, но весьма специфическую: это «небольшой дореволюционный уездный город с водовозами, кухарками, половыми и т. д. Именно на такие города опиралась помещичье-дворянская Россия XVIII и начала XIX века».

За этими совсем, казалось бы, непритязательными наблюдениями кроются важные сказковедческие проблемы. Где рождается сказка? По Никифорову получается так: сказка о животных оформилась в деревне, а волшебная — в городе (Никифоров предполагал, что, скорее всего, в пригородной усадьбе, среди дворовых). Принято считать, что русские сказки — очень древнего происхождения, и сейчас находятся охотники возводить их к славянской языческой древности, так что остров Буян стал капищем не только наших предков, но и современных сказковедов. Номенклатура сказок этого не подтверждает — и либо следует говорить о «законе полной смены текста сказок от эпохи к эпохе», либо признать позднее происхождение русских сказок. «Во всяком случае, колеблется традиционная вера в древность происхождения в России текста современной народной сказки о животных».

Когда же номенклатура выводится за пределы севернорусских сказок, обнаруживается ее всеобщность, и это лишнее свидетельство международного характера сказок. Никифоров, не признававший «мировой сказки», тем не менее делает вывод, с которым нельзя не согласиться: «При всей значительности социально-экономической ассимиляции сказок они остаются все же голыми, то есть из них выпирают сюжеты схемы, Märchentypen, и международные типические социально-экономические категории и отношения». Здесь что ни суждение, то проблема, и небольшая статья о социально-экономической номенклатуре северных сказок открывает перспективы серьезных исследований.

Замечания об эротических сказках, о мотивах и их элементах, эскизные зарисовки стилевых линий в сказках, наблюдения над но-

менклатурой сказок — не только заявки на будущие исследования, но и кирпичики старательно строившейся Никифоровым теории народной сказки. В этих построениях Никифоров исходил не из сюжета и его структуры, не из истории народных сказок, а из живого их бытования. И это центральное положение Никифорова-сказковеда, самая характерная особенность его научной деятельности. Никифоровская теория сказки — это теория, опирающаяся на живые тексты, подслушанные собирателем, рассчитанные на народную аудиторию. Традиционный подход к сказке как объекту исключительно филологического анализа отвергнут.

Изучение живой традиции выводит сказковедение на принципиально новые пути — в это Никифоров свято верил, к этому он звал отечественных фольклористов, полагая, что западноевропейская наука вступила в «эпоху упадка»: «актуальнейшая задача сказковеда — изучение сложного комплекса вопросов живого бытования сказки на разных ступенях культуры, у разных народов и классов, а также агитация за постановку этих вопросов, ибо они недооцениваются европейской фольклористикой» [Никифоров 1934в: 63].

Проблематика, связанная с изучением «живой сказки», наметилась уже в статье Никифорова о пинежской сказке, но впервые представлена она в полном объеме в программной статье «Сказка, ее бытование и носители», написанной ярко и талантливо: подробно характеризуются типы сказочников и манеры исполнения, «языковой костюм живой бытующей сказки и сказочника» — и все это исходя из того, что «сказка существует не для записей или чтения, а для живого устного произнесения в кругу слушателей».

Конечно, внимание к живому тексту было свойственно не одному Никифорову. Он отдает должное великим собирателям русского фольклора и ощущает себя принадлежащим к русской школе фольклористики с ее глубоким интересом к личности исполнителя. Но современники его интересовались не столько текстами, сколько исполнителями. 1920–1930-е годы — время увлечения фольклористов индивидуальным мастерством сказочников. Вслед за М. К. Азадовским, давшим блестящие образцы анализа индивидуального сказочного стиля, появились характеристики выдающихся сказочников, и заключенные в них тексты были приравнены к авторским сочинениям. Вышли в свет сборники сказок, записанных от А. К. Барышниковой (Куприянихи), М. М. Коргуева, И. Ф. Ковалева, Ф. П. Господарева.

Среди наших фольклористов 1930-х годов Никифоров выделяется «лица необщим выраженьем». Его менее всего интересует индивидуальное мастерство. Он исходит из того, что сказочник принадлежит среде и «творит только волю массы, его породившей». Поэтому изучение стиля отдельного сказочника не может быть самоцелью исследователя и должно быть подчинено решению более кардинальной задачи «установления стилевых типов сказочного

текста вообще безотносительно к исполнителю». Речь идет не о стилистической манере, а о типических стилевых манерах. Это значит, что «возможна попытка характеристики стиля через голову сказочника, отправляясь только от текста самих сказок». Своеобразие индивидуальных сказочных манер Никифоров стремится классифицировать, свести к определенной типологии. Он выделяет четыре типа сказочников: эпик, забавник, мемуарист и смешанный тип.

Итак, Никифоров пришел к убеждению: «Текст сказки без учета его исполнения — труп». Значит, надо исходить, по меньшей мере, из «двупринципности классификационного критерия при изучении произведений народной словесности» — текста и исполнения. Легче всего поддавались описанию сказки с ярко выраженной манерой исполнения, и в таких характеристиках Никифоров не знал себе равных: там, где сказки развлекали, откровенно смешили и забавляли, дразнили, — исследователь был необыкновенно наблюдателен и точен. После Никифорова трудно добавить что-либо к характеристике докучных сказок, присказок, детских забавных сказок.

К типологии манер сказочников Никифоров неоднократно возвращался, дополняя и уточняя ее. Последняя в ряду его работ, где специфика фольклорных сказок рассматривается сквозь призму их бытования, — статья о жанрах русской сказки. Здесь к двум некогда заявленным классификационным признакам добавлен третий — социальная функция.

Убеждение в том, что сказку нельзя понять вне ее социальных функций, зрело у Никифорова постепенно. Примерно в 1934–1935 годах он пишет статью, не увидевшую света, — о русской сатирической сказке. Она производит сложное впечатление. На поверхности — вульгарно-социологическая трескотня о классовой заостренности и роли крестьянской сатиры в борьбе с эксплуататорами. Это характеризует не столько Никифорова, сколько эпоху, сумевшую подвести оригинального ученого под общий ранжир и вынудившую его выражаться на своем жаргоне. Но сквозь эту шелуху просматриваются неотступно преследовавшие Никифорова проблемы: в каких слоях живут сказки? Зачем они этим слоям нужны? За подробным обзором сюжетов сатирических сказок кроется «никифоровская» проблема социальных функций сказок.

Десять лет работы Никифорова над «живой сказкой» принесли значительные результаты. Были выяснены особенности бытования сказок, определены типы сказочников и манеры исполнения. Никифоров нашел новые пути анализа поэтики народных сказок. И эти наблюдения ученого не потеряли своей ценности. Но стали очевидными и пределы возможностей, открываемых «исполнительским» изучением сказки. Преимущественный интерес к живому бытованию сказки отсекал многие пути к решению исконных сказковедческих проблем. И самый уязвимый пункт научной позиции, занятой Никифоровым, — невнимание к «мировой сказке», понятию, стоящему вне исполнительства,

требующему филологического, а не «исполнительского» подхода. Решительный тезис о необходимости замены историко-литературного подхода иным, учитывающим бытование фольклора, оборачивается невосполнимыми потерями. Без признания того, что сказка принадлежит истории словесности, а не «моменту исполнения», что она является достоянием мировой культуры, а не только севернорусского крестьянства с его «эпиками» и «забавниками», — без этого сказку не понять.

Никифоров не мог этого не сознавать. В последние годы своей научной деятельности он приходит к признанию единства исторического развития сказок в мировом масштабе. Никифорова привлекает одна из основных теорий советской фольклористики 1930-х годов — стадийного развития фольклора. Эта теория в разных ее вариациях разрабатывалась крупнейшими отечественными учеными на протяжении полувека. На одинаковых стадиях социального развития складываются одинаковые типы явлений культуры, в том числе и фольклора. Об этом писал позже, в 1950-е годы, В. М. Жирмунский, подобные убеждения лежат в основе типологических исследований народного эпоса, выполненных в 1960-е годы Е. М. Мелетинским, убежденного защитника нашла эта теория в лице Б. Н. Путилова в 1970-е годы.

Уходя корнями в эволюционизм английской антропологической школы XIX века, слегка скорректированная марксизмом, теория стадийного развития в 30-е годы была еще молода, и с нею связывались большие надежды. Ведь если разместить все народы на эволюционной лестнице, то можно будет построить единую, генеральную историю фольклора. То, что представляется неясным в истории сказки европейской, можно объяснить с помощью более ранних стадийных явлений. Можно будет дойти до корней, до сути — до того, перед чем зачастую в бессилии останавливалась западная фольклористика. И с оптимизмом неофита, которому блеснула яркая идея, Никифоров обращается к чукотской сказке. По мысли Никифорова, это должна быть первая ступень в истории сказки, а дальше будут другие, вплоть до современных сказок европейских народов. Здесь, на этой первой ступени, структура сказки может быть непосредственно связана с формами первобытного мышления, то есть с самой действительностью. В дальнейшем «нарративное человеческое творчество» создаст автохтонные сказочные системы, но подчиняются они единым законам развития. Отсюда высокая теоретическая значимость чукотской сказки: «Вопросы генезиса и истории, так же как систематики и морфологии фольклора, только опираясь на разностадийный, разнотемный и разновременный материал, смогут получить правильное разрешение и правильную перспективную установку».

Воздержимся от оценки теории стадийного развития. Можно лишь с уверенностью сказать: да, это не золотой ключик, но многое в типологии фольклорных жанров прояснилось благодаря этой теории. Перспективы, которые она открывала, были намного шире тех,

что давала господствовавшая в 1930-е годы социологическая доктрина, всюду усматривавшая классовые интересы. И то, что внимание Никифорова после многолетних исследований, связанных с бытованием сказки, переключилось в совершенно новую для него область, должно свидетельствовать о большом творческом потенциале ученого.

В реальности, однако, все было сложнее. Наметив новые для себя перспективы, Никифоров как будто ощутил исчерпанность занимавшей его проблематики. В последние годы своей жизни он оставляет сказку и пытается реконструировать фольклор Древней Руси. Итоговая его работа — о «Слове о полку Игореве», которое он истолковал как былинку XII века. А вскоре война оборвала жизнь ученого: он скончался в ленинградскую блокаду.

Работы А. И. Никифорова о сказке поражают свежестью своей проблематики, не потускневшей со временем, острой наблюдательностью. Многие вопросы он решил, но еще больше вопросов поставил. Разработки Никифорова не принадлежат лишь истории русской фольклористики (хотя многое в них прочитывается сквозь призму времени, и все в совокупности они представляют яркий документ эпохи) — они остаются актуальными и по сей день.

---

# СКАЗКА, ЕЕ БЫТОВАНИЕ И НОСИТЕЛИ

## 1

**С**КАЗКА (нем. *Märchen*, франц. *conte*, англ. *tale*, до XVII века у русских: *баснь*, *байка*) — один из самых крупных, интересных, но и необычайно сложных видов народной словесности. И хотя сказку мы легко узнаем среди других народных рассказов, но, строго говоря, в науке до сих пор не выработано бесспорного ее определения. Изучена сказка также еще сравнительно слабо. Определение сказки, которое бы учитывало и исторические этапы ее жизни, пока невозможно, так как построенные учеными картины прошлой жизни сказки все спорны. Поэтому к определению сказки удачнее подходить, наблюдая ее современное состояние.

Современная же сказка может быть определена так. *Сказки — это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением.* Это определение показывает, что сказке свойственны три существенных признака.

*Первый признак — целеустановка на развлечение слушателей.* Когда сказку рассказывают не для развлечения, а, например, с целью дидактической, поучительной, она превращается в чистую легенду, поучение и при этом приобретает часто даже новые особенности строения. Некоторые сказочные сюжеты, рассказываемые как исторические, превращаются в «бывальщины» и снова выходят из рамок рассказа-сказки. Наоборот, все виды установки рассказа на развлечение, то есть желание забавить, смешить, шутить, играть, поддразнить, сыронизировать, высмеять и т. п., или прямо делают рассказ сказкой или приближают его к ней.

*Второй признак современной сказки — необычное в бытовом смысле содержание.* Оно может быть фантастическим, чудесным или просто житейским. Есть сказки, которым особенно свойственна

фантастика. В них вводятся фантастические существа, исполняющие любые желания героя или вредящие герою (баба-яга — костяная нога, Кощей Бессмертный, Ермошка-короткая ножка, Шмат-разум, Саура-невидимка), не менее фантастические предметы (скатерть-самобранка, шапка-невидимка, ковер-самолет, чудесные лампы, книги, растения, яблоки, ягоды и т. п.), фантастические положения (летание по воздуху, превращение в рыб, птиц, в звезды, луну, разрубание и оживление героев и т. п.). Другие сказки пристрастны к чудесному. Это, так сказать, фантастика, сниженная до степени веры в нее как в возможную реальность. В этих сказках часты существа, составляющие предмет обиходного суеверия крестьян (Водяник, Леший, черти, ведьмы, Горе, Доля, Правда, Кривда, покойники, злыдни, упыри, волкодлаки и т. п.), или чудесные действия, также допускаемые крестьянами (явления мертвецов, разговор с животными, встречи со святыми, духами и т. п., чудесное зачатие, героические подвиги). Наконец, третьи сказки довольствуются чисто житейским содержанием, где герои — люди и обстановка не содержат ни фантастики, ни чудес. Но в этих сказках все же сообщаются странные приключения и события у людей (рассказы про огромную силу, ум, глупость, изворотливость и т. п.) или особенно занятные, веселые, но тоже из ряда вон выходящие факты (обман женами мужей, хитрость дураков, ловкое воровство, пикантные положения и т. п.). Верит крестьянин или не верит в сказку — это вопрос особый. Но необычное — непременный признак содержания всякой сказки.

*Наконец, третий важный признак сказки — особая форма ее построения.* Досадно, что именно этот главный признак сказки наименее изучен и может быть охарактеризован недостаточно полно. Сказка, как слишком сложный и богатый вид поэзии, живет не в одной-единственной форме, а во многих. Например, сказки с фантастическим содержанием построены не совсем так, как сказки с чудесным содержанием или житейским. Говоря о сказочной форме, надо иметь в виду три категории явлений: сюжетную схему, композицию и стиль сказки.

Вероятно, вообще художественная литература культурных классов разных народов питается ограниченным международным запасом сюжетов. Для народной сказки это положение вполне установлено. Сказочный репертуар по крайней мере европейских народов крайне невелик количеством сюжетных схем<sup>1</sup>. Особенно попу-

<sup>1</sup> Сюжетная схема сказки — это основа действия. Например, для сказки типа афанасьевской «Чернушки» схема будет такая: сводные сестры и мачеха обижают падчерицу. Ей помогает чудесный помощник: переодетая, она на балу теряет башмачок и по нему потом отыскана женихом. Такова сюжетная схема сказки. *Сюжет* сказки — это уже процесс сказочного действия, это, так сказать, узор действия конкретного сказочного варианта, узор, ко-



лярных и характерных схем (вроде «Золушка», «Косоручка», «Царь Салтан», «Морозко» и т. п.) едва наберется 200–300, а всех сказочных и анекдотических схем пока насчитано в европейской сказке до 1000. Предполагают, что число это возрастет, когда будет обследован весь материал, до 2000 сюжетных схем или, как теперь называют, «сказочных типов» (*Märchentypen*). Конечно, количество сюжетов в живых сказочных вариантах несколько больше, число сказочных мотивов еще больше, но все это количество не настолько велико, чтобы среди него нельзя было бы узнать сказочные сюжетные схемы или мотивы. Однако сюжет сам по себе не является еще достаточным признаком для отнесения его к сказке. Необходимо также, чтобы сказочный сюжет был построен по законам сказочной композиции.

Эти законы композиции сказки еще недостаточно изучены. Но замечено, что в строении сказки есть некоторые постоянные явления. Например, сказка любит *повторение действий*, вероятно, в целях художественного замедления. Наиболее частое число повторений — три. Герой только в третью поездку, только на третью ночь, только при третьей встрече добивается желаемого. Впрочем, иногда действие повторяется 4, 5 и 6 раз. Иногда даже целый сюжет с легкими изменениями повторяется в одной и той же сказке. Наблюдается в сказке также стремление строить действие на *герое*, который, таким образом, является стержнем действия. Организуют сказку обычно один или два героя, не больше. Остальные лица, как и действия, укладываются и приспособляются к этим стержневым

торый кладется по канве сказочной схемы. Так, сюжет «Чернушки» будет такой: Барин женится па вдове, которая с двумя дочерьми обижает дочь барина от первой жены. Местный князь выбирает невест. Мачеха с дочерьми едут па выбор, а падчерице дают трудную задачу рассортировать смешанные муку, ячмень и сажу. Девушке помогают голубки, роскошно ее одевают и отправляют на бал. На третий день Маша оставляет на пиру башмачок, князь едет по башмачку отыскивать невесту и, посрашив дочерей мачехи, находит невесту в Маше. Таков сюжетный узор этой сказки. На одной сюжетной схеме может быть развернуто несколько сюжетов «Чернушки», как это и видно на живых сказочных вариантах (ср., например [Никифоров 1930: №№ 106, 215]). Сюжеты в живой сказке могут быть дальше разбиты еще на *эпизоды* (например, гонение на падчерицу, гонимая па балу, торжество гонимой), эпизоды разбиваются на сказочные *мотивы* (например, гонение на падчерицу разбивается на: вторая женитьба барина, злые сводные сестры, трудная задача девушки), а мотив слагается из серии *речевых тем* (например, мотив женитьбы барина слагается из 7 речевых тем: «жил-был барин», «у пего была жена добрая», «а дочь красавица», «звали ее Машей», «Только жена та померла», «а он на другой женился — на вдове», «у той своих было две дочери»). Интересующимся сказкой нелишне иметь в виду такой способ возможного разложения сказочного текста.

точкам. Только небольшое число детских сказок строятся без настоящего героя. Третье композиционное явление в сказке — *трехступенчатое строение сюжета*. Сначала развивается подготовительная цепь действий, особенно сильно разрабатываемая сказкой (тут герой и совершает предварительные подвиги, выполняет трудные задачи, побеждает врагов и т. п.), затем дается центральное, главное действие, обычно сжато и выразительно (самое похищение царевны, удачное состязание, победа и т. п.), и, наконец, третья ступень — развязка, дающаяся то с некоторым развитием (похищенная невеста — позабыта героем, Иван-царевич во сне умерщвлен братьями и т. п.), то без развития (счастливый брак, месть врагу и т. п.). Наконец, надо отметить еще ряд более мелких композиционных принципов, наблюдаемых в сказке, например, *нагромождение однородных действий* (один помощник — верная жена — обращается за помощью к другому помощнику — своим вещим сестрам, а последние обращаются к новым помощникам — птицам, зверям и т. п., пока эти последние не выделяют окончательного помощника, — лягушку, которая и ведет героя, куда ему нужно), или *постепенность наращивания действия* (герой не допрыгивает до царевны сначала на два этажа, потом на один этаж, наконец, целует царевну в уста), или еще *неопределенность места действия в сказке* («В некотором царстве, в некотором государстве»), *времени действия* («Жил-был когда-то») и *имен героев* (сказочные имена, или случайно пришедшие в голову сказочнику, или типично-сказочные Иван-дурак, Марья царевна и т. д.).

Далее, при морфологическом анализе, например, волшебных сказок выясняется, что конкретные персонажи сказки, изменчивые по вариантам, устойчивы тем не менее в своих сказочных действиях, в своих функциях, что число этих функций во всех великорусских сказках очень ограничено (их всего около 30), число самих действующих лиц всего около шести разрядов (см. работу В. Проппа), что персонажи эти делятся на главных и вторичных и что основной закон сказочного сюжетосложения состоит в группировке различных действий главного персонажа (биографических действий) с действиями вторичных персонажей (авантюжными действиями) в некоторые сочетания, более или менее мощные на известной территории (см. статью А. Никифорова в сборнике в честь академика А. И. Соболевского [Никифоров 1928а]).

Третью категорию сказочной формы составляет ее стиль. Ряд работ по стилю сказки вообще, так же как и по стилю сказок отдельных сказочников (работы Р. Волкова и Л. Конецкого), позволяют говорить о большой выработанности и типичности сказочной стилистики.

Очень нередко сказка начинается *присказкой*, то есть своеобразным вступлением, содержание которого прямо не связано с содержанием сказки. Например, «Начинается сказка от сивки, от бур-

ки, от вещей каурки», «На море, на океане, на острове на Буяне стоит бык печеный, возле него лук толченый; и шли три молодца, зашли да позавтракали, а дальше идут — похваляются, сами собой забавляются: были мы, братцы, у такого-то места, наедались пуще, чем деревенская баба теста! Это присказка, сказка будет впереди!» Или:

В некотором царстве,  
В некотором государстве,  
Именно в том,  
В котором мы живем,  
На ровном месте,  
Как на бороне,  
И борона-то на клоче (= кочке),  
Лежит два кольца.  
Одно заржавело,  
Другое в грязи,  
Которое излюбя тебе,  
А друго мене.  
Это не сказка, а присказка,  
Сказка вся впереди.

Присказки часто бывают неприличными умышленно, чтобы поразить слушателей и захватить их внимание.

Присказка, однако, не обязательна, и, есть она или нет ее, сказка начинается с особого *зачина*. Он бывает хронологический («Жили-были...», «Бывало-живало...») или топографический («В некотором царстве, в некотором государстве...», нередко с прибавлением: «именно в том, в котором мы живем, жил-был...»).

Обязательно дальше в сказке по ходу рассказа встречаются типичные *стилистические обороты* вроде: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается», «Коли стар человек — будь нам матушка, коли красная девица — будь нам родная сестрица», «Фу-фу! прежде русского духа слыхом было не слыхать, видом не видать, а нонече русский дух воочию является, во глаза бросается», «Это не служба — службишка, служба будет впереди», «Выпей квасу, молись Спасу, да ложись спать — утро вечера мудренее», «Сивка-бурка, вещий каурко, стань передо мной как лист перед травой» и т. п.

Наконец, заканчивается сказка тоже обычно шаблонными, хотя и разными в разных местностях, *концовками*, вроде: «Стали жить да поживать да добра наживать» или «Я там был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало». Иногда концовка совсем не связана с содержанием сказки и, как присказка, бывает краткой и распространенной: «Сказка вся — больше врать нельзя», «Боле вся» (распространена по р. Мезени, Архангельской губ.), «Щучка да елецёк и сказке конецёк» или:

Сказки конець —  
В лесу под кокорой,  
Не знаю под которой,  
В колодце елець,  
В кузову пять овець,  
Шестой жеребець.

Или, наконец:

Дали мне колпак, стали со двора толкать; дали мне шлык, а я в подворотню шмыг. Дали мне синь кафтан; летят синицы да кричат: синь кафтан! синь кафтан! А мне послышалось: скинь кафтан! скинь кафтан! — скинул и бросил на дороге. Дали мне красные сапоги, летят вороны да кричат: красные сапоги! красные сапоги! А мне показалось: краденые сапоги! — снял да и бросил. Дали мне лошадку восковую, плетку гороховую, уздечку репяную; увидел я — мужик овин сушит, привязал тут лошадку — она растаяла, плетку куры склевали, а уздечку свиньи съели!

Но кроме указанных стилистических формул-шаблонов сказка знает также стилистически застывшие целые сказочные действия, целые эпизоды (*loci communes*). Например, очень типичная формула для встречи героя с Ягой:

Едет он далеким-далеко, высоким-высоко, день коротается, к ночи подвигается; стоит двор что город, изба что терем. Приехал ко крыльцу, привязал коня к серебряному кольцу, в сени да в избу, богу помолился, ночевать попросился. Говорит старуха: «Фу-фу, доселева было русской кости видом не видать, слухом не слышать, а ноне русская коска сама на двор приехала. Откуль, Иван-царевич, взялся?» — «Что ты, старая сука, расфукалась, неучливо спрашиваешь? Ты бы прежде накормила-напоила, на постелю повалила, тожно бы вестей спрашивала». Она его за стол посадила, накормила-напоила, на постелю повалила; села в головы и спрашивает: «Куда тя бог понес?» — «Был я, бабушка, в малых летах, качал меня батюшка в зыбке, сулил за меня ненаглядную красоту, трех мамок дочку, трех бабок внучку, девяти братьев сестру». — «Хорош молодец! учливо говоришь. Я восьмой десяток доживаю, а про эту красоту еще не слыхивала. Впереди по дороге живет моя большая сестра, может, она знает» и т. д.

Таких общих мест, целых эпизодов в застывшей и шаблонизированной стилистической форме в сказке очень немало. Они-то и дают возможность очень легко отличить сказку от других родов рассказов.

Отдельные виды сказок имеют, кроме общесказочных, еще и свои собственные стилистические шаблоны. Это указывает на то, что сказка даже по внешнему костюму — вид поэзии с большой исторической культурой.

Многие исследователи относят к существенным признакам сказки *прозаический* для большинства сказок язык. Однако для более широкого понятия сказки, которое включает в себя и рифмованно-прозаический сказ отдельных балагуров-сказочников, и целую группу детских стихотворных сказок, проза должна представляться лишь относительным и условно-специфическим признаком сказочного текста.

Таким образом, сюжет, композиция и стиль сказки, составляющие в совокупности ее формальную сторону, в значительной мере нормированы и предустановлены, а потому могут служить особенно надежным критерием при выделении сказки из других видов народного творчества. Любопытно, что некоторые формальные особенности сказки одинаковы у всех народов земного шара. Например, одинаковые сюжетные схемы, одинаковые или аналогичные приемы композиции или отдельные элементы стилистической обрядности. Но несомненно, что другие особенности отличают сказки разных народностей. Например, только русским сказкам особенно свойственна любовь к присказкам, у других народов присказка отсутствует или слабо развита. Сказки народов Востока особенно богаты рамочным, цепным строением вроде «1001 ночи» или «Хитопадеша» и т. п.

Три указанных признака сказки позволяют сравнительно успешно отличать сказку от других видов народной словесности, близких к сказке. Так, от *былины* (саги), с которой у сказки бывают иногда общие сюжеты, сказка отличается по цели и построению. Былина всегда рассказывается как история и имеет стиховой размер, а главное — особую «обрядность». Былина, сага всегда приурочены к определенному месту и времени. От *легенды* сказка отличается меньше и иногда настолько трудно отличима, что можно говорить об особой группе легендарных сказок. Но все же легенда как таковая отличается и по назначению (поучать, наставлять), и по содержанию (в легенде сильно выражен религиозный элемент, действуют святые, праведники, бог), и даже в построении легенды есть свои отличные от сказочных особенности (например, специальным завязочным приемом легенды бывает мотив путешествия бога или святых по земле, часто мотив всевозможных чудесных явлений и т. п.). Еще, пожалуй, ближе к сказке анекдот. Потому говорят также об особой анекдотической группе сказок. Но все же анекдот как таковой отличен от сказки. Он всегда имеет цель только юмористическую; с точки зрения содержания он характеризуется тем, что всегда рассказывается «к случаю», «кстати». Но глав-

ное отличие анекдота — в форме: он всегда краток, сжат, имеет в виду только какое-нибудь *одно*, мелкое частное событие и рассказывается без композиционно-стилистического канона, обязательного для сказки. Наконец, крестьяне сами отличают сказку от «*бывальщины*», «*досюльщины*», то есть рассказов бытового характера о действительных случаях местной жизни (суеверные рассказы о чертях, леших, колдунах и т. п.). Главное отличие бывальщины от сказки в том, что бывальщина не знает сказочной формы. Она передается в простой, не выработанной разговорно-повествовательной манере.

Но если трудно бывает определить иногда, что такое сказка, то еще труднее охарактеризовать состав сказочного сырья, сказочного материала. Попытки классифицировать и охватить весь сказочный материал идут с самого момента, когда на сказку было обращено впервые научное внимание. Еще ученые-мифологи в 50–60-х годах прошлого столетия предложили деление сказки на три группы: сказки о животных, мифические и бытовые (в двух разновидностях — нравоучительные и сатирические). Эта классификация настолько упрочилась, что держится до настоящего времени в известных кругах ученых, и в 1900-х годах крупнейший немецкий ученый Вильгельм Вундт пытался подвести под нее даже историко-генетическую основу (правда, сам Вундт дает несколько больше групп сказок: о животных, мифологические, басни-сказки, биологические сказки, шутливые). Академики В. Ф. Миллер и М. Н. Сперанский примыкают к этой же группе, внося небольшие поправки в систему. Они различают сказки о животных, сказки с чудесным содержанием и сказки бытовые (или народные анекдоты). Эта система группировки сказок, идущая еще от середины прошлого столетия, не может похвастаться ни логической выдержанностью, ни четкостью признаков, ни бесспорностью. Строго говоря, всякая сказка — бытовая, поскольку в каждой есть черты местного быта. С другой стороны, животные и люди часто встречаются действующими в разных вариантах одной и той же сюжетной схемы. Да и то, что кажется чудесным исследователю, не всегда кажется чудесным сказочнику.

Недостатки указанной, так сказать, исторической системы классификации сказок были очень скоро замечены, и едва ли не с 60-х же годов (у нас А. Н. Пыпин) уже стали говорить о разнородности содержания сказок и о сложности проблемы их классификации. И вот в 60-х же годах появляются попытки группировать сказки по более дробным, но четким признакам — именно по сюжетам или темам. Так, еще в 1864 году Ган (Hahn) насчитал 40 важнейших видов сюжетов сказочного репертуара. В 1890 году англичанка Гомм (Gomme) дала список сказочных типов в 70 номеров. У нас П. Владимиров насчитал 41 тип сюжета, Н. Сумцов предполагал существование не бо-

лее 400 сказочных «мотивов». Христенсен (L. Christensen) совсем недавно предложил систематизацию сказок по *мотивам и темам*. Предпринял, но не закончил попытку классифицировать русские сказки по темам А. М. Смирнов в 1911 году. Но самым крупным явлением этого рода была появившаяся в 1910 году работа финского ученого Аарне (A. Aarne) — указатель сказочных типов [Aarne 1910], который дал исследователям в руки сразу надежный и очень детально разработанный на огромном материале ориентировочный каталог сказочного материала. У Аарне в каталоге оказалось около 540 сказочных типов, но он рассчитал свой каталог приблизительно на 2000 типов. Все они уже с точки зрения сюжетной разбиты на три больших группы: 1) *сказки о животных*; 2) *собственно сказки* (с подразделением на волшебные, легендарные, новеллистические и о глупом черте) и 3) *анекдоты и небылицы*. Каталог Аарне в расширенном виде сейчас напечатан на английском языке С. Томпсоном [Thompson 1928] и на русском языке Н. П. Андреевым [Андреев 1929].

Классификация сказок по сюжетам и мотивам, конечно, удобна, так как она учитывает весь сказочный материал. Но все же она мало дает для понимания сказки в целом. Такая классификация слишком внешняя, механическая. Вот почему в самое последнее время начинает пробиваться мысль о необходимости более углубленного и широкого изучения самого организма сказки и классификации сказки уже на основании внутренних органических ее признаков. Вместо исторического и сюжетного подхода выдвигается подход морфологический. Правда, новое направление только намечается еще в работах Левиса оф Менар (Löwis of Menar), Берендсона (Berendsohn), В. Шкловского, Р. Волкова, В. Проппа и А. Никифорова.

Перечень попыток разобраться в огромном сказочном материале показывает необычайную трудность этой задачи и условность ее. Результат зависит от подхода и точки зрения наблюдателя. В самом деле, помимо вышеперечисленных подходов к сказке возможны и иные. Например, с точки зрения больших тематических гнезд сказки разобьются на очень ограниченное число общих тем (добывание, испытание, гонение, глупость, обман, наказание). С точки зрения социальных наслоений сказка определенно выделит группы сказки солдатской, крестьянской, ремесленной, купеческой и т. п. С точки зрения историко-этнографической в сказках можно различать очень древние группы, хранящие следы первобытных эпох, и сказки более новых времен и культур. С точки зрения чисто художественной сказка дает возможность группировки ее и по языковым, и по стилевым, и по ритмическим линиям. Вот почему и печатаемый ниже сборник<sup>2</sup> не предлагает

<sup>2</sup> Статья первоначально представляла собой предисловие к сборнику «Русская народная сказка» (М; Л., 1930) под ред. О. Капицы.



материал в какой-то строго научной и обязательной системе. Система сборника условная — тематическая. Темы — наиболее удобный для рядового читателя способ отыскания сказки. Поэтому все сказки сборника и разбиты на некоторое небольшое число тематических групп.

Нельзя, однако, обойти молчанием того факта, что все же некоторые перспективы более глубокой группировки сказочного материала уже сейчас намечаются. Их нельзя только считать окончательными и достаточно полными. Дело в том, что сказка определенно обнаруживает в массе возможность различать в ней несколько родов, несколько сказочных жанров. По-видимому, можно говорить о двух даже группах сказочных жанров. Одна группа — жанры, так сказать, натуральные, естественные; другая группа — жанры пародийные, то есть пародии на натуральную сказку.

Натуральных жанров сказки — пять.

1. *Сказка-присказка*. Это обычно очень коротенькие сказочки всего в несколько строк, часто рифмованные, всегда с обычным сказочным зачином («В некотором царстве», «Жил-был царь Картаус»), иногда неприличные, сказываются как прелюдии к большим сказкам. Впрочем, присказка живет и независимой от сказки жизнью; прилагается одна и та же к разным сказкам и даже бытует совершенно самостоятельно от других сказок. Примеры сказки-присказки см. в сказке № 191 (Русская народная сказка М.; Л., 1930).

2. Сказки с *фантастическим и чудесным содержанием* (так называемые волшебные) отличаются тем, что в них обычно налицо все характерные, типичные для сказки особенности, указанные выше. Это классический жанр сказки, и он служит критерием для сравнения всех других видов сказок. Обычный круг сюжетов этой сказки — добывание жениха или невесты (см., например, №№ 75, 60, 79 и др.), выполнение трудных задач (см. №№ 48, 51, 62 и др.), страдания невинно гонимых (см. №№ 87, 88, 89, 102 и др.). Изложение чаще прозой. Сказки фантастические знают некоторые усложненные формы, например сказки с усилением психологических деталей, превращающих сказки в *психолого-романические*. Иногда такая сказка очень сильно увеличивает цепь приключений героя, сдвигая сказку в сторону *авантюрно-романической* сказки. Особенно последнее свойственно сказкам, вышедшим из лубочных книжек (см., например, (№№ 195, 197).

3. Сказки с *житейским* содержанием (новеллистические) характеризуются видимой близостью к реальной жизни. Потому в новеллистической сказке более яркими пятнами налагается местный бытовой колорит. Сюда относятся сюжеты о ловком воровстве, состязаниях, иллюстрации к этическим положениям: правда и кривда, испытание ума, глупости, о глупых чертях, великанах и т. п. Особые разновидности новеллистической сказки представ-

ляют сказки *анекдотические* (о пошехонцах, о хитрых или злых женах, о попах и т. п.) и *эротические*. Нужно добавить, что сказки с житейским содержанием имеют некоторые специальные особенности даже в форме. В них реже встречается троекратность повторов и другие особенности обрядности. Зато имеются свои излюбленные сюжеты, положения и даже стилистические шаблоны.

4. Сказки с *религиозным* содержанием (легендарные) иногда, как указано, стоят на грани между чистой сказкой и легендой, но, так как в них все же имеются признаки, характерные для сказки, к последней и приходится относить их. Чистая легенда не знает уже сказочной формы.

5. Наконец, особый жанр сказок со специально *детским* содержанием. Группа детских сказок значительна и даже крестьянами самими выделяется в особую «ребячью» сказку. Эта ребячья сказка знает еще ряд подвидов. Оставляя в стороне некоторые сказки *волшебного* жанра, которые также рассказываются как детские, остальные сказки знают: *драматическую* группу, то есть имеющую в строении и исполнении элементы театральности (сюда относятся такие сказки, как «Колобок», «Теремок», «Лапоток» и т. п.), чисто *кумулятивную* группу (то есть сказки с элементом чистого нарастания, например «Коза с орехами», «Петушок подавился зернышком»), *игровую* группу, когда сказкой пользуются для игры (например, «Сорока-белобока» и т. п.), и *басенную* сказку, то есть сказку с преобладанием животных персонажей и нравоучительным содержанием (сюда, между прочим, надо отнести некоторые школьные басни, рассказываемые как сказки детьми).

Пародийных сказочных жанров тоже намечается несколько. Естественно, что сказка иногда должна была вызывать в самом населении несколько критическое, ироническое отношение. В результате мы имеем современные сказки, сами себя пародирующие. Именно:

1. На грани пародийной и натуральной сказки стоит жанр *сказки-небылицы*. Небылица сообщает часто сплошные нелепости с точки зрения логики и здравого смысла. Фантастическая сказка сообщает необычайное, но то, что можно представить себе. Небылица сообщает абсурд, то есть то, что нельзя себе представить даже как возможное необычайное. Например, герой рассказывает: «...Раз как-то поехал я на зелены: еду, ничего не ведаю, глядь назад — половины лошади нет: на передке сiju, а задок по зеленым бегаёт. Я ловил его, ловил, насили поймал; взял да лычком обе половины сшил, да еще три года ездил...» и т. д., как герой собственным черепом зачерпнул воды в озере, ловил без черепа лошадь, делал из мякины веревки и т. д. [Аф. № 422]<sup>3</sup>. Очень часто в небылицах высмеивается самая любовь к сказке и тем подчеркивается скепсис сказки к самой

<sup>3</sup> Имеются в виду номера издания 1930 года; образцы докучной сказки см. в данпом издании, с. 122–186.

себе. Небылица имеет некоторые специальные особенности даже в строении. Примеры небылиц см. №№ 185, 186.

2) Чисто пародийный жанр представляет *сказка — пародия на сказочную форму*. Обычно такие сказки сознательно складываются из двух частей: сказочного зачина и сказочной концовки. Самый пропуск содержания подчеркивает иронию исполнителя. Например: «В некотором царстве, в некотором государстве, именно в том, в котором мы живем, на ровном месте, как на бороне, и борона-то на клоче (= кочке) лежат два кольца. Одно заржавело, другое в грязи, которое излюбя тебе, а друго мене. Это не сказка, а присказка, сказка вся впереди». «Жили старик со своею старухой у самого моря. В этом море щучка да елецёк (= особый род рыбы) и сказке конецёк». Последняя сказка из моего пинежского собрания — чрезвычайно интересный представитель жанра пародии. Здесь высмеяны все формальные особенности сказки: и зачин, и присказка, и концовка, и самые формулы перехода от присказки к сказке, и даже невероятность содержания сказки. Может быть, особую разновидность этого жанра представляет *сказка — дразнилка на сказку*. Это тип, начинающийся словами «Сказка-присказка прикована невестка...» и т. д. (см. № 192 м, н).

3. Имеется группа сказок, которая представляет собой очень тонко сделанную *пародию на содержание* волшебной сказки. Правда, таких сказок мало, и все они связаны почти с одним сюжетом. Это тип «Семерых одним взмахом» (то есть герой убивает мух и совершает подвиги, имитируя и пародируя сказочных и былинных героев) (см. № 86).

4. Есть, наконец, жанр так называемой *докучной сказки*, который пародирует сказку, или обрывая ее тотчас после начала, или доводя ее бесконечным повторением до абсурда. Надо сказать, что докучная сказка рассказывается не только детям, но и взрослым и потому к специально детской не относится. Образец докучных «коротушек»: «Жили-были два гуся, вот и сказка вся» или «Жил-был царь Батута, и вся сказка тута». (Образцы бесконечной докучной сказки см. № 192 г, д, е, и, к, л.)<sup>3</sup>

Все приведенные жанры сказок отличаются друг от друга очень существенными особенностями и в содержании и в формальной стороне, хотя последняя пока недостаточно полно изучена.

После определения сказки, ее признаков и указания на существующие разновидности можно перейти к вопросу, как сказка живет и бытует.

## 2

Даже интеллигентные люди в настоящее время не всегда знают, что то, что издавна называется народной сказкой, живет по сегодняш-

ний день на огромных пространствах земного шара и, строго говоря, окружает нас повсюду: в религии, в педагогике, в быту, в литературе, в поэзии. Искусственная литература высших классов общества содержит много сказочности в сюжетах и в тех идеалах, которыми эти сюжеты одушевлены. Творчество широких народных масс поддерживает и хранит сказки в более элементарной и простой форме, в более чистом виде, хотя, конечно, не в том уже, в каком сказка появилась на свет в далекие эпохи зарождения.

И все-таки, несмотря на то, что мы окружены сказкой, что в духовной жизни народа она занимает очень видное место, серьезный научно-общественный интерес к сказке появился сравнительно поздно. Едва ли не первый серьезный призыв к собиранию сказки прозвучал в 80-е годы XVIII столетия у немецкого писателя Гердера. Правда, Индия и вообще Восток, Греция и Египет были еще в глубочайшей древности богаты сказочными материалами и даже сборниками сказок. Правда, что французские фавльи и немецкие шванки известны в текстах от XII–XIII веков, в XVI веке в Италии Страпарола, в XVII веке во Франции Перро дали европейскому обществу целые серии народных сказок в искусственных переделках, но все эти собрания делались не с целью пристально взглянуть в бытующий материал, понять его существо и значение в жизни народа, а просто для того, чтобы получить более или менее занимательную литературу для чтения. Гердер, а за ним Гёте и Новалис заговорили о высоком интересе народной сказки, и только в начале XIX века (1812 год) появился первый том знаменитого сборника братьев Гримм «Детские и домашние сказки».

Со сборника братьев Гримм и надо начинать эпоху серьезного научного собирания сказочных материалов в Европе. В течение XIX века вся Европа уделяет немалое внимание собиранию сказки у простого народа, хотя ведет это собирание не планомерно, подчиняясь частью капризу собирателей и случая, частью тем научным теориям, которые сменяются в деле изучения сказки. Двадцатый век, с одной стороны, выделяет изучение сказки в особую частную дисциплину — «науку о сказке», сказковедение, а с другой, — и, по-видимому, не без влияния России, в самое дело собирания вносит некоторое обновление — расширение собирательных задач. Скромный первоначально интерес собирателей к тексту народной сказки дополняется интересом к бытованию этого текста, к исполнителю и среде, в которой сказка живет.

Россия в деле собирания народной сказки шла до XX века по стопам Европы. Сказка у нас жила и бытовала с древних времен, как об этом будет сказано ниже, но первые попытки записывать ее относятся лишь к XVII веку, да и то принадлежат англичанину *Коллинсу*. Русские же, сначала рукописные, записи начинаются в XVIII веке, к концу этого века растут количественно и переходят в печатные изда-

ния. Сначала появляются сказки, входящие или в так называемые лубочные романы («Бова-королевич», «Еруслан Лазаревич», «Петр — золотые ключи», «Василий — королевич златовласый» и т. п.), рассчитанные на массового народного читателя, или в рукописные «Галантные истории», обслуживавшие более избранную публику городов. В конце XVIII века делается с французского перевод «Тысяча и одной ночи» (1763 год), затем сказок Перро (1768 год), а затем сказок арабских, персидских, китайских, индийских, серальских, монгольских или (более всего) просто восточных, сказок «волшебных» или «о волшебниках», наконец, «приключений», «похождений», «забавных похождений» и т. п. [Савченко 1914: 71]. В конце XVIII века такая литература сказочных романов на Западе стала объединяться в большие сборники, вроде французского «Кабинета фей» или «Всемирной библиотеки романов» и т. п. Русские печатные сборники стали подражать им и выпускать сочиненные литераторами или переведенные с чужих языков романы и повести, среди источников которых подлинно народные источники занимали скромное место. Так, у нас начал «писать сказки» известный романист М. Д. Чулков, который в 1766–1768 годах напечатал сборник «Пересмешник, или Словенские сказки», а в 1780–1783 годах и сборник «Русские сказки» в 10 частях. В последнем сборнике на большое количество сочиненных сказок имеется только три настоящих народных. Сборник Чулкова дал толчок появлению ряда других сборников, среди которых попадались сказки и близкие к народным, например сборник Петра Тимофеева.

Мода и интерес к таким ложно-народным сказкам у нас переходят и в XIX век. Однако появление сборника немецких сказок братьев Гримм, не гася прежнего чисто литературного интереса к народной сказке (он, между прочим, обнаруживается у наших крупных художников слова, как Жуковский, Пушкин, Гоголь и др.), в то же время вызывает новый интерес к сказке — этнографический, интерес к подлинно народным формам творчества. Особенно крупными собирателями этого рода были И. П. Сахаров и В. И. Даль. Правда, в сборнике первого еще налицо элемент вмешательства издателя в текст сказки, то есть своеобразная подчистка народного текста для вкуса образованной публики, но с 30-х годов XIX столетия, то есть с собрания В. И. Даля, можно говорить уже о собирании подлинной народной сказки, которое завершается знаменитым сборником Афанасьева.

«Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева представляют собою большой сборник сказок, анекдотов и прибауток (всего с вариантами около 640 номеров), составленный по текстам подлинных из уст народа записей, хранившихся в архиве Русского географического общества. Строго говоря, именно Русскому географическому обществу принадлежит честь и постановка серьезного вопроса о соби-

рании сказки и первая инструктирующая роль для собирателей и инициатива того солидного издания сказок, которое известно под именем Афанасьевского сборника. Афанасьев был лишь исполнителем директив общества. В настоящее время строгая научная критика может найти некоторые погрешности и в сборнике Афанасьева, но для своего времени он был очень крупным событием. Впрочем, огромное количество материала из многих губерний, подлинность народных текстов, наконец, ценный комментарий издателя с указанием иностранных параллелей к русским сказкам — все это качества, которые за сборником Афанасьева обеспечивают крупную научную ценность до наших дней и ставят его на одно место со сборником Гриммов, которому, кстати сказать, Афанасьев и подражал.

Уже первые выпуски сборника Афанасьева дают толчок появлению параллельно с ним сборников новых записей сказок. Если вспомнить, что 60-е годы — годы освобождения крестьян и подъема общественного интереса к народному, то станет понятным рост количества хороших сказочных собраний. Сказки печатаются в местных изданиях, в памятных книжках, календарях, в Губернских ведомостях, в изданиях научных обществ (Географического, Любителей естествознания, антропологии и этнографии и др.), в специальных журналах «Живая Старина» и «Этнографическое Обозрение» и т. п. Из специальных сборников надо отметить к 60-м годам относящиеся сборники И. Худякова, А. Эрленвейна, Е. Чудинского, к 70-м годам сборника П. Ефименко и М. Колосова, к 80-м годам крупный сборник Д. Садовникова, собрание А. А. Шахматова, к 90-м годам сборник Н. Иваницкого.

К 70-м же годам начинают выходить значительные собрания украинских сказок, к 90-м годам сборники белорусских. Крупные украинские сборники издавали П. Кулиш, К. Вуйцицкий, И. Рудченко, П. Чубинский, М. Драгоманов, О. Кольберг, И. Манжура, Б. Гринченко, В. Гнатюк и др. Белорусские сказки издавали Е. Романов, В. Добровольский, П. Шейн, М. Федеровский, А. Сержпутовский и др.

До 1900-х годов собирание сказок и их издание производятся однообразно и, надо сознаться, часто случайно и в смысле выбора места собирания, и в смысле собирательских задач. Собиратели доставляют в обилии материал, ставя в центр внимания сказочные тексты да лишь иногда их языковую оболочку. Оттого записи нередко ведутся приблизительные, своими словами. Только начало XX века открывает несколько новое направление в собирании сказки. Теперь в собирательской работе просвечивает уже некоторая не случайная мысль. Открытая А. Рыбниковым и А. Гильфердингом «Исландия русского эпоса» — Север России — в 1900-е годы привлекает внимание собирателей былин (А. Григорьев, Н. Ончуков) и, так как дает большой материал по записям былин, то естественно направляет мысль и собирателей сказки на Север. Так, совершают по-

ездки на Север за сказкой в 1906 году М. Пришвин, в 1907 году Н. Ончуков, в 1926 и 1927 годах А. И. Никифоров и искусствоведческая экспедиция Государственного института истории искусств. Вместе с тем обследуются примыкающие к Северу восточные губернии Д. К. Зелениным (Вятская и Пермская губернии), две специальные экспедиции братьев Соколовых собирают сказку в Кирилло-Белозерском уезде Новгородской губернии. Надо указать, что большей серьезности собирательской работы по сказке способствовала возникшая в начале 1900-х годов, при Русском географическом обществе под председательством академика С. Ф. Ольденбурга специальная Сказочная комиссия. Отныне собиратели и в смысле задач и методов собирательской работы богаче и строже предшественников. Сборники сказок Н. К. Ончукова и последующие выдвигают важный вопрос изучения биографии сказочников.

Вместе с тем собиратели теперь ставят как обязательное требование — точную и по возможности фонетическую запись текста. Такие требования положены целиком или частично в основу сборников сказок братьев Соколовых, Д. К. Зеленина и М. Азадовского, в новом украинском сборнике Ю. Яворского и в белорусском — А. Сержпутовского. Таким образом, XX век в собирание сказки вносит уже принципы известной планомерности и даже специальных задач. На Западе эти принципы начал проводить в своей собирательской работе Вильгельм Виссер, у нас они культивируются в новейших, частью не обнародованных еще, собраниях Н. Козырева, И. Калининкова, М. Азадовского, М. Едемского, Н. Ончукова, Н. Гринковой, А. Никифорова, М. М. Серовой и др. (см. [Калиников 1915]).

Таким образом, можно сказать, что история собирания сказки в России пережила три периода: первый — «доафанасьевский», ненаучный, с интересом к сказке как к материалу для литературных переработок; второй — «афанасьевский», когда сказка стала предметом пристального научного внимания, собирания и издания, и третий период — новейший (XX век), когда собирательская работа идет по пути расширения предметов внимания собирателей, по пути уточнения техники собирательской работы, систематичности в работе и планомерности в постановке собирательских задач.

Послереволюционный интерес к крестьянству в СССР порождает в наши дни большой краеведный интерес к сказке, и его нельзя не приветствовать. Однако надо иметь в виду, что и дело собирания сказки, как всякое дело, успешным бывает не только от внешних условий работы, но в большей степени от самого собирателя. За более чем полустолетний период серьезного собирания у нас сказки четко вырисовываются четыре типа собирателей. Наиболее ранний собиратель — просто литератор, которому сказка дорога потому, что она дает хороший материал для собственного литературного творчества. Другой тип собирателя, появившийся позже и не устранив-



ший первого, — любитель-народник. Это наиболее часто встречающийся тип. Главным образом это был и остается поныне сельский учитель или городской студент, едущий на каникулы в деревню. Иногда такой любитель превращается в новый тип собирателя, в энтузиаста собирания, обращая дело собирания чуть ли не в дело жизни. Таков был, например, покойный П. В. Шейн. Наконец, новое время дало четвертый вид собирателей — ученых-специалистов. Разумеется, что качество собранных материалов в зависимости от качеств собирателей различно. Разумеется, что подготовленный и серьезный собиратель дает гораздо больше любителя. Но СССР столь обширная страна, в ней так много еще или совсем не обследованных в смысле сказки или очень слабо и недостаточно обследованных местностей, что самые любительские и даже случайные записи будут иметь свою цену.

Общее количество всех записанных в настоящее время русских сказок по приблизительному подсчету доходит почти до 7000 вариантов (из них около 3000 великорусских). Но это число ничтожно, как указано, сравнительно с территориальными границами нашей страны. Многие губернии совсем не обследованы (Астраханская, Московская, Тамбовская, Курская, Ярославская, Нижегородская, Казанская, Владимирская, Уфимская и др.), ибо нельзя же считать достаточными имеющиеся от этих губерний десятков-другой, а то и меньше записей. Многие записи даже обследованных губерний недостаточно удовлетворительны и нуждаются в подтверждении. Идея даже элементарной «переписи» народных сказок до сих пор находится в области очень отдаленных в смысле осуществления предположений. Кроме того, перед новыми собирателями открыто огромное поле интересов по изучению исполнителей сказки и с биографической, и с профессионально-художественной стороны. Интересна также совсем не затронутая еще собирателями область наблюдений над тем, как среда, население встречает сказку, вживается в нее, влияет на нее и сказочника. Таким образом, собирательская нива сказки ждет еще многих работников и обещает интереснейшие, может быть, даже неожиданные «открытия».

Такова в сжатой схеме картина истории собирания сказки.

### 3

Надо сознаться, что если в отношении сказочных текстов все же наука располагает некоторым количеством фактов для более или менее значительных выводов, то вопросы о бытовании русской сказки и ее носителях очень слабо освещены собирателями. Эти вопросы, крайне важные, интересные и новые для изучающего сказку, могут быть пока освещены лишь в общих чертах на основании беглых примеча-

ний собирателей, небольших вводных статей к сборникам изданных сказок и отчасти по личным наблюдениям пишущего эти строки.

О бытовании сказки и у других народов имеются также лишь очень скудные сведения. Каким образом сказка бытовала в Египте или Индии, почти неизвестно, несмотря на сохранившиеся сборники сказок. Относительно европейских шпильманов, жонглеров и миннезингеров мы знаем больше, но, какое место занимала в их устах сказка, также сведений нет. Можно сказать только одно, — что сказка до новейшего времени жила очень интенсивной жизнью даже в высших классах разных народов. Доказательством этому служит, с одной стороны, тот факт, что искусственная литература этих высших классов и Востока и Запада обнаруживает в себе богатый запас народной, в частности сказочной, поэзии, а с другой стороны — и то, что даже в новое время мы сказку встречаем при царских дворах. Турецкие султаны в XVII веке охотно слушают специальных сказочников-меддахов. Многие малайские сингальские вожди и вельможи при своих дворах и в настоящее время держат сказочников.

Россия, восприняв в X веке византийскую письменность, не могла в силу религиозно-церковного характера этой письменности оставить в ней прямые свидетельства о сказке у нас в старину. Но зато косвенные указания, прорывающиеся в памятниках, говорят об очень давнем существовании на Руси сказок. Сказка называлась «байкой», сказывать — «баять». И вот еще в XII веке в «церковных словах» запрещается «басни баять, песни петь и в гусли гудеть». В одном «слове» XII века сообщается, что богачу перед сном рассказывают сказки: «возлежащую же ему и не могущу уснути друзи ему нозе глядять, инии по лядвеям тешат его, инии по плечам чешють, инии гудуть, инии *баяють* и кощюнять». Свидетельства о сказывании сказок в народе идут от XI до XVI веков, а в царском указе 1649 года прямо говорится, что многие люди «сказки сказывают небывалые». Существует предположение, что носителями сказок были древнерусские «скоморохи», то есть бродячие увеселители народа, а свидетельства о скоморохах идут непрерывно от XI по XVII век. У царей, богачей и бояр бывали сказочники постоянные. С XVI–XVIII веков «бахарь был почти необходимым лицом в каждом зажиточном доме», говорит один из историков (И. Забелин). Ивану Грозному перед сном рассказывались сказки. Любили их слушать цари Василий Шуйский, Михаил Федорович, Алексей Михайлович, Анна Иоанновна, Елизавета Петровна. Иностранцы XVII века Олеарий и Самуил Маскевич говорят о том же. В XVIII веке дворянство, как правило, любило сказочников и сказки и подвергалось за это насмешкам со стороны тогдашних сатирических журналов. Даже в XIX веке отдельные представители аристократии рассказывают об интересе в их семьях к сказке (С. Аксаков, Н. Давыдов, Л. Н. Толстой). Путешествовавший в середине XIX века по Владимирской губернии Шевырев рассказы-

вает, что даже в городских посадах сказочники шатались по трактирам и рассказывали сказки.

Но, строго говоря, сказка в разной только степени живет в разных классах и современного общества. И европейское и русское общество культивируют сказку прежде всего как прекрасный материал детского чтения. Семья и школа в этом отношении идут рука об руку. С другой стороны, сказка живет в городском простонародном лубке, иногда фигурирует в дешевенькой прессе. Сказка, наконец, живет у целого ряда видных писателей, например у Гоголя, Л. Толстого, Короленко, Лескова, М. Горького, Мамина-Сибиряка, Коринфского, Тана, Бунина, М. Вовчок, Ф. Сологуба, Гаршина, С. Максимова, Мережковского, М. Пришвина, А. Ремизова и др. или у поэтов — Жуковского, Пушкина, Бальмонта, А. Белого, Блока, Н. Клюева и др. Иногда писатели и поэты берут только сказочную форму, иногда самые сюжеты и облачают их в особые свои словесные и идеологические костюмы. Но несомненно, что сказка живет у самых разнообразных групп населения даже в наши дни.

Ясно, однако, что больше всего и естественнее всего сказка живет в устах простого крестьянства Европы и СССР. Здесь сказка выполняла и продолжает выполнять то естественное назначение, которое за ней упрочилось уже очень давно, — быть средством выражения эстетических эмоций народа и, следовательно, одной из форм эстетического наслаждения вообще.

Очень вероятно, конечно, что в глубокой древности известные виды сказки у народов Востока или стоящих на ступени варварских культур имели общественно-ритуальное применение. Намеком на это могут служить современные указания использования сказок во время празднеств или на признание за сказками известной магической силы. Сингалыцы острова Цейлон и в настоящее время во время праздника Весак в ограде храма слушают сказочника, который рассказывает обычно сказки с религиозным оттенком, джатаки, то есть рассказы о перерождениях Будды. Но иногда эти рассказы чередуются с грубыми сказками-анекдотами, имеющими целью насмешить слушателей (см. статью Л. А. Мерварт). Магической силой, например, также наделяются сказки о возникновении мира у африканских кабиллов, которые подобные сказки рассказывают только ночью, вне дома, удаляя женщин и принося перед началом рассказывания и после него специальную жертву из козы или небольшого барана. Без соблюдения этих условий должна умереть вся семья рассказчика.

Европейские народы, в том числе русские, не знают ни общественно-ритуального, ни магического употребления сказки, но отдельные виды ее, именно легенды, до сих пор употребляются не только в целях эстетических, но и в целях практических, главным образом поучительных. Любопытно, что это употребление связано тоже с моментами, обусловленными религией. Например, старики

во время религиозных постов ведут назидательные беседы с рассказыванием легенд, сектанты пользуются легендарными или этиологическими (то есть о происхождении чего-нибудь) сказками для целей пропаганды этических правил. Русские старообрядцы, пуристы в пище, до сих пор используют сказки для отвращения молодежи от недозволенных родов пищи. У духовенства католического Запада или православной Южной Руси XVII века легендарно-сказочный материал очень широко употреблялся в церковных проповедях.

Надо вообще сознаться, что самое богатство видов сказки дает основание для весьма различных ее применений. Благодетельно-легендарные рассказы о жизни богов на Востоке или святых и праведников на Западе имеют в бытовании их особое приурочение. Фантастические рассказы о змеях, красавицах и их добывании связываются чаще всего с обыкновенным заполнением будничного досуга крестьян. Этиологические сказки о происхождении отдельных явлений жизни людей, животных, особых бросающихся в глаза свойств предметов используются для своеобразных примитивных образовательно-педагогических целей. Сказки и легенды о цветущих папоротниках, о говорящих или целебных растениях и животных используются для медицинско-магических задач. Просто анекдоты, шутливые сюжеты служат бодрящим, возбуждающим средством к работе или успокаивающим элементом на отдыхе. Эротические сказки выполняют свое назначение и т. д. Н. Г. Козырев наблюдал, как на рынке в Псковской губернии торговец семян для рекламирования своего товара рассказал сказку о необычайной горошине, будто бы у него купленной, которая выросла до неба и дала возможность покупателю побывать на небе. Вот, следовательно, употребление сказки для рекламы. А кто не знает многообразного использования сказки няньками в их уходе за детьми? И однако же, при всем разнообразии форм использования сказки, надо указать, что главная функция сказки в быту всех народов земного шара — развлекать, потешать, увеселять слушателей. Так именно понимали свои обязанности все виды сказочников в прошлом, так их понимают сказочники и теперь. Латино-византийский мим, старый арабский «куссас», европейский жонглер, турецкий «кысса-хан» или меддах идут в этом отношении рука об руку с армянским ашугом, малайским «утешителем в горе» (penglipur-lara), якутским «олонгхосутом» и русским, китайским, африканским, американским или австралийским сказочником.

Переходя теперь к более конкретному вопросу, где, когда и при каких условиях рассказывается сказка, мы будем иметь в виду только русскую народную сказку, которую главным образом и содержит издаваемый ниже сборник.

В СССР бытование сказки в народе чрезвычайно сильно связано с самыми формами жизни, экономики и культуры населения той или другой местности. Если оставить в стороне специальное

применение сказок (сектантские, этиологические рассказы на разные случаи, народно-педагогические рассказы, рассказы о происхождении церквей, городов и т. п.), то для большинства русского населения время сказывания сказок связано с климатическими сезонами, с которыми связан крестьянский труд.

Зимний сезон в деревне центра и юга СССР — время, когда население сравнительно свободно от работ. Летом все время крестьянина занято полевым трудом, он дорожит буквально каждой минутой, когда на лугах горит сено, на полях сыплется рожь. Спешка в работе иногда доходит летом до азарта, и, разумеется, при таких условиях работы населению не до сказки. Зато зимой крестьянин сравнительно свободен, он ведет медленно и спокойно работу по хозяйству и починке инвентаря, имеет много досуга. На зимний сезон и падает главное время рассказывания сказок. Все собиратели единодушно отмечают это, причем для женской части населения особенно охотно отмечается специально Великий пост, когда женщины часто собираются надолго вместе и за пряжей, тканьем или другими ручными работами поют песни и рассказывают сказки. Другой момент, также удобный для сказок, — рождественские святки.

Север СССР, то есть бывшие губернии Олонецкая, Архангельская, отчасти Вологодская, а также восток Европейской России с Сибирью, то есть области, где население живет не столько земледелием, сколько лесными и рыбными промыслами и занято ими круглый год, сказывание сказок, по-видимому, распределяется более равномерно по временам года. Лесорубы, лесосплавщики, рыболовы по самому характеру их труда имеют часто очень длительные перерывы в работе, которые необходимо бывает чем-нибудь заполнить. Например, сплав леса по рекам, продолжающийся несколько дней и недель, выжидание с приготовленными к сплаву плотами подходящей воды или просто ровный каждодневный ночной досуг на заготовках леса или при отборе рыбы (зимой такие работы кончаются особенно рано) — все это условия, способствующие не только сохранению сказки, но нередко и ее культивированию. Известны случаи, когда в северных «станках», то есть лесных избушках, куда собираются мужчины, работающие в лесу или на озерах, на ночь берут мастера-сказочника, чтобы он рассказами заполнял досуг артели. Для того чтобы такой сказочник занимал лесосплавщиков в период их длительного и бездельного пребывания на сплаваемом лесе, ему собирают некоторую плату, подносят водку. Иногда дело доходит до того, что сказочника освобождают от работы, лишь бы он занимал слушателей. И северный сказочник ценится тем выше, чем длиннее у него сказки.

Зимний период, конечно, и для северного населения сравнительно более свободен, чем летний. Особенно на Севере освобождаются зимой женщины, на которых летом лежат сельскохозяйствен-

ные работы. И вот всякие гулянья, «кануны», праздники или просто женские супрядки, посиделки, вечерницы, «бесёды» заполняются между прочим и сказкой.

Но если такова общая картина посезонного распределения бытующей сказки, то более детальная частная картинка бытования ее, насколько позволяют судить об этом, правда, пока скудные данные, рисуется в следующем виде.

Несомненно, надо различать бытования сказки среди мужчин и женщин, но пока еще трудно говорить, насколько сильна и в чем сказывается эта разница. Большинство русских сказок записано от мужчин. Мужчины известны именно как хорошие сказочники. Но не надо забывать, что и собирателями были главным образом до сих пор мужчины. А как единодушно отмечают собиратели, женщина-крестьянка очень неохотно идет навстречу расспросам мужчины. Несмотря на это, все собиратели указывают на существование больших мастериц сказки и среди женщин. Это подтверждается и тем, что женщины дали таких интересных сказочниц, как архангельская М. Д. Кривополенова, воронежская Куприяниха и сибирская Н. О. Винокурова.

При всем том, однако, есть основания предполагать, что в отдельных местностях мужчина является большим знатоком и любителем сказки, чем женщина. Так, по-видимому, дело обстоит на Севере, при этом любопытно, что, например, в Пинежье Архангельской губернии, где мужчина почти круглый год занят в лесах и по рекам, а женщина одна ведет хозяйство, то есть бывает очень сильно занята, женщина знает сказку меньше, чем в Олонецком крае, в Заонежье, где мужчина бывает более заметным помощником дома и у женщины больше досуга. Словом, в распределении интереса к сказке по полам, по-видимому, существует известная разница, обусловленная хозяйственно-экономическим положением мужчины и женщины в данной местности.

Возрастные различия сказываются в том, что старики и особенно старухи знают сказку чаще и больше, чем люди среднего возраста, хотя последние дают в массе лучшего исполнителя сказки, да и лучшую сказку. Дети, как правило, знают сказки, но надо всегда иметь в виду, что *детские* сказки не всегда вышли из устного источника, а часто из школьной хрестоматии.

Профессия и род занятия населения, а также отдельные виды времяпровождения, как указано выше, имеют большое значение в развитии интереса к сказке.

Я уже указывал, что работа в северных лесосеках, рыбная ловля и охота на зверя производятся артелями. Зимой эта работа оканчивается с темнотой, рано, и долгие зимние вечера в лесных избушках коротаются сказкой. Сплав леса и береговые сталкивательные работы тоже располагают к сказке.

Уральские рудниковые работы, по свидетельству собирателей, также культивируют интерес к сказке.

В старину рассказывали сказки и за отдельными видами сельской или домашней работы, например в овинах, во время просушки снопов хлеба или на барщине за тканьем или пряжей. Чтобы девки не заснули, рассказывали сказки. «Сидишь за прялкой и говоришь сказку: свернешь аднее, ну, штоп девки не заснули, и другую своротишь» [Калинников 1915: 25].

Особенно предрасполагают к сказке отдельные виды ремесленных работ. Пермские «пимокаты», то есть катанщики валяной обуви, говорят: «Мы катаем валенки, так бабы домогаючча: расскажи-ко, катанщик, сказочку» [Зеленин 1915: XXI]. Портные и сапожники на Севере ходят по домам заказчиков, живут у них, пока не выполнят заказ, и сказки рассказывают часто за работой, а иногда и на сон грядущий. Слушают их ученики ремесленника, хозяева с семьями, а иногда набираются соседи и знакомые. Ремесленники — мастера сказок особенно охотно приглашаются хозяевами, и потому сами ремесленники для получения большего заработка стараются запастись, где можно, сказочным материалом. К этой же категории ремесленников-сказочников относятся плотники, печники, коротающие время работы песнями или сказками, богомазы, приглашаемые хозяевами, сельские пастухи, ночующие поочередно у всех хозяев деревни. Временные работы на фабриках, на городских пристанях и т. п. также способствуют усвоению сказки. Торговцы издревле считались мастерами и распространителями сказок. На Севере и сейчас торговцы и гуртовщики скота охотно делятся сказками. Одним словом, сказку любят и сильно поддерживают все ремесленные и частью отхожие профессии, которые требуют передвижения их носителя от заказчика к заказчику или носят характер спокойной ручной работы или невольных длинных ожиданий, стоянок, путешествий. Оттого, между прочим, ямщики и возницы бывают часто хорошими сказочниками.

Но имеются профессии, связанные не с движением работающего, а просто с общением его с большим кругом различного люда на одном месте и также культивирующие интерес к сказке. Такова, например, профессия деревенского мельника. Мельник почти всегда в деревне считается хитрецом, колдуном, знахарем и сказочником. Последний талант ему нужен для того, чтобы развлекать клиентов во время долгих ожиданий очереди для размолы зерна, а иногда, чтобы успешнее конкурировать с мельником-соседом. Старые целовальники, то есть кабатчики, бывали очень нередко сказочниками. Сюда же относятся церковные сторожа, которые в долгие ночные дежурства стараются освободиться от одиночества. Для заманивания собеседников прекрасное средство — сказка. «Собирёшь ребятишек весной, а нет — и мужиков, вот и городишь адну

скаску на друга: и мне ни скушна и им занятна; а зимой-то выйдешь, как темно станет, ходишь, ходишь — холодно, ну и зайдешь у хату что-нибудь, где ребятишки есть, сгородишь им скаску, атагреешься малость и пайдешь себе... Вот ночь и каратаешь» [Калинников 1915: 6]. Бывают случаи, когда балагур, шутник и весельчак хозяин, любитель общества, делается за самые эти качества центром внимания мужиков, и изба такого весельчака превращается в своеобразный деревенский клуб. Хозяин такого клуба обязательно сказочник.

Из других профессий, поддерживающих сказку, собиратели отмечают бурлачество, распространенное на Вятке, в Поволжье и вообще по большим рекам срединной России. Бурлаки, в то время как тянут суда против течения или на привалах, поют песни и сказывают сказки.

Деревенские няньки, «пестуны», которые бывают как своими, семейными, так и наемными, почти обязательно знают сказки. Нянчат детей или старухи, или дети, а нередко специально для нянченья старухи в преклонных годах запасаются сказочным репертуаром. Несомненно, что, главным образом, деревенские няньки хранят и распространяют специальный репертуар так называемой «ребячьей» сказки<sup>4</sup>.

Выше уже говорилось о сказках на посиделках и беседах. Отметим также употребление сказки на свадьбах. Еще в XVII веке иностранец Самуил Маскевич слышал «сказки с прибаутками» на русском свадебном пиру. И на Урале и в Вятской губернии отмечено сказывание сказок на свадьбах. Недавнее исследование приговоров свадебных дружек показывает родство этих приговоров со сказками.

Несомненными носителями сказок были и остаются всевозможные богомольцы и нищие, в таком обилии прежде бродившие по разным святым местам. Репертуар легендарной сказки — излюбленная стихия именно этой группы сказочников.

Особый тип любителя сказки представляет балаганный клоун и потешник, которого можно, правда теперь уже редко, встретить на деревенской ярмарке, на приходском празднике и т. п. Преемник древнерусского скомороха, такой балаганный шут является носителем и распространителем грубого анекдота, эротической сказки или сказки-сатиры.

---

<sup>4</sup> Ребячья, или детская, сказка — понятие пока недостаточно установленное. Под ним надо разуметь и сказки, которые рассказываются только в детской среде, и специальные сказки взрослых для детей. Надо, однако же, оговорить, что есть детские сказки, все же ярко выделяющиеся среди других родов сказок. Они всегда очень драматичны по структуре, богаты стихами, не очень сложны по сюжетам и т. п. В сборнике [Капица 1930] к детским можно отнести: «Зайка да лиска», «Колобок», «Терем мухи» и др.



В старину, как отмечалось, у богатых дворян бывали приживальщики или специальные рассказчики сказок для потехи господ.

Особенно видное место занимают среди носителей сказки солдаты и матросы. Солдатские казармы, где собираются люди из разных мест страны и где бывает иногда значительный досуг, люди, запертые в одном месте, коротают этот досуг не только картами, но и сказками. Старая казарма любила мастера сказки. Многие русские сказки, если не созданы солдатами, то во всяком случае облечены в специально солдатский по образам и языку костюм до такой степени, что можно определенно говорить об особом стиле солдатской сказки. Солдаты, матросы и вообще военные занимают особенно видное место в распространении международного сказочного богатства. Крестonosцам, как известно, приписывают занос в Европу сказок Востока. И русский солдат, волею военной судьбы перебрасываемый из какого-нибудь архангельского села в Германию, Францию, Турцию или Японию то как победитель, то как военнопленный, несет потом обратно в свое село много новых и неизвестных раньше рассказов и сказок.

Отмечают собиратели также тюрьму как одно из мест, где сказка находит очень радушный прием.

Наконец, крестьянский быт знает целый ряд всевозможных случайных обстоятельств, когда рассказывается сказка. Таковы, например, все виды сознательного или вынужденного досуга. Заходят повенецкие плотники на постоялый двор и после ужина перед сном выслушивают сказки. Является мужик в кузницу с лошастью. У кузнеца уже есть кто-нибудь. Слово за слово, и, в ожиданииковки, сказывается сказка. На мельнице не только сам мельник — «кухарь», но и крестьяне говорят сказки. Случается ли крестьянину ехать на пароходе, на лодке, стоять на парусном судне в ожидании попутного ветра или просто тащиться по дороге на телеге, достаточно самого ничтожного повода — увидеть церковь, с которой связана интересная легенда, заметить чудной пень в лесу или прихотливое облачко на небе или услышать веселую сплетню про односельчанина — и сказка, анекдот, легенда готовы к услугам слушателей. Наконец, рассказывается сказка и просто дома в кругу семьи, особенно в долгие зимние вечера, когда делать нечего, а спать рано.

Весь приведенный перечень тех условий и моментов, когда сказка сказывается в народе, построен на свидетельствах собирателей, но может быть подтвержден также и самими текстами сказок, которые всегда отражают в образах, стиле, языке условия сказывания. Не приводя этих примеров, потому что внимательный читатель найдет их в самих сказках, замечу, что нарисованная картина бытования сказки характерна главным образом для Севера и Востока СССР. Что же касается центральной и южной части и Украины, то о них можно говорить только, что сказка живет и там, но насколько

интенсивно и в какой бытовой обстановке — недостаточно известно. Это вопрос для будущих собирателей сказочных материалов.

Недостаточно известно также положение сказки и в Сибири. Новейший собиратель сибирской сказки М. К. Азадовский сообщает: «для сохранения и бытования сказок в крае имеется и целый ряд объективных условий. Из них на первое место должно поставить существование значительной группы *артельных* занятий населения. Земледелие ведется с большим трудом и напряжением в этих краях, и главным занятием являются: охота, транспортирование обозов, почтовая гоньба, лесной промысел, судостроение, или „постройка посуды“, как говорят местные жители. Последнее служит одним из главнейших промыслов старожильческого населения; есть ряд селений, которые главным образом живут им. Особенно развита „постройка посуды“ на Куленге.

Промысел этот ведется по преимуществу артельным способом. Само собой, что только артельными являются и транспортирование обозов и почтовая гоньба. И на почтовых станках, на „постоялых“, в лесу во время артельной заготовки материала для „посуд“ — можно зачастую услышать, во время отдыха, сказку. Сказителей любят и особенно охотно принимают в артели. Чуть ли не все рассказы о сказителях начинаются словами: „вот были мы в артели“ или „вот были мы на промыслу...“ Добавлю, что очень часто охота является артельным занятием, так как приходится уходить в отдаленные лесные районы. Излюбленным местом для слушания и рассказывания сказок является, конечно, и мельница, как всюду» [Азадовский 1925: XII].

Широкое распространение сказки в крестьянском быту нашего времени делает то, что сказочники в деревне явление рядовое, обычное и в самом народе не вызывает ни особенного удивления, ни протекционизма. Конечно, особенные мастера сказывать, артисты сказки, встречаются не очень часто, и их ценят, но это уважение гораздо ниже, будничнее, так сказать, чем, например, уважение деревни к сказателю былин, к знахарке, к воппеннице по покойнику. О сказочнике деревня всегда говорит со смехом, с шуткой. «Он те наболтает всячину!», «Он тебе наскжет сем коробов!» — таковы обычно первые характеристики односельчанами сказочников. Сказочник в деревне очень редко ощущается как нечто обособленное от остальной деревни, как сказочник, чаще же он просто с этой стороны не осознается населением. Любопытно, что деревня не гордится своими сказочниками перед соседями. Но когда сказочник бывает нужен, за ним не прочь и поухаживать.

Популярность сказочника — дело очень относительное. Часто она не выходит за пределы своей деревни. Но там, где сказочнику приходится сталкиваться с широкими кругами крестьянства, там известность мастеров сказки уходит подчас очень далеко за пределы его местожительства. Однако характерно, что в основе этой из-

вестности лежит не столько слава, слух, сколько память жителей разных деревень о непосредственном общении со сказочником.

«Лучшим» в деревне считается сказочник по разным признакам. Чаще всего лучшим считают наиболее смелого и веселого сказочника, иногда повидавшего свет. На Севере особенно ценят сказочника с большим репертуаром. Когда хотят выразить похвалу сказочнику, говорят: «Он как начнет сказывать, так целую ночь напролет проговорит и еще не все скажет». О некоторых говорят, что «у него запас сказок хошь на неделю». И нужно сознаться, что среди сказочников есть лица, которые в состоянии рассказывать сказки буквально днями, растягивая нередко одну сказку на много часов.

Отношение населения к самой рассказываемой сказке не однородно. Как правило, слушалась и слушается даже в наши дни сказка везде и всегда охотно. Исключение составляют немногие слишком благочестивые старики или сектанты, которые тем не менее сами не чуждаются религиозных легенд. И интерес к сказке не зависит от возраста. Ее слушают все, начиная от малых детей и кончая большими стариками, причем интерес последних бывает порой глубже и серьезней.

Но интерес к исполнению сказок далеко не всегда обозначает доверие к сказке. Север и Восток СССР еще богаты людьми, которые верят в сказку. На вопрос о реальности сказки можно еще встретить ответ: «А бог весть, может и было это». Очень доверчивы дети. Но все же большинство населения встречает сказку как складку, выдумку. Даже дети, побывавшие в школе, особенно после революции 1917 года, рассказывают сказки скептически. А взрослые парни 18–20 лет подсмеиваются над сказочниками, что, однако, не мешает скептикам слушать сказку с большим увлечением.

Наблюдения собирателей над отношением крестьянства к сказке во время ее исполнения в естественных условиях почти невозможны, так как трудно бывает незаметно примкнуть к деревенским слушателям. Но даже те несколько искусственные случаи, когда собирателям в их присутствии приходится наблюдать слушателей сказки, показывают необычайное увлечение толпы сказкой. Обычно в избу, где рассказывается сказка, набирается толпа деревенцев: ребята, девушки, парни, бабы, обязательно несколько степенных или пожилых мужиков. Если сказочник умелый, то он быстро овладевает вниманием публики, путем ли шуток, не всегда приличной присказки или еще каким-нибудь путем, и затем во время исполнения сказки непрерывным обращением к толпе поддерживает психологический контакт с нею. Оттого часто на сказочника сыплются реплики слушателей, раздается хохот толпы, шуточки и т. п. и все исполнение принимает характер какого-то единого коллективного эмоционального переживания сказки. Бывает даже так, что сказочник вовлекает самих слушателей в исполнение сказки, заставляя хо-

ром петь встречающиеся в сказке песенки или стихи. Такое активное отношение среды к сказке и исполнителю важно отметить потому, что оно объясняет самую жизненность сказки. Последняя поднимает толпу до высокого коллективного эстетического напряжения и, конечно, наслаждения.

Если перейти теперь от условий бытования сказки к вопросу, насколько эти условия определяют самый репертуар сказок, то прежде всего нужно будет отметить интересное явление — закон районирования сказочного репертуара.

Как известно, еще со времени работ Бенфея установлено, что сюжетный репертуар сказок — международен, то есть что большая часть сказочных сюжетов встречается у многих народов земного шара. И тем не менее в настоящее время можно уже говорить о некоторых ограничениях в этом положении. Сказочный репертуар каждого народа все-таки в целом отличается от репертуара сказок других народов, подобно тому как пересекающиеся окружности многих кругов, скрещиваясь друг с другом, все же оставляют части, присущие каждой окружности, в отдельности. Русская сказка, например, имеет целый ряд интересных отличий в составе своего репертуара от сказки западноевропейской. По данным Н. П. Андреева, излюбленными у русских сказками о животных являются очень немногие: «Как лиса крадет рыбу с воза», «Лиса-повитуха», «Теремок мухи», «Кот, петух и лиса», «Мужик, медведь и лиса» и еще немногие. Из волшебных популярных: «Три царства», «Царь Берендей», «Иванушко и ведьма», «Волшебное кольцо», «Царь Салтан», «Борьба со змеем», «Морозко», «Безручка», «Кашей», «Сивко-Бурко» и др. Среди легендарных сказок популярны «Христов братец», «Чудесная дудочка», «Кумова кровать», из новеллистических сказок — «Три слова», «Марко богатый», «Спор о верности жены», «Приметы царевны», «Дядя и племянник», «Искусные воры», «Невеста разбойника» и др.; из сказок о черте часты: «Черт морщит море», «Состязания с чертом в бросании, в бегании, борьбе» и т. п.; среди анекдотов популярны «Ловкий вор», «Шут», «Знахарь-Жучок», разные небылицы. Некоторые из популярных русских сказок мало популярны в Европе. И наоборот, в западноевропейской сказке гораздо многочисленнее и богаче сюжетами репертуар сказок о животных, вероятно ввиду их очень большого распространения на Западе в Средние века. Не отмечены пока у нас и некоторые популярные на Западе волшебные сказки (например, типа гриммовских «Иоринда и Иорингель», «Царевич-лягушка» и др.), легендарные, анекдоты и т. д. Это отличие русского сказочного репертуара от европейского намечает национальную группировку репертуаров.

Но несомненно также районирование сказочного репертуара может быть прослежено и в более мелком масштабе. Например, репертуар сказок реки Пинеги Архангельской губернии очень рез-

ко отличается от репертуара Заонежья Олонецкой губернии, как, с другой стороны, оба названных района отличаются от сказки новгородской. Достаточно сказать, что в то время как репертуар сказок Пинежья содержит по приблизительному подсчету 13% сказок о животных, 50% волшебных и 37% новеллистических (то есть легкого бытового содержания), в Заонежье процентное отношение двух последних групп идет в обратном порядке: сказки о животных — 12%, волшебные — 31% и новеллистические — 57%. При этом тексты пинежской сказки в среднем вдвое длиннее заонежских, отличаются оба района по излюбленным сюжетам, по стилю и словесному, равно как бытовому содержанию. Наконец, пинежская сказка больше любит диалог, чем заонежская.

Словом, сказка в своем бытовании даже со стороны репертуара живет какими-то местными гнездами. Что касается словесно-материального костюма сказки, то эти местные группировки особенно очевидны. Сказки пермские насыщены образами Урала и той бытовой обстановки, которая связана с его лесами, флорой, фауной, экономикой и культурой. Вятские сказки полны связи с местным бурлацким бытом, олонецкие сказки дышат «Онегой-озером», а далекое северное Пинежье дает сказке «море-окиян», белых медведей и обстановку архангельца. Сказки Ленинградской и Новгородской губерний полны Питером, как сказки московские, рязанские и поволжские тяготеют к крупным законодателям их бытовых идеалов — Москве, Рязани, Казани и др.

Ясно, конечно, что это районирование сказочного репертуара находится в зависимости от множества причин. Некоторые важнейшие факторы отмечу.

Прежде всего, важный фактор районирования сказки, как и плотности ее бытования, — фактор экономически-этнографический. Есть основание думать, что у крестьян с земледельческим укладом жизни сказка во многих отношениях отличается от сказок крестьян, живущих неземледельческими промыслами. В частности, хотя наши сведения в этом отношении и недостаточны, русский Север, где земледелие развито слабо, богаче сказками, чем центральная часть страны. Горцы Кавказа богаты сказками, тогда как племена национальных меньшинств: черемис, вогул, зырян, — как кажется, не отличаются большим их запасом. Неясные пока этнографические условия не позволяют процветать здесь сказке. Быт содействует, с другой стороны, тому, что живущие более общественной жизнью мужчины на севере и востоке знают сказку больше и чаще ею пользуются, чем замкнутая в узкосемейной обстановке женщина. Значение ремесел и занятий для культивирования сказок указано выше. Экономика, входя в сказку, влечет за собою характерные промыслы и занятия сказочных героев, соответственных врагов героя (у рыбаков часто водяной, у лесопромышленников — ле-

ший, у крестьян — черт), а вслед за ним и соответственное изменение сказочного репертуара.

Другой очень важный фактор, также определяющий и состав и плотность районной сказки, — фактор культурный.

Прежде всего нужно отметить большое значение для положения сказки в народе степени грамотности населения. Известно, что часто лучшими сказочниками являются неграмотные старики и старухи, обладающие порой значительным репертуаром. Таковы сибирская сказочница Винокурова, воронежская Куприяниха и многие другие. Грамотность, конечно, не мешает знанию, иногда прекрасному, сказки. Прекрасно знает сказку на р. Пинеге грамотный Ефим Матвеевич Коровин, 37 лет. Но грамотность часто налагает особую печать на состав репертуара сказочника и почти всегда на внешний вид текста сказки.

Сказка неграмотной части населения, то есть стариков, женщин и детей, всегда более консервативна, глубже связана с местной сказочной традицией и, следовательно, часто более архаична и по содержанию и по форме. Сказка грамотной части населения отмечается, почти как правило, печатью книжных влияний в языке и стиле сказки, а часто и в самом репертуаре. При этом надо, по-видимому, различать два вида сказки грамотеев.

В одной, главным образом детской сказке, чувствуется влияние простых школьных хрестоматий. Со стороны языка здесь модернизация ложится на текст сказки слабо, но со стороны состава репертуара школьная книга в детскую сказку деревни вносит заметный элемент. Характерно, что так называемая сказка о животных во многих местностях хранится теперь уже в формах именно школьных, возвращаясь, таким образом, через посредство книги к первоисточкам этих сказок — самому народу, но в новом книжном облике.

Другой вид сказки грамотных — принадлежит взрослым сказочникам и характеризуется, с одной стороны, специальными элементами стиля, с другой стороны, специальными частями репертуара. Стиль сказки грамотного взрослого нередко обладает литературными словами или яркими, наивно введенными стилистическими шаблонами лубочных повестей или галантных романов XVIII века, то есть следами той литературы, которая попадала до революции через лубок прежде всего в деревню или в низшие слои городского населения. С последним такой грамотей обычно и соприкасается на отхожих промыслах. В этих сказках герои говорят друг другу «вы», отца и мать называют «папаша» и «мамаша» и дают текст в таком примерно виде:

Когда минул уже восьмой час, прислуга вся быстро начала справлять государю утренний чай, и в эту минуту «Зеленый» дал знаками прислуге, чтобы доложили государю позволение войти ему

в комнаты. Прислуга постаралась передать такой вопрос поскорее, так как их удивляло самих в таком вопросе. Государь, получивши от прислуги объяснение, немедля время, приказал войти ему в его чайную комнату. И вот наш «Зеленый» входит в комнату, и он вежливостью своих ручных знаков подал им на тарелке два румяных яблока, которые в течение ночи он приготовил в его застарелом саду. Этому вопросу государь очень был рад. И из спальни с государыней выходил в те комнаты, в которых были окна прямо в его зеленый сад, и видит приятный воздух его застарелого сада. Птички поют разными голосами [Соколовы 1915: LXXII].

Дальше тот же сказочник дает совершенно невозможную для неграмотея фразу: «ну государыня больше от радости не позволила ему сказать ничто, как бросилась к ему на шею и стала его целовать своими алыми губками и взяла его за руки и повела к своему отцу» [Соколовы 1915: LXXII].

Иногда на стиле сказки такого грамотея определенно лежит печать житийной старой письменности. Надо добавить еще, что стиль сказок грамотея обычно гораздо больше индивидуализирован, чем стиль сказочников неграмотных. При этом один предпочитает усиливать эмоционально-психологические элементы в сказке, другой смело орудует каламбуром, рифмой или любимым словечком, вроде «этот вопрос» в вышеприведенном отрывке, третий прихотливо играет диалогом, четвертый перестраивает сказку с повествовательного стиля на личный и т. п. Во всяком случае грамотеи прибегают к такой индивидуализации своих сказок охотнее и чаще сказочников неграмотных. Надо добавить, впрочем, что особенности книжного стиля иногда через грамотеев-рассказчиков проникают и в уста неграмотных, хотя это явление и не столь частое.

Репертуар грамотных сказочников также очень часто жертвует собственно сказкой сказам лубочным, таким как «Бова-королевич», «Еруслан Лазаревич», «Франциль Венециан», «Гуак», иногда стихотворному «Коньку-Горбунку» Ершова, а также анекдотам, особенно эротическим.

Таким образом, среди культурных факторов грамотность в очень сильной степени определяет состав и характер местной сказки.

Соседство с городской культурой во влиянии на сказку идет об руку с грамотностью, если не является прямой причиной последней. Несомненно, близость города, особенно большого, всегда оттягивает часть населения из деревни и приобщает ее к литературным вкусам городского пролетариата и ремесленников. Поэтому-то такой, например, край, как Заонежье, прямой водной магистралью связанный с Ленинградом, обладает гораздо большим новеллистически-анекдотическим репертуаром, чем, например, пинежское население, отдаленное от столицы и со всех сторон закрытое лесами

и болотами, «тайболой» от влияния городов. В пинежском репертуаре богаче представлена волшебная сказка. Сказки Приуралья также беднее сюжетами новеллы и особенностями, происхождение коих можно относить к городу. Несомненно, что близость городских литературных вкусов сильно отражается и на стиле и форме сказки. Достаточно сказать, что олонецкая сказка обнаруживает ослабление строгости сказочной обрядности. В ней закон утроения действует с меньшей строгостью, объем сказки в среднем уменьшается и вся она, по-видимому, в наше время испытывает сильное влияние формы простого рассказа типа городской новеллы или анекдота. Пинежская, мезенская или вятская и пермская сказки стойко держатся еще обрядности.

С городским культурным влиянием связано уже отмечавшееся влияние солдатчины, которая любит особый репертуар. Наконец, надо отметить наличие в той или другой местности больших почитаемых святынь и, следовательно, непрерывного богомольческого движения населения как фактор, и усиливающий обмен, то есть расширение репертуара, и иногда окрашивающий его в специфические краски. Вот маленький пример. По всему течению р. Пинеги в сказках о попах самое важное значение получает не архиерей, а «протоиерей». Это очевидное влияние бывавших систематическими наездами протоиерея Иоанна Кронштадтского в деревню Суру, его родину, и связанных с этими наездами огромных народных скоплений в деревне Сура. Близость мест религиозного почитания обычно увеличивает в репертуаре населения отдел легендарных сказок.

Таким образом, культурный фактор — грамотность, близость к городу, солдатчина, религиозные места почитания — несомненно, очень крупный фактор в бытовании народной сказки.

Третий фактор, определяющий репертуар местности, — это своеобразный, очевидно какими-то художественными местными причинами обусловленный спрос в данной местности на определенные сюжеты или группы сюжетов. Это, так сказать, — фактор моды. Несомненно, что в разных местностях есть свои модные, наиболее популярные сказки. Самой популярной сказкой по всей Европейской России является сказка о ловких ворах. Очень популярный на Украине сюжет о девушке, убийце своего ребенка, совсем неизвестен русским песням и сказкам Великороссии. Река Пинега любит сюжет «Ивашка и ведьма» (там его называют «Ольшанка»), редко кто этой сказки не знает, но она совсем не популярна в Заонежье. Зато последнее увлекается сказкой о глиняном паренке, который съел «бабку с прялкой, дедку с погонялкой, попадью с квашней и попа с скуфьей». Но об этой сказке даже не слышали жители Пинежья.

Степень широты популярности отдельных сказок зависит от многих причин. Есть сказки общеизвестные и широко распространенные из международного репертуара, которые, по-видимому,



равномерно популярны на больших географических пространствах (например, «Золушка», «Безручка», «Борьба со змеями» и т. п.). Но есть сказки, как только что указано, с очень узкой популярностью. Очевидно, дело здесь в своеобразной местной моде.

Такова общая картина жизни, состояния русской народной сказки. Мы наблюдаем неизбежный и естественный, но не всегда многосторонний интерес к ней среди интеллигенции и живое интенсивное творческое бытование в простонародной среде. Широта и многообразие форм, в каких сказка известна, дают основание многообразному ее использованию в быту, хотя чаще всего сказка служит средством чисто эстетического наслаждения. Самый состав репертуара, стиль, содержание сказок варьируют в зависимости от национальных, территориальных, экономически-этнографических, культурных и художественных вкусов той или иной местности. Но одно не подлежит сомнению — что на значительных пространствах СССР народная сказка живет еще интенсивной, богатой и интересной жизнью.

## 4

До сих пор я говорил об общей картине жизни сказки, о ее положении в быту народа. Теперь необходимо остановиться на том, как это бытование в конкретном виде происходит. И прежде всего нужно коснуться вопроса о носителях народной сказки.

В понятие носителя сказки входят собственно два понятия — *творца* сказки и собственно носителя, то есть *передатчика*, который может и не быть творцом.

Вопрос о творце сказки связан со сложным и в настоящее время страшно запутанным вопросом о происхождении сказки. В статье о бытовании сказки его касаться неуместно. Необходимо только указать, что сказка творилась не одним каким-либо путем, а многими и что источников современного сказочного репертуара было, конечно, несколько. Такими источниками были и мифологические верования первобытных народов, и эпические формы творчества народов более высоких культур, и обычное отражение ситуаций, форм жизни или особенно разительных случайностей в быту отдельных племен и народов, и продукты чистой фантазии изобретательных умов, и отражение сновидений, и разряд известных сексуальных эмоций, и переделка готовых книжно-литературных произведений высших слоев народа, спустившихся в низы, и просто элементы международного, пришедшего с веками в достаточно хаотическое смешение репертуара различным образом возникших сюжетов.

Так же сложен вопрос о предпочтительном наделении сказкотворческими силами отдельных народов. Долгое время господствовавшая в науке точка зрения на Восток и Индию как на преиму-

ществленных создателей сказок, в настоящее время после работ египтологов, антропологов и сторонников теории повсеместного зарождения сказки (полигенезиса) — оставлена, и наука о сказке в этом вопросе перешла на эклектическую точку зрения. Сказка творилась и творится везде, хотя и не с одинаковой степенью интенсивности, оригинальности и самостоятельности.

Такая сложность вопроса о происхождении сказки заставляет и вопрос о творце ее ставить в несколько иной форме. Приходится спрашивать, творится ли сказка в настоящее время, и если творится, то кем и как. Факты показывают, что творческие силы и работа в народе в этом отношении до сих пор продолжают даже у таких культурных народов, как народы Европы, в том числе и у русских. Учета подобной творческой продукции в области сказкотворчества пока не ведется, да он был бы слишком труден. Но можно указать яркие примеры создания новых сказочно-легендарных материалов, происходящие на наших глазах.

Всем известны, например, многочисленные легенды, сказания, анекдоты, связанные с великой европейской войной, с русской революцией 1917 года, голодом 1919–1921 годов, наконец, с многочисленными актами Гражданской войны в СССР. Профессор В. Андерсон собрал большой материал легенды, возникшей в 1921 году в Эстонии, по поводу ожидавшейся катастрофы на планете Марс, падения части планеты на Землю и конца мира по этому случаю. Ложно истолкованная какая-то астрономическая заметка подхватывается газетной прессой, захватывает настороженное внимание общества, смешивается с религиозно-апокалиптическим настроением и быстро охватывает всю Эстонию в виде определенной легенды, заходя и к русским.

Точно так же на наших глазах была создана другая легенда о чуде в Киевском соборе, материал о которой собран в статье Н. Левченко. Летом 1926 года душевнобольная женщина осталась незамеченной на ночь в лаврском соборе. Зажженный ею огонь в соборе привлек внимание сначала администрации Лавры, потом с помощью милиции больная была арестована. Однако этот факт дал основание созданию и чрезвычайному распространению по всей Киевщине и даже в Великороссии [Левченко 1927: 163] легенды о явлении Богородицы в Киевской лавре. Совершенно таким же образом отмечена в 1920 году в Костромской губернии легенда о том, что «черт родился», в Сибири легенда о голоде и т. п. [Левченко 1927: 162–163].

Собиратели сказок высказывают иногда определенную уверенность, что их сказочники сочиняют оригинальные сказки. Так, Д. К. Зеленин у одного из своих пермских сказочников — Ломтева встретил сказку, по-видимому, творчески скомбинированную им самим [Зеленин 1914: XXXVII]. Мне приходилось встречать подобное же творчество на р. Пинеге. Собиратель Н. Козырев знает сказочника, который рекомендовал собирателю переработать сказоч-

ный сюжет и при этом намечал план переделки. Ясно, что по отношению к сказке переформирование отдельных сюжетов, перекомбинирование общеизвестных эпизодов в некоторые подновленные сочетания — также творчество.

Эти примеры показывают, что легенда и сказка творятся непрерывно до наших дней. Разумеется, что такое сказкотворчество идет очень медленным путем, дает небольшой и слабо заметный прирост новых сюжетов в международном сказочном репертуаре, тем более что новые сюжеты и новые сказки не все выживают, некоторые из них, имея узко местный интерес, быстро гаснут и умирают. Но важно, что самый процесс происходит, и в этом смысле сказка творится всегда.

Как это творчество происходит и кто является его носителем — вопросы также сложные, но были попытки получить некоторые ответы и на них. Идея коллективного массового творчества, выдвинутая в 60-х годах прошлого столетия, в настоящее время заменена идеей индивидуального творчества. Оттого так начинают интересоваться ролью личности сказочника в жизни и бытовании сказки. Однако коллектив, среда выдвигает личность. Личность же создает художественный продукт для среды, которая пользуется или не пользуется сказкой в зависимости, конечно, от сил, управляющих коллективным вкусом. Следовательно, в сознании сказки, как живого бытующего явления, участвуют, несомненно, и коллективистические силы, и индивидуальные.

Роль личности в создании сказки ярко доказывается двумя фактами. Во-первых, сказка в очень редких случаях исполняется коллективно. Это — исключения, а как правило сказку рассказывает один человек. Во-вторых, самые факты сказочных, легендарных и анекдотических сюжетов предполагают специальную подготовку исполнителей и создателей. В науке о сказке говорят даже о следах профессионально-цеховой поэтики сказки. И закон утрояения частей, и присказка, и концовка сказки, и шаблоны типичных застывших фраз-формул — все это предполагает большую техническую подготовку для тех, кто участвовал в создании сказок. И хотя для русских сказочников исторически не засвидетельствовано специальных «профессионалов сказки» как особого цеха, но существование на Востоке и в Европе специальных певцов, жонглеров, у нас — скоморохов, веселых людей, гудцов, сказателей былин, на Украине лирников и т. п. лиц, которые составляли несомненно профессиональные цеховые организации и которые при их главным образом песенном репертуаре имели и сказки, дает право предполагать и в создании сказки участие отдельных специалистов этого дела. Возможные на этот счет сомнения тем не менее не отвергают значительной роли личности в сказкотворчестве.

Роль коллектива в этом отношении донныне, по-видимому, сводится к тому, что среда намечает некоторые общие нормы эсте-

тического порядка и, может быть, отдельные моменты формально-технического порядка. Например, закон утроения в сказке находит себе опору вообще в структуре самой народной психики. Число «три» международно, и его встречаем во всех областях жизни народов, начиная от религиозной веры в триединые божества, кончая пристрастием к числу «три» в самых будничных народных обычаях и привычках (троекратный отказ гостя от угощения, троекратные поклоны и т. п.). Типичная формула русской сказки «в тридевятом царстве, в тридевятом государстве» есть, по мнению профессор Поливки, не больше как отражение старого европейского счисления по девятичной системе. Таким образом коллектив, среда до известной степени, вероятно, бессознательно, но достаточно активно участвует и в формировании того мастерства, которое составляет сказочную поэтику. Личность, творец сказки воплощает этот коллективный вкус в конкретные сказочные формы и передает для хранения коллективу. И конечно, при учете ролей личности и коллектива в сказкотворчестве, на долю коллектива приходится главным образом более или менее творческое хранение сказки.

Интересно было бы установить значение русского народа и русского творца сказки в международном процессе создания сказок. Но, к сожалению, по этому вопросу данных в науке о сказке почти нет. Известно только, что, с одной стороны, русская сказка и сказочник в настоящее время представляют собой богатейший запас сказочной энергии в живом еще, зеленеющем, так сказать, виде. В Западной Европе сказка переживает уже некоторый кризис. Она живет там, но менее интенсивно и, во всяком случае, принимает несколько отличные формы, приближающиеся к искусственной литературе. С другой стороны, Восток, Индия, Персия, турецкие народности обладают также живым запасом сказочной энергии, но в формах, отличных от русских. Излюбленные, например, на Востоке виды цепных и рамочных сказок русским сказкам неизвестны. Находясь в положении срединном между Востоком и Западом, русская сказка, по-видимому, играла и играет роль передатчика сказочных влияний с одной стороны — с Востока на Запад. Эти влияния доказаны для финских народностей, для западнославянских и германских народностей. Обратные токи сказочного движения (главным образом из Германии и южных славян) также зарегистрированы. Роль передатчика в разных направлениях сказки, конечно, не механически, а как-то пропущенной сквозь национально-эстетические вкусы русского населения, и характеризует положение русского сказочника среди международных его собратьев.

Переходя к характеристике уже не творцов, а носителей русской сказки, надо сразу же подразделить их на три большие группы с точки зрения объема их репертуара. Есть сказочники с очень боль-

шим репертуаром. Но как венгерский сказочник со 122 сказками представляет исключение, так украинский Чмыхала с 72, самарский Абрам Новопольцев с 72 сказками и воронежская Куприяниха с 56 номерами — явление сравнительно редкое. Более обычны сказочники с репертуаром в один-два десятка сказок. Это нормальный объем репертуара для тех сказочников, которых собиратели часто называют «хорошими», «мастерами» сказки. Третья группа — это рядовой будничный сказочник, запас которого не всегда доходит даже до десятка сказок. Количественно это самая большая группа лиц, которые носят с собой сказку, как носят принадлежность туалета, и употребляют, когда в этом окажется потребность.

Однако надо оговорить, что малый объем репертуара отнюдь не указывает на слабость сказочника как исполнителя. Сказочник, знающий немного сказок, может быть иногда блестящим артистом исполнения сказки.

Питается репертуар сказочников с малым количеством сказок главным образом местной сказочной традицией. Репертуар сказочников с большим числом сказок, как правило, чрезвычайно сборный. Здесь и местные формы сказок, здесь и масса занесенных из промысловых отлучек сказочника или из солдатчины. Женщины-сказочницы этого типа тоже часто бывали в городах.

Возрастных пределов для сказочников в широком смысле слова нет. Сказки рассказывают в возрасте от 6 до 90 лет, но характер текста сказки находится в некоторой зависимости от возраста носителя. Дети и большие старики (конечно, не без исключения) дают текст сказок часто несколько короче, иногда с дефектами, чем сказочники среднего возраста, то есть со зрелой памятью.

Половая разница между рассказчиками налагает на сказку отпечаток лишь изредка и состоит в том, что девушки и молодые женщины (тоже не без исключений) избегают грубых выражений и эротических образов в сказке. Старухи и мужчины с этой стороны стесняются меньше. Собиратели отмечают также в женских сказках некоторое подчеркивание женского быта, «господства чувства, тонкость и нежность душевного тона», особенную теплоту иногда в отношении к образам матерей в сказке и т. п.

Самая, однако, интересная группировка сказочников может быть произведена по отношению их к собственному репертуару в момент исполнения. С этой точки зрения можно отметить три типа сказочников.

1. *Сказочник-рассказчик*, или *эпик* (некоторые собиратели называют его серьезным), который главную цель сказки видит в самом рассказывании. Оно ведется чинно, деловито и серьезно и не преследует никакой побочной задачи. В репертуаре такого сказочника мы встречаем обычно сказку классическую по форме, то есть со всей так называемой сказочной «обрядностью», и фантастиче-

скую по содержанию. Этот тип сказочника встречается очень часто и имеет несколько разновидностей, тоже довольно типических.

Одни из сказочников непременно подчеркивают длину своей сказки и даже сознательно стараются ее удлинить. Такова уж их манера говорить, или таков спрос слушающей их аудитории. Это, так сказать, рассказчик на *продолжительность*. Встречается он главным образом среди взрослых сказочников.

Дети и старики чаще всего представляют собою рассказчиков нормального *среднего* эпического размаха. Отличие их от рассказчика на продолжительность не столько в длине сказки, сколько в том, что среднего размаха эпик не чувствует и не интересуется длиной своих сказок. Для него этот вопрос не важен. В репертуаре такого сказочника встречается всякая сказка — и классическая по форме, и несколько попорченная, и фантастическая, и новелла и т. п.

Наконец, очень редко, правда, берутся рассказывать сказку или люди, не знающие текста, или не обладающие даром слова. Тогда получается тип рассказчика эпического *дефектного*. Чаще всего такими бывают глубокие старухи. Молодежь, если знает сказку плохо, очень редко рискует ее рассказывать — стесняется.

2. Второй тип сказочника — *забавник* (или, как некоторые собиратели называют его, — балагур, шутник, весельчак). Характерная целеустановка его во время сказывания — занимательность, веселость, иногда балагурство. Такая особая целеустановка выдвигает на первый план у забавника и особый сказочный репертуар. В этом репертуаре почти отсутствует фантастическая сказка, зато популярны сюжеты о ловких ворах, шутах, о чертях, женщинах и т. п. Процент сказочников-забавников относительно эпиков по разным местностям колеблется. Там, где влияние города сильнее, они встречаются чаще, и наоборот, дальше в глушь они составляют более скромный процент. Тип забавников, сказочников тоже знает несколько разновидностей.

Бывает *забавник-увеселитель*, имеющий целью только повеселить, потешить публику. Репертуар его обычно — полуклассическая по форме сказка вроде «Семерых одним взмахом», «Баба хитрее черта», «Ловкий вор» и т. п. Такой сказочник заинтересован не столько рассказыванием, сколько содержанием сказки. Он это содержание активно воспринимает, чувствует, сам смеется и рад, если хохочут слушатели.

Но бывает, что забавник имеет в виду не просто потешать, но еще и посмеяться над кем-нибудь. Тогда он делается *сатириком*. Бывает насмешка над политическими деятелями, но чаще сказочник высмеивает людей с физическими недостатками, представителей национальных меньшинств (татар, армян, евреев и др.) или соседей. Поэтому в репертуаре сатирика обычны сказки о картавых, глухих, глупых и т. п. Любопытно, что сатирик даже несатирическую сказку иногда превращает в памфлет. Братья Соколовы описывают инте-

ресный случай рассказывания сказки сатириком. «Сказка касалась духовенства. Помним, каждую подробность рассказа В. В. (сказочник) сопровождал жестикующей и подмигиванием, намекавшими на знакомые слушателям отношения и лица. При этом В. В. не упускал случая затронуть даже здесь присутствовавших лиц, чем вызывал особую веселость у слушателей. Но лишь только одно из этих лиц подходило к столу и начинало прислушиваться, тон В. В. изменялся, физиономия его принимала невинное выражение и он даже умалчивал некоторые подробности. Стоило только указываемому лицу отойти от рассказчика, глаза В. В. вновь приобретали плутовское выражение, и снова начинались прежние “экивоки” и юмористическая сказка переходила в сатирический памфлет» [Соколовы 1915: LXXIV].

Особую разновидность забавника представляет *сказочник-эротик*. В современной деревне это очень обычный тип сказочника. В рабочей мужской артели он непременно имеется. Не чужд этот тип и женской среде. Одну такую сказочницу отметил Н. Е. Ончуков. Русская фантастическая сказка почти не знает эротики. В ней встречаются лишь грубости языка да очень редко отдельные эротические эпизоды (многоженство Еруслана, месть Василия Златовласого невесте и немногие другие). Эротика же встречается часто в присказке и в специальной сказке, идущей от международного репертуара этого рода. Сказка этого рода составляет очень значительный процент крестьянского сказочного репертуара, но хранится, по-видимому, у специальных его знатоков. Сказочники других типов знают эротическую сказку, но не в очень значительном количестве.

Наконец, есть еще один вид сказочника-забавника. Это *забавник-игрок*, то есть сказочник, который использует сказку как момент главным образом детской игры. Старухи, как известно, иногда сказкой пугают детей («Липовая нога», сказки о покойниках и др.). Чтобы вызвать щекоткой смех, рассказывают сказку о «Сороке-белобоке». Есть сказка, рассказывающая, как веник, котел и клин ходили воровать репу, и оканчивающаяся тем, что сказочница бежит за не ожидающим опасности слушателем, угрожая ему забить клин. Сюда же, вероятно, надо отнести отчасти и докучные сказки (про белого бычка, как мужик мочил и сушил ворону и т. п.) и разные другие виды, которые дают возможность сказочнику ввести элемент игры в исполнение.

3. Третий тип сказочника — *мемуарист*, то есть сказочник, который по разным поводам, чисто внешним, припоминает сказку, подходящую к случаю. Такой сказочник особенно часто встречается вне Европы. Если в сингальской семье на о. Цейлоне кто-нибудь бросает интригующую цитату или рассказывает о неудовольствиях и трениях, возникающих в семье кого-нибудь из односельчан между свекровью и невесткой, и кто-нибудь скажет: «да здесь другого нет

выхода, кроме того, который рассказывается в истории о мудрой черепахе», — это служит поводом к самому рассказчику истории о черепахе [Мерварт 1927: 51]. Совершенно такое же применение сказка иногда получает и у русских исполнителей.

Например, выше указывалось, как торговец семян привел сказку для рекламы своего товара. Собиратель Н. Козырев говорит, что у них в Псковской губернии «часто мужчины ругают своих баб „чертовой головой“ и, не ожидая вопроса: „Почему?“ — тут же, в виде справки, приводят сказку, как ангел перепутал чертову и бабину головы. В разговоре о чьем-то разделе случайно удалось подслушать интересную сказку о том, как три черта нашли кусок сыру и не могли его поделить. В одной из столь обычных жалоб на попов пришлось встретиться с легендой, как поп обобрал св. Николая» [Козырев 1914]. Подобное употребление сказки носит характер иллюстрации к бытовым случаям, и сказочник превращается в *мемуариста-иллюстратора*. Там, где крестьянин верит в чертей, духов, леших и т. п., сказочник очень охотно обращается к сказке и легенде для подтверждения известного верования или мысли.

Другая разновидность мемуариста — *дидактик*. Религиозный сказочник часто приведет рассказ о построении той или другой церкви, часовни, о возникновении гор, лесов, камней и т. п. Старообрядец-сказочник часто вставит в разговор легенду о Христе, апостолах, старцах или о происхождении мышей, табака, чая, картофеля и т. п. Цель этого вида сказочника — поучить, наставить слушателя.

Наконец, еще один вид мемуариста-сказочника — *анекдотист*. В сущности, анекдот никогда не рассказывается без специального повода, и поводы бывают чаще всего бытовые, житейские. Начатый анекдот вызывает другие, то есть дает литературный повод для новых анекдотов, и на них в деревне также есть свои любители и мастера.

Таковы три важнейших типа деревенского сказочника в отношении его к сказке: *эпик, забавник и мемуарист*. Хотя все они встречаются как особые разновидности, но есть сказочники, главным образом большие мастера сказки, которые умеют по-разному относиться к сказке, в зависимости от обстоятельств, их собственного настроения или состава слушателей. Так что можно говорить также о сказочниках с переменным и сложным отношением к их репертуару во время исполнения. Только эпик — тип сказочника наиболее стойкий и слабо поддающийся колебаниям.

Более устойчивой величиной, чем отношение сказочника к репертуару, является для исполнителей стиль сказочника, то есть тот словесно-фразеологический костюм, в который облачается сюжетная схема сказки в устах того или другого исполнителя. Наблюдение над сказками русских сказочников показывает, что стиль сказок весьма разнообразен, несмотря на кажущееся его однообразие



и внешнюю шаблонность. Укажу лишь на важнейшие стилистические группировки сказочников.

Самый распространенный, важный и отправной тип сказочного стиля — *классический*. Этот тип собиратели обычно называют «хорошим», «старинным», «архаичным» и т. п. Речь у сказочника, обладающего классическим стилем, полна той «обрядности», которая так характерна для сказки (о ней см. выше).

Другой тип стиля — *рифмованный*, с массой каламбуров, афористических изречений, шуток, с частой рифмовкой фраз и т. п. Стиль этот свойствен значительному (но меньшему, чем классический) числу сказочников. По характеру рифмованный стиль настолько ярок, что совершенно меняет облик сказки, которая попадает к представителю этого стиля. Принадлежит ли он старине — неизвестно.

Третий тип стиля, очень обычный при будничном рассказывании сказки в семье или при отсутствии настроения у исполнителя, — *разговорный*. У сказочников, представителей этого стиля, нарушается нередко классическая форма композиции сказки и «обрядность».

Бывает, что сказка говорится стилем *распространенным*, когда она уснащается массой деталей либо фактического характера, либо чисто словесного украшающего. Именно в этом стиле дают сказку часто сказочники-грамотеи. Этот стиль, очевидно, уводит сказку в сторону сдвига эстетического вкуса к искусственной беллетристике городских низов.

Некоторые исполнители дают сказке стиль *сжато-схематический*, когда передается только схема сказки, то есть бесхитростный и упрощенный пересказ главнейших эпизодов.

Еще один вид стиля сказки — *дефективный*, продукт спутанности мысли или необработанности речи. Такие сказочники «говорят как заведенный граммофон, начинающий путаться и говорить отрывистыми короткими словами, которыми не выражается не только мысль, но и фраза» [Козырев 1914: 11].

Наконец, надо отметить как особую группу сказочника с *индивидуализированным* стилем в сказке. Здесь разумеются такие виды языка, в которых ярко сказываются лично-речевые черты данного исполнителя. Выше уже отмечено, что индивидуальный стиль свойствен грамотным сказочникам. Но и среди неграмотных он попадает нередко, особенно среди артистов сказки. Особенное богатство стилевых возможностей дает прием рассказывания сказки как бы от себя, когда сказочник превращает себя в героя сказки. Отдельные лица создают очень колоритный стиль яркими излюбленными словечками, присловьями. Некоторые в качестве своеобразного конька пользуются даже излюбленными эпизодами. Индивидуальные стили сказочников — большое и очень интересное поле для работ будущих исследователей.

Приведенные семь типов стиля дают сравнительно полную картину языкового костюма живой бытующей сказки и сказочника. Стиль сказочника, надо добавить, до некоторой степени связан и с его отношением к репертуару. Классический или рифмованный стили наблюдаются главным образом у сказочников-эпиков, стилем индивидуальным богаты лица с переменным отношением к сказке и т. д.

Уже по охарактеризованному выше отношению сказочника к сказке во время сказывания и по группировке стилей сказки можно видеть, что среди носителей сказки наблюдается большое разнообразие разновидностей. Встает важный вопрос: что же претерпевает сказочный текст в своем бытовании? Как на нем отражается это необычайное разнообразие числа хранителей?

Надо определенно сказать, что чисто механическая передача сказки на деле бывает очень редко. Это бывает, да и то не часто, среди детей да у взрослых сказочников, по выражению Д. К. Зеленина, «без воображения и без дара слова, с одной памятью».

Но таких сказочников без воображения не очень много. Огромное большинство, исходя из общенародного взгляда, что «сказка — складка», мало стесняется со сказочным текстом. То, что этот текст — проза, то есть не связан ни ритмико-метрической традицией, как это имеем в былине и песне, ни чеканным словом, как в пословице или заговоре, только способствует свободе обращения с ним. И сказочный текст в бытовании его дает очень большое число вариаций. Если пословица говорит: «сколько голов — столько умов», то о сказке можно сказать: «сколько голов — столько и сказок». Каждый сказочный вариант, строго говоря, всегда есть самостоятельная сказка, новая даже тогда, когда она рассказывается одним и тем же лицом во второй, в третий, в десятый раз. У одного и того же сказочника текст сказки изменяется в зависимости от настроения, времени, места исполнения или слушателей. У разных сказочников текст изменяется от разных особенностей исполнителя. Сказочник-забавник часто совсем несмешную сказку делает веселой, а мемуарист превращает волшебную в анекдот. Любители пикантных сказок «самую целомудренную самобытную сказку превращают в одно сплошное неприличие» [Козырев 1914: 14]. Внешний вид сказки при этом особенно сильно видоизменяется. Героя или его социальное положение в сказке сказочник связывает с собственным социальным положением в среде или приспособляет к окружающей его аудитории. Оттого, как выше указывалось, есть сказки особые солдатские, бурлацкие, нищенские, детские и т. д.

Большей или меньшей устойчивостью в бытовании отличаются лишь основные сюжетные схемы сказок, но и они в частных эпизодах претерпевают изменения, переходя от одного вида сказочников к другому. Сказочник с малым репертуаром легче сохраняет слышанный сюжет в неприкосновенности, чем сказочник

с большим количеством сказок. Последний легче смешает бессознательно или сознательно отдельные эпизоды различных сказок и таким образом даст новые комбинации старых сказочных эпизодов. Д. Ровинский рассказывает: «У нас в доме была такая сказочница Мария Максимовна; у нее в памяти держался огромный запас отдельных сказочных эпизодов, из которых она выделяла сотни сказок, изменяя имена собственные и вставляя по временам присказки и прибаутки» [Ровинский 1881: 104]. О том же говорят и другие собиратели. Если нами такие комбинации эпизодов сказок не всегда ощущаются как новые сказки, то только потому, что новая комбинация ограничена довольно-таки старым и сказочно-рутинным фондом эпизодных схем. Кроме того, и самые комбинации не составляются как свободная игра кубиков. В них действуют помимо логических и эстетических законов также известные, уже укрепившиеся в местной традиции, комбинации эпизодов.

Почти всякая сказка живет в определенной местности в двух видах: в *нормальной*, типичной для данной местности форме и в *искусной*, отличной от типа. Различия эти бывают и в составе эпизодов сюжета, и в образах, и в языковой оболочке сказки, и иногда в характере исполнения. Нормальная форма сказки — это традиционный вид какого-нибудь сюжета в данной местности. Например, Ивашка попадает к Яге и спасается тем, что хитростью сжигает ее. Нормальная форма чаще всего бытует в широкой массе населения. Это будничная форма сказки. Если его иногда нарушают или даже портят отдельные рассказчики, то все же широкое хождение этой формы поддерживает тип нормального вида сказки.

Искусная форма сказки чаще всего бытует в устах мастеров рассказывания и нередко сильно отличается от нормальной. Например, в сказку об Ивашке вводится серия эпизодов поисков его сестрами, бегство от Яги, иногда сжигания, иногда удачного избавления без сжигания и т. п. И если эти эпизоды не типичны в массовых вариантах сказки, то они непременно встречаются только в искусных формах, куда проникли через мастеров-сказочников или из другой местности, или путем оригинальной творческой переделки мастера.

Нормальная и искусная формы определяют, однако, лишь общий тип сказочного текста в известной местности. Выше было указано, какое разнообразие влияний должен испытать этот тип, исходя из разнообразия существующих типов сказочников и их стилистических манер. Теперь необходимо указать еще, что, помимо всего этого, каждый сказочник находится в роковой для него власти *общеэтических* законов творчества, которые разных носителей сказки захватывают с разных сторон и в различной степени.

Если несколько пополнить картину этих законов, данную известным финским ученым А. Аарне, то окажется, что сказочный

текст подчиняется в умах его носителей, а следовательно, и в своем бытовании следующим общеэпическим изменениям.

Прежде всего, сказку изменяют *законы памяти и логики мышления*. Например, забвение, *запamытывание* отдельных имен, лиц, предметов, событий, деталей, иногда целых эпизодов и т. п. налагает на сказку неизбежную печать. Далее сказочник, даже очень хороший, невольно иногда вводит *путаницу* в отдельные эпизоды, потом, спохватившись, исправляет их, если путаница не может пройти незамеченной. Чаше она не замечается. Иногда сказочник вносит *индивидуализацию общего понятия* (вместо рыбы вообще указывается щука, «елец» и т. п.) или, наоборот, *обобщение частного* (в сказке о волшебных плодах вместо точного указания говорится просто «плод», «ягода»). Иногда логика действия требует *изменения действия* (например, если в сказке волшебные предметы получены тремя лицами, а теряет предмет лишь одно лицо, то рассказчик или уменьшит число получающих до одного, или увеличит число теряющих до трех).

Изменения в текст сказки вносит сказочник и под влиянием законов *быта, места и времени*. Приспособление сказок к слушателям, к внешним условиям сказывания отмечено выше. Но и *акклиматизация* сказки в случае ее заноса из чужой местности — сила огромного значения. Акклиматизация иноземной сказки — факт общеизвестный. В Азии с ролью хитрой лисы встречается шакал, в Африке — черепаха или заяц, у американских негров — кролик. Наш Иван-дурак равен немецкому Гансу, финскому Матвею. «Хотя рассказ, — говорит Аарне, — переходя от одного народа к другому, сохраняет в главных чертах свое содержание, отдельные мотивы могут приспособиться к обстоятельствам, нравам, воззрениям, религиям и т. д. Каждый народ каким-нибудь образом налагает на сказку свою печать». Но акклиматизация происходит и в местном масштабе. Примеры указаны выше. Кроме акклиматизации закон времени требует еще *обновления устарелого*. Например, в сказке, где черт спорит с мужиком о вершках и корешках, вместо старой репы употребляется ее заместитель — картофель. В одной пинежской сказке для чудесного зачатия снадобье добывается не от знахарки, как обычно, а царица «удумывает на заседании», что нужно послать за снадобьем в аптеку, и пьет это снадобье в чае, «скипятив самовар».

Но самые важные изменения вносятся сказочниками в сказку под влиянием законов *художественного порядка*. В одних случаях эти законы, может быть, отчасти зависят от местных эстетических вкусов, в других — от психологических свойств личности сказочника и т. д. Среди таких законов назову, например, явление *расширения* (амплификации) сказки, когда в одну сказку вносятся элементы из другой. Особенно часто удлиняются начало и конец сказки. Иногда это расширение выражается в почти механическом *суммировании* нескольких сказок. В сказках о лисе и волке или о пошехонцах такое суммиро-

вание особенно часто. Часто встречается в сказке *умножение*, утроение эпизодов, лиц, действий. Особо нужно отметить *дублетные* формы и формы, созданные по *аналогии*. Так, в сказке о волшебных предметах дубинка, побившая владельца, прежде чем побить его противников, бьет еще лишний раз его жену или гостей богатого брата, создавая дублетный мотив. В скандинавских сказках медведь обычно бывает обманутым, а лиса — обманщиком. И вот по аналогии этому типическому положению в сказке, где медведь убеждает лису ухватиться за хвост лошади, медведь поставлен на месте ездока, лиса — на месте советчика. Особенно важное значение в сказке имеют всякие *замены*. Они происходят иногда в силу родственности функций подменяемых положений. В разных вариантах одной и той же сказки с функцией наказания в конце сказки может выступать то вырастание рогов, то битье палкой. Иногда замена бывает по *контрасту*: не кошка на собаке переплывает море, а собака на кошке. Иногда в сказке о животных подставляется человек (лапоток выменивает на гусочку, бычка и т. п. не лиса, а старуха), то есть происходит *антропоморфизация* героев. Иногда, наоборот, происходит *зооморфизация*, то есть человек заменяется животным. В одной сирийской сказке о волшебном кольце вместо героя и королевской дочери действуют медведь и волк. Иногда имеет место *демонизация* сказки, то есть перенесение действия на черта, злую силу, иногда *эгоморфизм*, случаи уже упоминавшиеся, когда героем сказки сказочник делает себя. Иногда *замена одного мотива* влечет изменение всей сказки. Наконец, *переформирование* отдельных сюжетов в голове сказочника создает новые схемы сказки. Так, очень многие сказочные сюжеты знают оригинальные комбинации мотивов, сильно расходящиеся с типичными их видами.

Приведенная в самых общих чертах схема частных факторов, которые владеют творческой психикой носителя сказки, показывает, какой сложный аппарат представляет собою каждый сказочник и каким многосложным и богатейшим организмом, продуктом многообразных сил, является вышедшая из уст сказочника народная сказка.

## 5

После того как дана характеристика исполнителей сказки, необходимо коснуться самого исполнения ее. Эта сторона пока мало оставляла на себе внимание собирателей. И тем не менее она необычайно важна, потому что сказка существует не для записей или чтения, а для живого устного произнесения в кругу слушателей.

Сказка принадлежит к тому роду устных произведений в народе, которые обладают едва ли не самым богатым арсеналом средств художественного воздействия на слушателей. Этот арсенал складывается из слова, голоса (интонация и тембр), мимики и жеста

(то есть действия), чувства ритма, обстановки и некоторой свободы отношения к содержанию текста в зависимости от требований минуты. Ни один другой род народного творчества не обладает таким богатством возможных средств. Былина и духовный стих, как известно, имеют строгий текст, не используют обстановки и не распрягаются ритмом и словом (они даны традицией). Песня связана заданностью ритма, слова и мелодии. Пословица, поговорка и заговор связаны текстом и обстановкой. Только сказка свободно пользуется всем богатством средств. Единственное ограничение для сказочника, да и то не для всякого, — схематический рисунок сюжета.

Как пользуются сказочники этим арсеналом художественного оружия?

Конечно, главная роль в исполнении сказки принадлежит *слову и звуку*. Можно сказать вслед за А. М. Смирновым, что «нигде нет такого плетения словесного узора, как здесь, такой живой быстрой игры словом, как в сказке... Каждый рассказчик, в меру своих дарований, обнаруживает здесь и свой словесный запас, и особенности в словосочетаниях, а вместе и бессознательные попытки создания новых слов» [Смирнов 1927: 71]. Конечно, сказка рассказывается не только для слова. И содержание захватывает слушателей. Но игра словом дает особый аромат самому содержанию. Есть целая группа детских сказок, где игра словом или звукоподражанием составляет весь смысл сказки («Теремок», «Лапоток», «Старик и Волк» и др.). Надо добавить, что сказочное слово особенную прелесть получает от того еще, что оно дано в форме диалектизма, в провинциальном местном произношении. Вот отчего так необходимо при записях сказок сохранять все детали местных слов и делать записи с возможной даже звуковой точностью. Дикция обычно у сказочников не обращает на себя специального внимания. Но в виде приятного исключения есть прекрасные по дикции исполнители.

Слово сказки всегда соединено с известной *интонацией* и *тембром*. Игра интонаций сильно развита у исполнителей сказки. И даже в простом говорном пересказе иногда проскальзывают позывы к интонированию, и очень часто интонация служит специальным средством для декламационного или напевного произнесения сказок.

*Интонация* нередко бывает связана со специально *ритмической установкой* сказа. Сказочник усаживается на скамью, берет в руки газету, часто по неграмотности вверх ногами, и, раскачиваясь мерно из стороны в сторону или взад и вперед, произносит сказку со строгим ритмическим единообразием. Такие случаи сказа с отбиванием такта телом обычны на Востоке, но они отмечены и у русских сказочников. Иногда телодвижение не участвует, но границы ритмической фразы отмечаются самым голосом. Иногда для отграничения используются рифмующие слова, получается сказ раешника.

Действие, то есть *мимика* и *жест*, принимают почти всегда участие в сказывании сказки. Обычно они даются скромно и скупно. Но имеются специальные исполнители, любители жеста и мимики, и тогда сказка доводится ими до театрализации. Например, сказочник рассказывает сказку о теремке мухи. Он меняет интонации голоса, изображая разных зверей, приходящих к мухе, он жестами показывает, как происходит их сожительство и конечное уничтожение, имитируя зайца, лису, медведя в их движениях. Если рассказывается сказка о мальчике, которого хочет сжечь в печи Яга, то сказочник, 70-летний старик, бросается на пол, ложится на спину и изображает собою мальчика, упирающегося в печь. Мимика при этом неперенный спутник жеста.

Об использовании *обстановки*, то есть вовлечении в сказку себя и окружающих, говорено выше. «Жил-был мужик с женой, ну вот хоть бы как я с бабой». То делается ссылка на местного попа, дьяка, мужика-односельчанина, бобылку-соседку, ягу-тещу и т. п.

Обладая таким богатым запасом художественных средств, сказочник тем не менее пользуется ими не одинаково, а в меру талантливости и умения. Вот почему имеется возможность наметить несколько манер сказа, более или менее типичных. Основных манер сказа существует две — говорная и артистическая.

*Говорная* манера исполнения сказки состоит в том, что сказка передается в обыденной местно-провинциальной речи, с разговорной интонацией и не позволяет ярко ощущать специальные художественные усилия сказочника украсить исполнение, дать его в возможно лучшем виде. Говорная манера знает некоторые разновидности, именно: очень медленный — степенный сказ, средний и ускоренный сказ. Иногда говорной сказ бывает несколько браваурным, когда сказочник сопровождает его энергичным взглядом, смехом, шуткой.

*Артистическая* манера сказа состоит в том, что сказочник вносит в исполнение большое внутреннее одушевление, а кроме того, пользуется вышеописанными средствами для украшения исполнения. Артистическая манера знает много разновидностей исполнителей. В словесном отношении сказ может быть просто разговорным, декламационным или драматизованным. Русские сказочники особенно любят диалогический сказ. В интонационном отношении речь артиста может быть певучей, полупевучей или с подчеркиванием интонацией особенно ярких мест. В ритмическом отношении речь артиста может быть неритмизованной, с особыми ритмами или речитативной (Н. Е. Ончуков называет такую речь «скороговоркой»). В сценическом отношении сказ может быть театрализован или без театрализации.

Разумеется, что отдельные артисты сказки умеют блеснуть различными художественными средствами и в разных сочетаниях,

но важно то, что таких артистов сказки в деревне насчитывается достаточно. Их не нужно отождествлять с предполагаемыми профессионалами-сказочниками. Артист сказки — понятие не профессиональное. Артистом исполнения может быть ребенок, знающий 3–4 сказки, и лицо, которое совсем не славится сказками. И наоборот, мастер сказки, то есть знающий ее хорошо, может совсем не быть артистом ее исполнения, хотя оба качества чаще всего соединяются.

После сказанного о манерах исполнения сказки станет понятным, почему сказка до сих пор чарует народ. Обладая в отношении исполнения огромным диапазоном художественных возможностей, сказка, даже много раз повторяющаяся, всегда во время исполнения выступает в новом художественном костюме как новое художественное произведение. Она не может наскучить потому, что рассказывается в новый момент, в новой обстановке, при наличии новых слушателей или, наоборот, нового рассказчика, то есть всегда выступает в новом освещении. Вот отчего сказка может иногда дать основание даже для известного артистического соревнования. У восточных народов такие художественные публичные турниры мастеров исполнения — явления нередкие. Русские турниры сказочников не знают, но известная конкуренция больших мастеров сказки может быть отмечена. Часто, например, собиратель может услышать очень пренебрежительный отзыв одного сказочника о другом, хотя оба прекрасные знатоки сказки.

Насколько иногда бывает художественно-высоким исполнение сказки и вся картина его сопровождающей обстановки, можно почувствовать только на месте. Всякое описание может дать лишь слабый намек на живое и действительное впечатление участника этой картины.

## 6

В заключение обзора бытования сказки и ее носителей уместно сделать несколько замечаний о влиянии на сказку русской революции. Конечно, учесть это влияние было бы очень заманчиво. Но задача эта необычайно трудная, да и, пожалуй, пока еще преждевременная. Чтобы на сказке отразилось это влияние основательно, нужно, чтобы новые начала жизни глубоко внедрились в массовый народный быт. Весьма вероятно, что в центральной части СССР сказка сильнее модернизировалась, но из этих частей, к сожалению, после революции нет сведений. А на севере СССР следы больших общественно-политических движений нашего времени видны пока в мелочах. Крестьяне несколько колеблются употреблять в качестве героев столь необходимых сказке царей и царевичей; а иногда вносят



и черточки иронии к царям, иногда в сказке проскользнут мелочи нового быта: милиция вместо полиции, русская горькая и т. п. Красноармейцы, возвращаясь на родину, приносят новый уже, несказочный, репертуар и несколько новое, порой строго отрицательное, порой недоуменное, отношение к сказке. Но там, где город далеко и бывший красноармеец не всегда получает от него постоянную поддержку в виде книги или газеты, там и он не отказывается послушать сказку. Пионерство и комсомол тоже вносят холодок к сказке в детской среде.

Влияние революции сказывается не столько на старой традиционной сказке, сколько на попытках создания нового репертуара деревенских рассказов. Эти рассказы, хотя иногда и передаются как сказки, но все же относятся скорее к жанру бывальщин. Например, воронежский рассказчик Д. И. Трухачев вместо старинной сказки предлагает рассказ о том, как «в 18-м году начинал белый войну на матушку Москву... Ленин думать да гадать, красну армию набрать, усея белых патаптать» [Гринкова 1927: 43]. Тот же сказочник любит рассказывать «прокламации», то есть сатирические стихи на злободневные политические события местного края, и при этом в «прокламациях» пользуется формулами старинной сказки: «гром гремит, земля трясется, вот и Ленин наш нясется, с артиллерии палить у высокой темный лес». Студенткой пединститута им. Герцена А. Останиной<sup>5</sup> недавно записано в деревне Чучино Никольского уезда Северо-Двинской губернии от 70-летнего деда несколько бывальщин о коммунистах, которые рисуются как чернокнижники. В одной побывальщине рассказано, как прежде благочестивый мужик «за последние годы, как настала это у нас власть-та куманисьицеская», стал задумываться, запирается, читать «про новыи ти права», знаться с новыми людьми. Жена подсматривает за мужем, видит его за большой книгой, решает, что он чернокнижник, сжигает книгу, и муж должен умереть. Собираются на похороны коммунисты.

Снаредили покойницка, домовишшо-то все красным сиццем околотили да и выюнок ис пихты робятешка маленькие, ште с ими пришли, сплели. А жоне-то бают: — Ты бы вместо цорновато красненький платок-то наинула. Муж-от у тебя ведь куманис быв. — А жона-то думает, ште куманис это все равно ште царнокнижець, да и просит их переверотить повойника-то внис лицом. Штебы, видишь, после смерти манить не став. Ну, знамо, ее не послушались, а домовишшо-то самим мужикам приказали на головах из деревни вынести. А покудова шли, так все письни пили, бают, да и на гармонье играли, штебы и своим-то веселяя было.

---

<sup>5</sup> За материалы А. Останиной приношу благодарность как самой собирательнице, так и предоставившей мне эти материалы Н. П. Грипковой.

В другом рассказе сообщается, что два приятеля, верующий и коммунист, пообещали после смерти дать знать о себе оставшемуся в живых. Умирает верующий и, явившись коммунисту, заставляет того поверить, «ште есь тот свет и бог». Все эти и подобные рассказы, созданные на канве старых бродячих сюжетов, в настоящее время очень многочисленны, но все же они идут по линии особого жанра народных произведений — жанра преданий, бывальщин, а не собственно сказки. Материала же для суждения о значении революции для сказки пока мало, а впечатление собирателей последних лет скорее такое, что сказка живет еще в очень устойчивых дореволюционных формах и лишь начинает впитывать в себя крупницы нового времени и нового быта.

Иное дело сказочный материал города. Но здесь о нем не место говорить, так как городской фольклор — особая область народного творчества.

*Март 1928 года*

---

# ЖАНРЫ РУССКОЙ СКАЗКИ

**С**КАЗКА — один из популярнейших жанров фольклора, имеющий более чем столетний период научного собирательства и изучения. Общее количество собранных вариантов в международном масштабе исчисляется десятками тысяч вариантов. Сказка — едва ли не важнейший в смысле исторической давности и, следовательно, исторической ценности вид фольклора. Однако все проблемы литературно-теоретического характера в отношении сказки остаются на стадии весьма зачаточного понимания и разрешения. Несмотря на многочисленные и разновременные опыты всяких «теорий» сказки, фольклористика не имеет еще ни общепринятого определения самой сказки, ни точной исторической схемы ее жизни на земном шаре или на отдельных его участках, ни даже элементарно-необходимой классификации сказочных жанров. Главное увлечение исследователей шло по линии сюжетики сказки, проблемы ее генезиса, в виде многочисленных гипотетических ее решений, да по линии робких статей по поэтике сказки для отграничения ее от других явлений фольклора.

Советское сказковедение ушло, правда, вперед в этом отношении сравнительно с европейским. Оно ставит более правильно и широко и собирательскую, и исследовательскую проблематику. Социологические вопросы живого бытования сказки, ее исполнения, взаимоотношения с социальной средой, вопросы ее трансформации, морфологии, значения в классовой борьбе — все это вызвало заслуженное признание и даже подражание европейских сказковедов А. Мазона (A. Mazon), М. Мурко (M. Murko), О. Коблера (O. Kobler) и др. Но многие важные проблемы, отправные для дифференцированного изучения сказки, и в советской науке далеки от ясности. В числе этих сложных и важных проблем находится проблема классификации сказки, вопрос о жанрах ее и их разновидностях.

Для всякого фольклориста ясно, что и генетически-исторически, и даже с точки зрения художественного значения в современно-

сти сказки — явление очень сложное и многообразное. Попытки разобратся в этом многообразии и классифицировать сказку идут издавна<sup>1</sup>, но все не привели еще к правильному пониманию сказки как сложного художественного организма<sup>2</sup>. Даже вполне доступное наблюдению современное бытование сказки не охвачено еще научным сознанием во всем многообразии типов. Но бывают моменты, когда смелость новых решений есть явление прогрессивное и нужное. Предлагаемая читателю статья и есть попытка перешагнуть через трафаретные научные схемы существующего деления сказки и предложить новую, более соответствующую действительности картину сказочных разновидностей. Я пытаюсь построить систему жанровых группировок русской сказки в виде открытого, не замкнутого, не законченного списка, который и может и должен будет пополняться при привлечении более широкого материала сказки. Кроме научно-теоретического подобный опыт имеет и практическое значение. Он должен помочь писателю, критику и педагогу понять разновидности сказочного многообразия современной сказки и сказки недавнего прошлого, понять художественное назначение, употребление и построение сказки, а также отчасти те внутренние силы, которые направляют жизнь большого фольклорного материала, именуемого пока еще очень расплывчатым термином — сказка. Подобно роману, имеющему свою теорию и историю, сказка имеет все основания на ее жанрово расчлененное понимание и изучение. Разумеется, размеры настоящей статьи позволяют дать обзор лишь в эскизном виде.

Вопрос о сказочных жанрах, как и все научные вопросы, правильно может быть понят только в перспективе исторической, когда весь исторический процесс будет рассматриваться как процесс прогрессивных ступеней, из коих каждая «последующая форма рассматривает предыдущую как ступень к самой себе» [Маркс 1933: 31]. Несомненно, сказка у разных народов, на разных стадиях развития, на

<sup>1</sup> И классификация сказок мифологами 60-х годов XIX века на мифические, бытовые и о животных, и более поздние группировки по сюжетам (Ган, Гомм, Арнаудов, Владимиров, Аарне, Томпсон, Смирнов, Андреев) или мотивам (Тилле, Томпсон) стояли на неверном пути односторонних или формальных критериев. Еще более формальную позицию занимает серьезная по существу попытка понять сказку морфологически у В. Я. Проппа [Пропп 1928], который не только ограничил свою «морфологию сказки» сказкой «волшебной», но и исказил эту «морфологию» тем, что вовсе отбросил историческую морфологию сказки, став па точку зрения не биолога, не систематика даже, а формалиста — регистратора внутреннего состава многофункциональных сказочных текстов.

<sup>2</sup> Более интересным в этом отношении являются этнологические анализы сказки у Д. К. Зеленина, С. Я. Лурье, в позднейших статьях В. Я. Проппа и у школы академика Н. Я. Марра.

различных ступенях культуры, в разное время выполняла различные функции и расценивалась не одинаково. В связи с этим сходные и даже одни и те же сюжеты исторически всегда выступали с различной значимостью. Древнеегипетская сказка о двух братьях (XIV век до н. э.) сохранилась в форме высокоразвитой литературной повести, сколько бы мы ни предполагали в основе ее мифических образов. Древнеиндийские сборники сказок Панчатантры, Хитопадеша и т. п. дают сложные жанровые композиции литературного порядка. С другой стороны, североамериканские индейцы, полинезийцы или африканские племена выступают с чисто фольклорными образами мифов природы (Naturmythen) и рассказов о происхождении ее явлений (Natursagen). И если сказка японского педагога, предназначенная для японской детворы, перекликается с мифом о природе африканского готтентота, то чукотско-эскимосская, например, сказка частенько несет на себе в живом и сочном виде магически производственную функцию. Приморский чукча рассказывает сказку, чтоб «прогнать» и «успокоить» ветер, оленевод-чукча использует ее в похоронном обряде, ограждаясь от духа умершего, а эскимос заговаривает сказкой на промысле зверя. Словом, подходя к сказке исторически, очерчивая ее границы в целом историческом процессе, мы неизбежно должны охватить в ее границы огромный словесно-повествовательный материал. Взятая в таком историческом плане сказка *есть рассказ, выполняющий на ранних стадиях развития, в доклассовом обществе, производственные и религиозные функции, на поздних стадиях, до феодальной включительно, бытующий во всех классах общества с функцией главным образом развлекательной, то есть имеющий содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские), и отличающийся специальным композиционно-стилистическим построением. В современном обществе сказка с разными функциями остается достоянием главным образом народных масс, заходя в литературу в виде особой линии литературного творчества.*

Жанровая характеристика всего этого огромного материала, входящего в понятие сказки, однако, в настоящее время еще невозможна. Для нее нет нужного количества фактов. Но это определение сказки дает право выделения из всей массы материала более узких участков по признакам территории, языка или национальности и эпохам. В дальнейшем я буду говорить только о русской сказке, да и то в границах материала примерно последнего столетия, то есть с середины XIX века по начало XX века. Сужение это не принципиальное, а диктуемое границами доступного мне материала.

Прежде всего, какой существует критерий для систематики жанров русской сказки? Из каких признаков должно слагаться понятие сказочного жанра? Надо заметить, что литературоведение и общественность до сих пор недооценивают и недопонимают всей

сложности проблемы жанра применительно к произведениям фольклора. Если жанровая классификация литературных памятников — дело сложное и часто спорное, то с фольклором, в частности со сказкой, дело обстоит вдвойне сложнее.

В самом деле, всякое литературное произведение имеет некое единое основное русло исторического движения и бытия. Это — русло *печати и читательского восприятия*. Генеральный путь жизни (печатный знак и чтение) здесь предопределен такой, что он гарантирует в основном сохранность творческого продукта, то есть текста, в процессе его употребления. Правда, этот путь и для произведений литературы становится уже не единственным. Театр, кино, эстрада, кружковое и домашнее чтение вслух — вот новые, *дополнительные* русла, в которые с усложнением культуры поступает часто литературное печатное произведение. Но ведь бесспорно то, что на этих новых путях литературное произведение уже поступает в деформацию и использование иных *искусств*, особых искусств, отличных от литературы, имеющих свои законы общественного и художественного развития. Здесь, в этих искусствах, печатный текст перестает быть жанром литературы, и «Ревизор» или «Лес» Мейерхольда и соответственные печатные произведения Гоголя и Островского суть творческая продукция, органически разнородная, качественно принадлежащая разным искусствам, хотя в пьесах и использовано значительное количество словесно-речевого материала из печатных текстов. И во всяком случае для писателя и поэта главным путем жизни его произведений остается книга и чтение.

С произведениями фольклора дело обстоит иначе. Генеральный, главный путь и зарождения, и распространения, и жизни произведения здесь — устная передача: сказывание, пение, шутка. Пути, гарантирующего стабильную сохранность текста, нет. Наоборот, можно говорить о нечетком, неуловимом, подвижном, вечно возрождающемся и умирающем бытовании. Можно ли при этих условиях говорить, например, о крупной, решающей значимости для песни, сказки и т. п. текста, как это имеет место в литературных памятниках? Конечно, нет. Слово, например, в крестьянской песне не всегда играет главную роль, хотя значимость слова в ней велика. В сказке также часто не текст решает проблему художественного воздействия, а исполнение и социальная функция, тексту приданная в данный момент исполнения. В произведениях фольклора, строго говоря, мы имеем дело с совершенно *особым искусством* слова, параллельным литературе. Произведение фольклора в момент бытования, каковой и определяет подлинную значимость этого произведения, гораздо ближе к искусству эстрады или театра, чем к собственно литературе.

Между тем в современной фольклористике вся сила исследовательского внимания брошена почти исключительно на изучение текстов. Все классификации фольклорных, в частности сказочных,

жанров ограничиваются только приметами текстов. Мне кажется, пора указать на односторонность этого направления. Пора указать, что текст произведения фольклора не может служить отправным мерилom жанровой группировки уже потому, что в фольклоре довольно распространен закон переходимости текста из одного вида фольклора в другой. Старинная лирическая песня вдруг начинает употребляться как плясовая, резко меняя свое функциональное назначение, и тождество текстов не освобождает от признания принадлежности их к двум жанрам. Детская докучная сказочка переходит в песню или игру [Никифоров 1928б]. Былина «разлагается» в сказку<sup>3</sup>, или, наоборот, сюжет повести становится былинной [Чужиков 1935: 199 и след.]. Пословицы «у семи нянек дитя без глаза», «у хорошего купца ни денег, ни товара» и др. дают противоположное понимание в зависимости от среды, в которой бытуют, и от условий произнесения и звучат как антиподы в устах кулака или колхозника. А пословица «ничего не болит, а все стонет» (свинья) иногда бытует как загадка (имеет в виду ханжу), и наоборот. Положение о переходимости фольклорных текстов из вида в вид с несомненностью устанавливает, что не в тексте только и его строении надо искать специфику жанровой классификации сказки. Сейчас, когда к фольклору привлечено общественное внимание, когда начинают выкристаллизовываться такие, например, факты, как театр народного творчества в Москве, как бывший этнографический театр в Ленинграде и т. п., пора сказать отчетливо и ясно, что Октябрь, поднимая и принимая в круг ценностей советской культуры фольклор, строго говоря, открыл для общества новый вид словесного искусства, параллельный театру, эстраде, литературе, включающий в себя, как слагаемое, словесный материал, но в основном отличный и от литературы, и от театра, и от городской эстрады. Сказка есть один из видов этого особого искусства — искусства масс, искусства народных коллективов. И на сказке сравнительно нетрудно показать эту многосложность закономерностей, определяющих жизнь произведения фольклора. Вместе с тем на сказке очень нетрудно показать, что понятие жанра для произведения фольклора не может быть раз навсегда данным, что понятие это динамично, диалектически изменчиво и уловимо лишь при учете комплекса во всей сложности входящих в него слагаемых.

Из каких же элементов в действительности складывается понятие сказочного жанра? Надо оговорить, что моя статья имеет в виду материал досоциалистической еще деревни, конкретнее примерно до 1929 года.

<sup>3</sup> См. например, сказки на сюжеты Ильи Муромца или Алеси Поповича в сборниках сказок Афанасьева [Аф. №№ 308, 310, 312], Зеленина [Зеленин 1915: №№ 99, 100] и др.

Этих элементов три: текст, его исполнение и социальная функция, которую несет рассказываемая сказка, причем все три элемента должны быть расцениваемы не вообще, а в каждый данный момент исполнения. Меняется обстановка исполнения, меняется функция рассказа — и сказка становится органически новым произведением, хотя текст может сохранять в основных чертах близость. Впрочем, часто меняется в новой обстановке сказывания и самый текст. Главенством функциональной направленности объясняется часто сравнительное равнодушие сказочника к точности сказочного текста. Новое исполнение вносит, как правило, нарушения в текст сказки (так называемые «варианты»), которые иногда катастрофичны для сюжета, но которые или не замечаются рассказчиком и аудиторией, или игнорируются ими как несущественные, или закономерно осмысляются целеустановкой, ибо суть сказки в комплексе в момент исполнения: *и текста, и формы исполнения, и социальной направленности.*

Анализ этого комплекса показывает, что первое по значимости для жанровой классификации сказки место должно быть отдано социальной направленности. Это — наиболее органичный для сказки элемент. В нем рассказчик-сказочник срастается, смыкается со средой, с коллективом. Тут он выполняет «социальный заказ» своего класса или классовой прослойки. Только в социальной функции мы можем искать известные социальные стили сказки.

Рассмотрение всего русского сказочного материала с точки зрения названного комплекса, с учетом главной значимости за социальной направленностью каждого сказочного варианта, приводит нас к признанию существования довольно большого количества сказочных жанров, причем все они могут быть сведены к четырем большим группам: *жанры производственно-трудовые, развлекательные, социально-боевые и религиозно-обрядовые...* Особо надо оговорить жанры сказки не фольклорной, а *литературной*. Нужно здесь же заметить также, что большим препятствием для развернутой и широкой характеристики этих групп является неправильная, суженная постановка собирательной работы в прошлом. Собиратели сосредотачивали все свое внимание на текстах и лишь в немногих случаях только в XX век стали отмечать моменты исполнения, классовую направленность сказки. Мне приходится опираться поэтому лишь на сведения собирателей последних лет да на собственные наблюдения над бытованием сказки на русском Севере.

Переходя к характеристике первой группы жанров сказки, к группе производственно-трудовых, отметим наличие в ней нескольких жанров.

Несомненно, функцию условно «*производственную*» сказка выполняла у деревенских нянек, будет ли то бабка или девочка-подросток. Таких нянек отметил я среди своих сказочниц, отметили их



и другие собиратели. Например, в сборнике И. Карнаухова [Карнаухова 1934] из 22 женщин-сказочниц 7 были определенно няньки. В старой северной деревне нянька часто бывала лицо наемное. Разумеется, что сказка в обязанности няньки служит различным функциям: в одних случаях сказка убаюкивает детей, в других — развлекает, в третьих — служит объектом для детской игры. Особенно интересны сказки последнего типа. Вот два примера: первый — «Сорока», вариант бывшей Витебской губернии:

Сорока, сорока,  
Кашу варила,  
На порог становила,  
Гостей созывала:  
Этому дала (показывая на большой палец),  
Этому дала (на указательный),  
Этому дала (средний палец),  
Этому дала (безымянный),  
А ты мал (мизинцу),  
Круп не драл,  
Воды не носил —  
Тебе ничего не будет.  
Тут пень (показывая на руку ребенка),  
Тут колода (на локоть),  
Тут волчья згорода (на плечо),  
Тут тепленькая водица (щекочет ребенка под мышками).

Существует несколько вариантов этой сказочки с разной игрой: щекотанием, подниманием рук над головой, хлопанием в ладоши и др. — и с вариациями текста.

Другой пример — сказка «Клин», очень популярная в Заонежье в 1926 году:

Жила-была три брата: котел, веник и клин. Вот они не посеяли репы. Пошли в лес и попали на чужое репище. И вот посылают:  
— Котел, иди в репище воровать!  
Котел говорит:  
— Нет, не пойду. Ветер завееет, дуга зазвенит, хозяин услышит, придет, нас наколотит.  
И говорит:  
— Иди ты, веник!  
Веник говорит:  
— Нет, не пойду. Ветер завееет, зашумят листья, хозяин услышит и нас наколотит.  
Посылают третьего брата. А третьего-то и забыл, как звать. А? (Обычно кто-нибудь из слушателей подсказывает:)

— Кли́н.

(Рассказчик вскакивает, гоняется за сказавшим «клин», угрожая ему забить клин, или веретено, или палочку в штанишки.)

Другую разновидность сказки няnek представляют сказки так называемые «докучные», то есть или пародийно краткие, вроде «Жил-был царь Ватута, и вся сказка тута», или «бесконечные» вроде «На дворе кол, на колу мочала, начнем сначала» и т. д. [Никифоров 1928б].

Что характеризует этот «*производственный*» жанр сказки? Строго говоря, даже в нем мы вправе видеть несколько более мелких жанров: игровой и докучной сказки. Но задача моей статьи не детализация и характеристика дробных, мельчайших разновидностей. Достаточно из общей массы сказок зачерпнуть те, кои несут для няnek производственное назначение, чтобы сказать, что, несмотря на дробно мелкие разновидности, жанр *нянечьей* крестьянской сказки очерчивается очень четко на фоне остального материала. Этот жанр объединяют *производственная функция* сказки, как правило, *драматическое* исполнение и особая *поэтика*. Специфические черты последней: простота и краткость текста, устойчивость по вариантам сюжетной, а часто и текстовой схемы, ритмический строй для всего или части текста, элементарность образов и специфические конструктивные ловушки, «трюки», в форме ли добавочного момента игры, или срыва текста, или его повторности.

Других производственных видов русская сказка, по-видимому, уже не сохранила. Но у других народностей, например сибирских, они имеются. Чукчи, например, для успокоения ветра и облегчения себе поисков пищи рассказывают сказки. Сибирские буряты-охотники и охотники Алтая сказками задабривают лесных духов, чтобы они дали больше добычи [Богораз 1900; Зеленин 1934: 215 и след.]. Таким образом, производственный жанр сказки подтверждается также и материалом сравнительным.

К той же группе функционально трудовых жанров, связанных с трудовыми процессами, относится другой жанр, который можно назвать как *трудосопутствующий*. Здесь так же, как в жанре производственной сказки, имеются более узкие, специфические разновидности. У целого ряда профессий взрослого населения северной деревни мы встречаем сказку как средство облегчения труда путем создания вокруг работающего общества. Таковы многие ремесленники: портные, сапожники, плотники, катанщики обуви, печники. Большинство из них к тому же наиболее подвижная часть крестьянства: портные, например, работают не у себя на дому, а у клиентов. Биографии сказочников в сборниках Н. Ончукова, Д. Зеленина, братьев Соколовых, в моем собрании сказок определенно подтверждают, что названные профессии нередко дают хороших сказочников. Один из моих сказочников Заонежья, печник Рябов, прямо

говорил: «Люблю сказки сказывать за работой. Легче, веселее работается — народ соберется, слушает, и делу спорчей».

С другой стороны, в целом ряде трудовых процессов северного крестьянства сказка выступала до коллективизации как обязательное средство заполнения и сокращения вынужденно остававшегося незаполненным времени. Рубка леса, его обработка на местах в Северном крае совершалась до эпохи коллективизации крестьянами зимой, часто за десятки километров от места жительства, когда исключена возможность возвращения домой на ночевку. Короткие зимние дни в пять-шесть рабочих часов освобождали длинные вечера и ночи как непроизводительно уходящее время. Лесорубы жили в специальных зимних избушках-бараках, и здесь-то особенно дорого ценилась сказка. Здесь даже культивировалась и поддерживалась профессия сказочника. Ему иногда платили, его дарили общественным вниманием, его освобождали иногда от доли работы за право использования его в вечерние и ночные часы как рассказчика сказки. «Вот тут бы ты наслушался сказок» — приглашали обычно крестьяне собирателя в свои зимние избушки. То же случалось в моменты сплава леса по длинным северным рекам, когда сплав продолжался несколько дней, а люди были прикреплены на это время к плотам. Скот на Севере, в старом единоличном хозяйстве, часто ходил все лето в лесу далеко от деревни, поэтому доярки коров также нередко уходили на ночь из деревни и ночевали в лесных избушках, наполняя их, кроме женских разговоров, и сказкой. Дальние рыбные промыслы, охота за морским зверем, ночлеги крестьян при лошадях, ямщицьи дальние перегоны, путь гуртовщика-погонщика скота, пастушьи переходы — все эти формы труда как раз очень охотно и часто сопутствовались рассказыванием сказки. Сюда же, вероятно, нужно отнести и сказки прях на долгих вечерах женских «посиделок».

Разумеется, социальная функция сопутствия труду или прерывов в нем для рабочего коллектива определяет в сильнейшей степени и самую поэтику рассказываемой в названных условиях сказки. Сюжеты этой сказки должны соответствовать вкусам взрослого, зрелого населения, должны волновать, трогать, смешить и веселить, иногда будить мечтательность. И мы видим, что как раз излюбленными сюжетами в названных условиях исполнения являются сюжеты сказки волшебной и новеллистической. Как это ни странно с первого взгляда, но именно взрослое, мужское, зрелое население любило сказки о «Победителе змея» и о «Трех царствах: медном, серебряном и золотом». Эти самые волшебные из всех волшебных сказок нравились именно потому, что разворачивали сложные романтические ситуации с добыванием или похищением невест и многочисленными подвигами героя. Из сюжетов новеллистического типа здесь популярны были сюжеты о ловких ворах и хитрых ловких бат-

раках с присоединением естественных в мужской среде эротических сюжетов о ловких женщинах, обманутых мужьях и т. п.

И поэтика жанра сказки трудосопутствующей отличается большим своеобразием. Все отзывы об этом жанре говорят о том, что сказка названного жанра длинная. Лучшим сказочником считался тот, кто умел растянуть, удлинить сказку. Иногда можно было услышать восторженный отзыв, что сказочник умеет рассказывать одну сказку целую ночь. К сожалению, среди изданных материалов сказок представителей такого жанра мы имеем мало. Собирателям не хватило умения или терпения подслушать подобную сказку. Но тексты, приближающиеся к такому жанру, имеются у ряда собирателей. В моем собрании есть сказки, превосходящие длиной целый печатный лист. В Карелии записана сказка, доходящая до 4 печатных листов. Сказка сибирского сказочника Антона Чирошника в печати занимает два печатных листа [Азадовский 1928: 83–113; Никифоров 1936а: 151 и след.]. Разумеется, что большая длина определяет и ряд других поэтических моментов структуры сказки этого жанра. Мы здесь имеем действующим акт контаминации сюжетов. В моем собрании имеются сказки, объединяющие в себе, сюжеты по указателю Аарне [Андреев 1929]: «Победитель змея» (АА 300А), «Шесть чудесных товарищей» (АА 513А), «Три царства: золотое, серебряное, медное» (АА 301); или «Магическое бегство» (АА 313), «У разбойников», «Звериное молоко» (АА 315), «Волшебное кольцо» (АА 560), «Три слова» (АА 910В), «В подводном царстве» (АА 677), «Елена Премудрая» (АА 329), «Борма Ярыжка» (АА 485В и С).

Ясно, конечно, что эти контаминации бывают гораздо более значительны. Известны случаи состязания сказочников на длину рассказываемой сказки. Что контаминирование текстов — дело обычное, показывают, например, воспоминания братьев Соколовых об их собирательской работе. Когда собиратели попробовали платить по особой таксе за длинную сказку, сказки оказались у сказочников длинными; когда была предложена плата за число сказок, сказки стали короткими, но число их возросло. Этот закон свободного распоряжения сказочника своими сюжетами — очень важный фактор для понимания сказочных жанров.

Разумеется, удлинение сказочного текста совершается не механически. Сказочник, вовлекая в начатую сказку новые сюжеты, их приспособляет, увязывает с первым сюжетом. Поэтому мы можем говорить, что, вопреки твердому сравнительно тексту сказки производственного жанра, жанр трудосопутствующий более творчески активен, более свободен. Текст эпизодов здесь подвижнее, конструкторская работа мысли и фантазии сказочника смелее, а вместе с тем и поэтический реквизит сказки богаче, разнообразнее.

Далее, поскольку в сказке жанра трудосопутствующего мы имеем социальную установку на заполнение времени, именно к это-

му жанру надо относить все те приемы сказочной поэтики, которые много раз описывались и известны даже учебникам литературы. Все эти присказки, особые зачины («В некотором царстве, в некотором государстве»), концовки («Вот и сказка вся, боле врать нельзя»), специальные переходные формулы («Скоро сказка сказывается, не скоро дело делается»), закон утروения героев, эпизодов, отдельных кусков текста и т. д., то есть все приемы, известные «классическим» образцам сказки, именно свойственны и характерны для трудосопутствующего жанра. Медленный труд ремесленника или большой досуг лесного рабочего — производственно-экономическая база для культуры классических, строгих, полноценных поэтических канонов сказочной формы.

Наконец, именно в трудосопутствующем жанре сказка получает возможность безоглядно развертывать те стилевые нюансы индивидуальных манер мыслить и чувствовать мир, которые крестьянину свойственны не в меньшей степени, чем образованному литератору. Свободный, не стесненный торопливостью рассказ открывает в сказке трудосопутствующего жанра возможность поэтического приема стилевой амплификации, стилевого разбухания текста. Я приведу только один пример из собственных записей. Вот два начала одного и того же сюжета о «Чудесном бегстве» (Аарпе 313). Средний обычный стиль этой сказки в одном из мезенских вариантов звучит так:

Были-жили мужик да жонка. Мужик пошел в лес и вышел пить к реке. Стал пить припадком. Его поймал Водяной за бороду. Ну вот он и говорит:

— Отпусти меня домой. Я, говорит, хошь це тебе дам.

А этот водяной говорит:

— Чего у тя есь дома?

А он говорит там:

— Дома есь корова, лошадь.

— Нет, это мне, говорит, не нать. А кого жена принесет, до 10 лет вырастит его, того мне нать.

Он посулился.

Другой олонецкий вариант, рассказанный 28-летней женщиной за большой стиркой белья, то есть в условиях, когда женщина не прочь собрать слушательниц, чтобы скоротать время и сделать работу полегче:

В некотором царстве, в некотором государстве жил царь со сваей царицей. У них не было детей. Это им не ндравилось. Ани очень скучали, потому што у них не было детей. Царь из-за этого не любил жить дома, все уеждал на месяц, на два, на поугода уеждал.

А тут раз собрался на цело на полгода уехать от жены. Справился и уехал. Поездил месяц там, приехал домой не ко время, через месяц приежжает, жена испугалась, што такое случилось, никогда так. Он жены и говорит:

— Я уежжаю — из-за того вернулся домой — на целый год.

Жена стала плакать, он ее уговаривает:

— Может, ты следом приедешь через несколько време. Дитей у нас нету, скучать не об ком. Я поеду по всему по белому свету.

Недолго дома прожил, справился, распротился с царевной и уехал. Ехал, ехал, там неделю ли, вторую там, сколько время. В один день жаркий-жаркий захотелось ему пить. Смотрит — колодец, и в колодце поверху плавает ковшик. Он подъехаў к колодцу, соскочил с лошади, поверху плавает ковшик.

— Ах, какая вода отличная, вот где попью!

Нагнулся за ковшиком, а ковшик от него. Ловил, ловил, все ковшик от него. Он обозлился.

— Наплевать, говорит, я и без тебя попью.

Нагнулся в колодец бородой и давай пить. Борода была длинная. Пьет, а сам чувствует, што борода у него куда-то тонет. Напился, как бы поднять голову, оттуда не отпускает. Вдруг оттуда голос слышится:

— Я, говорит, тебя не отпущу.

— А что, говорит, тебе с меня надо?

Царь спрашивает у него и говорит ему:

— Што только ты спроси у меня, я все могу заплатить.

— Заплати, говорит, тем, чего ты дома не знаешь.

Он говорит:

— Как же дома чего не знаю, если я две недели тому назад как з дому. А он тово не знал, что у него жена осталась в положении. А хто спрашивал, тот знал про это.

— Все равно, говорит, заплачу и тем.

Когда он сказал, там и отпустило ево. Тогда он поехал дальше. По-ехал, задумался, што бы это значило, две недели назад и что-нибудь есть.

В этом, втором варианте сказочная тема превращается в сложный психологический роман.

Надо заметить также, что условия сказывания трудосопутствующей сказки особенно благоприятны для выявления всех возможных талантов и искусства сказа. При сказывании этих сказок художественная стихия в сказке чаще преобладает над другими.

Словом, трудосопутствующий жанр сказки и по социальной функции, и по поэтической технике, и по исполнению есть *mutatis mutandis* — *сказка-роман*, то есть высшая и наиболее сложная жанровая форма сказки.

Точно очерчивать круг сюжетов, господствующий в этом жанре, кроме названных выше, едва ли нужно. Репертуар меняется по районам, мода изменчива. Можно только добавить, что сюда же войдут книжные сказки-романы: Бова-королевич, Еруслан Лазаревич, Гуак, Францель Венециан, поскольку они исполняются устно, и, наоборот, почти исключены сюжеты так называемой легендарной сказки о Евстафии Плакиде, о странствованиях по земле Христа и апостолов, об ангелах, пустынниках и т. п.

Третий жанр, который условно может быть, конечно с оговорками, включен в ту же группу производственно-трудовых сказок, можно назвать *прикладной сказкой* или даже точнее — *рекламной сказкой*. К сожалению, этот жанр остался как-то вне поля зрения собирателей, поэтому о нем имеются только случайные беглые заметки. Например, собиратель Н. Г. Козырев сообщает: «Как на курьез, укажу на случай, когда продавец семян использовал сказку в виде рекламы („Как мужик на небо лез“). И простодушная покупательница попала на удочку рекламной сказки» [Козырев 1914: 283]. Действительно, сказка о горошине, которая вырастает до неба и дает возможность мужику по ней взобраться на небо, — весьма удачный сюжет для торгового использования. Кто помнит большие, так называемые «вербные», базары в Ленинграде на Конюшенной улице или на Конногвардейском бульваре и в Москве на Красной площади, тот не может не вспомнить целый ряд случаев, когда продажу «тещиных языков», «американского жителя» и т. д. веселые лотошники сопровождали не только занимательными выкриками, но и небольшими сказочками, анекдотами, которые подчас делали торговцам хорошую рекламу. Сказка иногда звучала в городских балаганах, у раешника, в театре Петрушки, на клоунадной эстраде ярмарок и т. п. Весь этот жанр имел очень яркие специфические черты эмоциональной насыщенности, элементы выкриков, иногда драматическую структуру, превращаясь в своеобразные *commedia dell' arte*.

Характеризуя жанры сказки, связанные с трудовыми процессами, я не могу не отметить глубокой связи судьбы их с самой судьбой труда. Здесь в полной мере налицо закон обусловленности идеологической надстройки материальным базисом. Коллективизация лесного хозяйства в последние годы, электрификация жилищ рабочих и лесных работ, производя революцию в самой *организации производства*, увеличивая число производительных рабочих часов, разумеется, сокращает число часов вынужденного досуга у лесорубов, буксировка плотов сокращает время сплава и требует большого напряжения внимания и труда лесосплавщиков, а это отнимает у сказочных жанров рассмотренного типа питающую их почву. Точно так же организация по деревням детских садов и ясель ослабляет потребность в особых формах нянечьей сказки. Ликвидация кулака, торговца-лотошника, мелкого собственника подрывает

стимулы жизни известного жанра сказки. Словом, диалектический процесс жизни сказочных жанров, связанных с трудовыми процессами, явно обусловлен этими последними и их дальнейшей судьбой в общей системе народного труда, хозяйства и культуры.

Вторая группа сказочных жанров связана с чисто *развлекательной функцией сказки*.

Надо прежде всего констатировать тот факт, что развлекательные жанры сказки отличаются довольно четким признаком объемного порядка. В то время как трудосопутствующая сказка — в основном длинная, сказки развлекательные, как правило, бывают средней и даже малой длины. Самое назначение развлечь, доставить короткое удовольствие требует, чтобы сказка длилась умеренное время. В ряде случаев мы с уверенностью можем говорить даже о сознательном нарушении некоторых приемов сказочной формы в угоду этой краткости. Например, нарушение приема *tres*, то есть трехкратного повторения действия, не всегда есть признак разложения сказки, а часто признак перевода ее на особую социально-художественную функцию.

Большой интерес представляет факт, что в местностях, где сказка отмечена в сочной и полнокровной жизни, развлекательные жанры сказки в большей части их разновидностей были свойственны старческо-детскому или молодежному носителю и вовсе не характерны для зрелого рабочего населения деревни, которое предпочитало трудосопутствующий жанр. Это размежевание трудосопутствующей сказки и развлекательной легко проследить на частных жанрах последней. Я их наметил бы три.

Из развлекательных жанров на первом месте надо поставить «Kinder und Hausmärchen» в собственном смысле слова. Не случайно братья Гримм дали это название своему знаменитому сборнику — первому научному сборнику европейских сказок. Не случайно также это понимание сказки подхватили народники-романтики, увидевшие в сказке прекрасное орудие воспитания народа в духе буржуазного национализма через посредство детской комнаты. Конечно, не все сказки сборника Гриммов были выслушаны в детской. Но «домашние» сказки, «бабушкины» сказки и для их периода и для всего XIX и XX веков есть факт бесспорный в быту европейского и русского в том числе крестьянина. И эти бабушкины сказки, главные носители которых именно старики, старухи и сами дети, представляют несомненно особый сказочный жанр, имеющий свои признаки.

В смысле сюжетного репертуара в этот жанр входят и сюжеты о животных, и волшебные, и даже новеллистические. Больше того, мне приходилось встречаться с фактом рассказывания старухами детям даже весьма неприличных сюжетов. Таким образом, дело здесь не в сюжете, а в том поэтическом оформлении, которое сказка получает. «Бабушкины» сказки большей частью избегают услож-



ненных сюжетных комбинаций. По строению текста этот жанр отличается большой живостью и эмоциональной выразительностью. Почти правилом здесь является богатая насыщенность текста диалогом. Иногда вся сказка представляет сплошной диалог. Наконец, нечасто, но заканчивается бабушкина сказка морализующей, наставительной концовкой.

Бабушкины сказки большей частью исполнялись драматически с богатой игрой мимикой, жестами, голосом и т. д. Одной из любопытных сказочниц «бабушкиного» жанра является заонежская П. Н. Коренная, 60 лет. Про нее собирательница пишет: «Очень живая и веселая, постоянно занятая домашней работой и вынужденная в то же время развлекать ребенка, она рассказывает сказки, ни минуты не находясь в спокойном положении... Рассказывает она быстро, выразительно и эмоционально. Иногда даже играет действующих лиц (прикладывает ладони к макушке, изображая поводящего ушами зайца, и т. д.). Диалог ведет разными голосами: медведь говорит у нее низким басом, медленно и запинаясь, лиса быстро тараторит сладеньким голосом, а заяц заикается. Несмотря на быстрый говор, она слегка растягивает гласные, поэтому речь ее легка, звучна и своеобразно певуча» [Карнаухова 1934: 382]. Вот одна из сказок этого жанра, записанная мною в бывшей Архангельской губернии, Сурской волости, деревне Пора от 56-летней Матрены Архиповны Титовой, публикуемая здесь впервые, хотя сюжет ее известен указателю Аарне–Андреева под № 61 II:

Бывало да жывало, живёт кот да дрошь. У кота да у дрожжа быў пеушко. Они пошли дрофцы в лес рубить. Говоря:

— Пеушко, говоря, ты, лисанька придя, так не выходи на улицу. Ну, ана пришла, говорит:

— Пёвушко, пёвушко,  
Золотой гребешко,  
Выйди на уленьку,  
Девки, молодки  
Катаютце,  
Золото гвоздѣ  
Выгибаетце.  
Красно еицюшко  
Далёко катитца,  
Бояра-те наехали,  
Гороху навезли,  
Да куры-ти клюют,  
Да петухам не дают.

А он и выскоцыл:

— Коо-ко-ко. Как не дают?

Его и унесла лисанька. Он и заревел:

— Кот да дрож,  
Понесла меня лиса  
За тёмные леса  
Сёры каменья грызь.

Они услышали, прибежали да отняли петушка да домой и унесли.  
Ну, назавтре они опять походя. Напекли ему всего, говоря:

— Не ходи, не выглядывай, как лисанька прие, на улицу, а то она тебя унесё.

Они ушли дроф-та рубить. Лисанька пришла.

— Певушко, певушко,  
Золотой гребешко... (и т. д. повторяется вся песня).

Он выскоцыл:

— Коо-ко-ко. Как не дают?

Она его и унесла. Он и завопел:

— Кот да дрож  
Понесла меня лиса  
За тёмные леса  
Серы каменья грызь.

Они не услышали, лиса и унесла его. Они изделали гусельцы и пошли к ней. Пришли там к им:

— Бринь-бринь, гусельцы,  
Бринь-бринь, звонцатые,  
Дома ли лисавья живё,  
Дома ли кунáвья живёё,  
Со скотом-животом,  
И малыма дёстоцками?

Ана говорит:

Дома я лисавья живу,  
Дома кунавья живу,  
Со скотом-животом,  
С малыма деточками.

Они у ней взяли крылецько-то смолой вымазали. Она пошла да и — ульнѹла. Они взяли да певушко и унесли. Лисаньку-то убили.

Эта сказка представляет довольно типичный образчик бабушкиной развлекательной сказки. Вся она эмоционально-театральная. Вся она почти сплошь диалогична-тональна. Песню «Певушко, певушко...» сказочница поет, а вторую ее половину произносит быстрым говорком-речитативом, при смене диалога играет голосом. Именно к этому жанру надо отнести все детские сказки драматические, вроде «Колобка», «Теремка», «Лапотка» и т. д., то есть называемые иногда кумулятивными. Они даже в сюжетном смысле обладают единством морфологической структуры — в большинстве построены на теме встреч [Никифоров 1928а].

Несомненно, что жанры нянечьей сказки и развлекательной «бабушкиной» часто соприкасаются. Бабушки тоже часто нянчат детей, а няньки развлекают. Поэтому носители этих жанров часто одни и те же. Но все же функция «бабушкиных» сказок шире только нянченья, да и внутренние признаки, как выше отмечено, отличаются. Поэтому развлекательную бабушкину сказку мы все же можем выделить в особый жанр.

Другую разновидность развлекательного жанра можно назвать сказкой *общественно-клубной*. Это, например, мужской вечерний вид сказки. В праздники, когда молодежь ведет веселые хоры, развлекается где-нибудь в конце деревни или на гумне, специально для этого отведенном, когда замужние женщины составляли в прежние годы свой обособленный круг бесед и разговоров, старики собирались где-нибудь на завалинке или в избе популярного крестьянина, и среди других разговоров о хозяйстве, о работе, о политике здесь нередко рассказывалась сказка. Мне в собирательской работе пришлось встретиться с таким случаем один раз в праздник в деревне Есинской на Яндомозере в Заонежье. Сказочник был местный сапожник Федор Иванович Стафеев. Неграмотный, жил в Питере, служил в солдатах, но давно в деревне ремесленничал. Ему 52 года, жил очень бедно. Изба самая маленькая в деревне, без горницы. И однако у Стафеева почти всегда гости. Веселый и приветливый хозяин привлекал крестьян, так что маленькая изба его, тесная даже для семьи Стафеева, представляла что-то вроде своеобразного деревенского клуба. В ней всегда были люди. Когда я обратился к Стафееву с просьбой рассказать сказку, Стафеев охотно согласился, но предварительно рассказал стих о нынешнем времени (дело было в 1926 году). Когда Стафеев кончил, в избу ввалились четыре мужика.

— А, Федор Иванов, Никифор Акимыч!..

Хозяин так обрадовался гостям, так радушно их приглашал к чаю, что я, чтобы не мешать встрече, как мне казалось, родственников, решил уйти. Гости, однако, оказались не родственниками, а просто соседями, и Стафеев решил угостить их сказкой. Гости выразили живейшую охоту слушать сказки. И тут началось то, что я, как собиратель, не слышал никогда раньше. Это был прекрасный литературный вечер в деревне. Сказка давалась в условиях естественно-го, притом артистически вдохновенного исполнения. Стафеев забыл обо мне и говорил гостям. Последние живо и дружно реагировали на отдельные моменты рассказа. Стафеев артистически усиливал голос, иногда декламировал, иногда весело и лукаво смеялся над пикантными положениями героев сказки. И тогда в избе гремел хохот слушателей.

— Ай да каналья!..

— Вот так солдат!..

— Барыня-то значит!.. го-го-го... ха-ха-ха!..

Семья и дети не смущали рассказчика, когда он касался пикантных сцен. Когда он высмеивал монахов, гости с радостью ему вторили. Я вышел от Стафеева поздно белой северной ночью с незабываемым чувством художественного отдыха. Другой случай почти аналогичного рассказывания сказки приводят братья Соколовы, описывая их сказочника, пономаря В. В. Богданова [Соколовы 1915]. Третий случай сообщает И. Ф. Калинин [Калинников 1915: 258]. Впрочем, случаи эти не единичны. В чем особенности этого клубного жанра сказок?

Для понимания его характерен репертуар прослушанного мною вечера у названного Ф. И. Стафеева. Стафеев рассказал 10 номеров сказок и анекдотов, совершенно неприличный стих про епископа Клименецкого Варнаву и три фольклорных арифметических задачи-загадки. Сказки эти следующие: «Деревянный орел», с помощью орла царевич посещает закрытую в башне царевну; сын купца Левашева — Митя в яме с трупами; «Диво дивное, чудо чудное и смех большой»; «Доктор Всезнайка»; «Приметы царевны»; хитрый работник, дающий на вопрос о его имени неприличные ответы; солдат делает архиереев, князей и т. д., живет с генеральскими дочками, выходит замуж за генерала и в брачную ночь убегает; «Морока»; офицер, похваставшись, должен на обеде генерала говорить при всех о связи с женой генерала, оканчивает фразой: «Потом я проснулся»; анекдот об обидчивой, но не невинной барышне. Этот репертуар показывает, что он сплошь состоит из новеллистической сказки и анекдота, часто неприличного. И надо думать, что мужской клубный жанр таким и должен был быть в досоциалистической деревне. Стремление к реализму сюжета, к некоторому, хотя бы очень условному, правдоподобию в клубной вечерней обстановке взрослых пожилых крестьян только и могло оказаться занимательным. Конечно, все эти темы социальные, заострены против барина, генерала, офицера.

Поэтика клубного жанра сказок имеет свои отличия. Они станут ясны, если привести пример. Вот первая сказка Стафеева в полном тексте:

Три человека были, австриец и англичанин и русский. Аны все ходили в Петербурге в чайную в Ружейной улице. Хорошо. Тут сидел между ими агент от прежняго-то от царя. Он это всё прислушивался. Ане сидели и гаварят между собой. — Што-же, до чего мы будем ходить и шляться тут. Надо за дело бы приниматься. — Один и говорит, англичанин: — Примемся за дело, так и будет всего у нас. — Другие говорят: — Да што бы ты зделал? — Да што, я, говорит, зделаю то, что весь Лондон покажу, как на ладони. — А другой грит: — А я, грит, могу показать весь Париж, как на ладони. — А русский говорит: — А я зделаю арла летучего, тут мне денег куча будет. — Вот агент это все слушаэт. Агент возвра-

тился во дворец и объяснил царю, што есть такие-то люди и вот то-то говорили. Ну, царь им сказал: — Идите и найдите етих людей и представьте ко мне. — Ну он так и зделал. Представил их во дворец, етих трех людей. Ну, потом он их спрашивает: — Что вы знаете? — Ане говорят. Один говорит: — Я могу показать Париж, как на ладони, другой — Лондон, а русский говорит: — Я, грит, могу зделать летучего орла. И потом ане взялись представить через две недели во дворец императору эти вещи. Вот, значит, оне опять сидят в заведении и все ходят каждый вечер и ничего не делают. Потом последний день оне опять сидят и говорят: — Ну, что же, ребята, мы готовы ли к царю-то итти? — Один говорит: — Я готов. И другой говорит: — Я тоже готов. И третий говорит: — Я тоже готов. Ну, вот и оне, значит, направились во дворец, пришли. Государь спрашивает: — Ну, что вы можете показать? Англичанин подает ящичек большой. Гости были у царя из разных держав. Посмотрели они это, очень им понравилось. Приняли оны это изделие. Потом и француз подал ящичек такой же. И это приняли тоже очень даже с благодарностью. Показано хорошо — весь Лондон и Париж.

Ну, а русский стоит с мешочком с таким с грязным на плечах и держит этот мешок со своим изделием. Государь и говорит: — Ну, а ты што, руский, грит, што ты можешь показать? Русский забоялся. Ну, и потом государь поступил с ним очень грубо. И тот стоит ничего не говорит. Государь на него грозитя. Дочка увидала и говорит: — Вы бы, папа, с ним поакуратней, повежливее бы, видите он испугался, повежливее бы. Потом он говорит: — Ну, хорошо, грит, што у тебя в мешёчке есть, ты взялся, делай, если можешь. — Он взял с мешечка все высыпал на пол. Там оказались мелкие стружки, самыя мелкия, как перья птички, только деревянные стружки. Государь и вся публика пошли смехом, как увидели эти стружки. Мужичок стоит дрожит. Вот ево опять дочка говорит: — Пожалуста, вы спросите ево поакуратнее. Может быть он и зделает што-нибудь с этих стружек. — Государь сказал ему вежливо и публику остановил, штобы не смеялись. И он попросил отдельный покойчик, етот мужичок-то. Ему отвели покой, одному ето сработать изделие. И потом он сделал свое дело, отворил двери и сел на орла и по залу и давай летать, етот мужичок. Ну, государь принял очень даже во внимание и благодарил ево за это и говорил, што ето редкосное изделие не видано. Ну, и потом, конечно, он их всех трех угостил.

У них был бал в это время. И потом он етого орла взял в угольной шкаф клал и запер ключом и поставил часового. Вот у царя был сын. И ему захотелось етова орла унести. Он пришел с бутылкой к часовому и угостил от имени царя, што будто бы государь послал угостить тебя. Он часового напоил и взял у него ключ, в шкаф зашел и унёс орла. Отворил окно, сел на орла и улетел. Он ету-то

кнопочку нашел, которую улетел, а другой-то не мог найти, и все летать пришлось ему. И улетел он в Германию, все не мог никак орла етово посадить. Все-таки добился, прилетевши в Германию, нашол ету кнопку и мог он сесть на землю. А етово мужичка мастера посадил царь. — Што ты мне беды наделал, улетел сын и неизвестно куда.

У одной старушки он в Германии там попросился пожить. И несколько времени он жил и каждой вечер летал по воздуху. Вот у царя была цыганка, а государыня была в положении. Спросили цыганки: — Кого жена моя принесет, отродье, значит, мальчика или девочку? — Цыганка сказала так: — У вас будет дочка, и у дочки будет сын. — За это тоже посадил царь цыганку. Государь взял, дочки как стали годы к совершенным годам, сделал башню и посадил в ету башню, штобы, значит, шабаш.

Вот етот юноша мимо этово терема каждый день летал мимо окна императорскаго. Ета царевна окошечко стала отворять. И он стал даже посещать ее. И она уж обеременила, девушка ета. И вот потом совершилось ему асминацать лет. И вот ета старушка, где он жил, говорит: — Вот што, маладец. Завет твой кончился, говорит, и вот можешь теперь куда хочешь итти.

Ах погодите, не то. Царевна рóдила и отдала етой старушке воспитать до совершенных годов. Маленечко сбился я. И потом он, значит, етот юноша от етой старушки и пошел. И приходит он в гавань. В гавани отправляются суда. И он приходит на судно и спрашивает, куда идут суда эти. Там говорят: — Это в Росёю. — Ну дак не пригласите ли меня на судно. — Ево с удовольствием пригласили<sup>4</sup>.

И вот он приехал в Расёю, даже в Петербурх. И поступил он в гостиный двор, аднем словом послужить. И юноша етот такой был красавец, даже редкосный. И кому даже купить-то бы даже не надо, нарошно посмотреть етово юношу ходили. И разбогател даже магазин из-за него. Узнала об этом царица. И захотелось ей посмотреть етово юноши. И вот она приехала и купила кое-что в магазине, полюбопыствовала етово юноши. Вот однижды два скапских мужика похмелиться им не на што, и говорят оне между собой. Один и говорит: — Ванька? Тот говорит: — А что? — Опохмелиться-то у нас не на што. Другой говорит: — Да, не на што. А другой говорит: — А у меня сейчас деньги будут. — Да где ты возьмешь? А тот и говорит: — Хто, я-то? — Да, ты-та. — А я-та землю та копал, так в магазин-та делал-та подземный ход, дак только донесу, так сичас мне денег-та дадут. Другой и говорит: — Дурак, тебя сичас и посадят. — Другой говорит: — А ничто меня посадят,

<sup>4</sup> «А за это не подтянут теперь?» — вдруг обратился ко мне, собирателю, сказочник, чувствуя социальную заостренность сказки.

мне награду дадут за это. — Ну, он пошел и заявил, што вот императрица порядила нас подземный ход сделать в такой-то магазин, в полицию заявил. И дело дошло и до царя. И царь приговорил етово юношу к смёртной казни. И етот юноша был уш на лобном месте, назначен уж на плаху, но ждали только императора. Вот и является император и говорит: — Нет ли у тебя юноша чевонибудь заветнова? — говорит. Вот он достает свой сундучок и показывает маленький ящичек. Ящичек был заветный. Он не знал, што в ящичке было оставлено у старушки-то. Вот государь взял етот ящичек, распечатал. Перво дело перстень именной попал ему в руки и прочий документ. И он захватил своо сына в объятьи и поцеловал и прижал к себе. И матери говорит: — Ето сын наш, говорит. И тогда оне ево взяли домой и посечас ане живут там.

Приведенная сказка весьма характерна для типа сказок клубного жанра. Стафеев сказочник хороший. Сказка о деревянном орле в вариантах других сказочников длиннее. Но Стафеев и его аудитория в творческом энтузиазме. Поэтому увлеченный сказочник даже сбивается, несколько спутывает эпизоды. Царевич-сын, очевидно, должен оставить старушке своего сына от царевны с заветным ящичком, и в конце сказки царь, таким образом, встречает не сына, а внука.

Порывистость, увлечение и желание увлечь и заинтересовать аудиторию мужскую (или женскую на вечорках, посиделках: сюда же, вероятно, относятся некоторые вечериночные сказки молодежи) именно и заставляют придавать сказке клубной свою поэтическую структуру. Особенности ее ясны из примера, их достаточно перечислить.

Во-первых, социальная заостренность сюжета. Противопоставление англичанина и француза русскому с перевесом симпатии к последнему — это то, что вполне отвечало интересам зрелых мужчин деревни 20-х годов нашего века (недавно кончилась европейская война). В других известных вариантах «Деревянного орла» выступают два героя — часовщик и столяр. Стафеев же в вечер рассказа был социально активен и заострен и в других его сказках. То у него действует купец Левашев и его сын Митя, то офицер и генералы, то епископ Варнава, и эта черта не индивидуальная особенность данного сказочника: у него есть и менее социально насыщенные сказки. Очевидно, клубная обстановка требует заострения сказки в социальном отношении.

Во-вторых, клубная сказка стремится маскироваться под литературную новеллу. Действие точно локализуется (чайная на Ружейной улице, Париж, Лондон, Петербурх), вводится игра психологизмом (робость русского, насмешки над ним), игра художественным диалогом (например, имитация диалога двух псковских мужиков), даже стиль сказки уходит от обычной свободной речи

Стафеева в сторону некоторой искусственности выражений. С этой стороны стафеевский вариант именно в жанровом отношении резко расходится со всеми другими известными вариантами этой же сказки (например, в сборниках Ончукова №№ 89, 243; Садовникова — № 62; Смирнова — № 10 и др.).

В-третьих, в связи с переходом на новеллу клубная сказка теряет все свойства обрядности волшебной сказки, сказочную обрядность. В варианте Стафеева нет ни сказочного зачина, ни концовки, ни переходных формул. В других вариантах этого же сюжета есть и «в некотором царстве, в некотором государстве», и полная нелокализованность и неконкретность рассказа (царевич прилетает в «тридевятое государство»), и различие весьма значительное в стиле (особенно когда сказка в женском исполнении) и т. п.

В-четвертых, наконец, клубный жанр характеризуется в общем сравнительно недлинным объемом сказки — явление вполне понятное из функции жанра — позабавить в часы недолгого отдыха.

Надо заметить, что фольклористы обычно приписывали перечисленные свойства сказочной поэтики или известной группе так называемых «новеллистических сюжетов», или «индивидуальности» сказочника. Первое положение безусловно неверно. «Деревянный орел», например, самарского Абрама Новопольцева — типичная волшебная сказка. «Новеллой» делает сказку отнюдь не сюжет, а жанр бытования. Второе положение об индивидуальном сказочнике-новелисте может быть принято, но с большими оговорками. Хороший сказочник, мастер сказки варьирует ее исполнение в зависимости от обстоятельств. Пример — самое разнообразное исполнение одних сюжетов воронежской Куприянихой [Сказки Куприянихи 1937; Гринкова 1926]. Но с другой стороны, ясно также, что в обстановке деревенского «клуба» может выступать не любой исполнитель. Клубный жанр сказки отбирает своего мастера, своего любимца, который знает запросы аудитории и старается их удовлетворить. Мне приходилось в собирательской практике встречаться со случаями, когда хороший сказочник, мастер длинной сказки, то есть жанра трудосопутствующего, стеснялся или отказывался рассказывать сказку в толпе, на деревне, откладывая ее на рассказывание в спокойной обстановке избы. В таких случаях сказочник на деревне говорил недлинную сказку клубного жанра сам или уступал место другому, более развязному, веселому и смелому, рассказывавшему именно сказки клубного типа.

Надо думать, что диапазон репертуара развлекательной клубной сказки весьма велик и захватывает все виды сюжетов. Но вероятно также, что он исторически видоизменялся и передвигался все больше от волшебных сюжетов к бытовым или хотя бы иллюзорно-бытовым.

Третий развлекательный жанр — *эротический*. Я имею в виду не элементы эротики, попадающие во многие сюжеты [Никифоров



1929], а именно специально эротическую и порнографическую сказку. Фабль XIII века во Франции, фацеции Италии, шванки Германии, все эти *contes a rire*, «смешные», по выражению нашего северного крестьянина, сказки составляют пока хотя представленную некоторым количеством записей, но в общем мало изученную область. Эротическая сказка лишь в слабой степени подчиняется законам общесказочной поэтики. В ней нет ни специальных начал, ни концовок. В ней вся суть сказочного строя базируется: а) на социальной направленности сюжета; можно считать правилом сатирическую установку эротической сказки; это сатира на попа, дьякона, дьячка, барина, барыню, офицера, генерала и царя с царицей, врагами их выступают солдат и мужик; б) на эротической ситуации и в) особенно на грубости словесного стилистического оформления. Мои наблюдения показывают, что едва ли не этот последний момент являлся в старой сказке важнейшим для эротического жанра. Не столько сюжетная ситуация увлекала сказочника, сколько бесшабашный взрыв общественно запрещенного, словесный разгул и опьянение. Несколько случаев записи таких сказок мною у сказочников-эротиков наедине с ними проходили очень вяло и бледно. Зато случаи рассказывания такой сказки в кружке мужчин (бабы, слышав сказку, рассыпаются горохом) вызывают грохот олимпийского смеха и ажиотаж рассказчика. Поэтому я думаю, что социальная функция эротического жанра — именно смех. Чисто художественный реквизит этого жанра слаб. И образность, и широкая эмоциональность переживаний приносятся в жертву разгулу грубого слова и часто классовой мести.

Что сближает эротический жанр с жанром сказки? Несомненная близость персонажей и часто сюжетов с персонажами и сюжетами сказок. Сближает их и сравнительно сказочная длина текстов, и сказочное общественное назначение, и исполнение параллельно и наряду со сказкой.

Зато другой вид словесного развлечения деревни — анекдот правильнее вовсе выделить из рассмотрения сказочных жанров. Правда, сказковеды находятся пока под властью схем европейских классификаторов сказочных сюжетов (Аарне, Томпсон), которые включают анекдоты в число разновидностей сказочных жанров. Но полное отсутствие связи поэтики анекдота с поэтикой сказки, исполнение его, распыленное *ad hoc*, к случаю, свое специфическое построение анекдота и крупное различие сюжетного репертуара обоих видов фольклора — позволяют их разграничить. Вводило здесь в заблуждение наличие промежуточных форм. В фольклоре, как и в языке, конечно, обязательно наличие скрещенных форм, то есть одних и тех же сюжетов в разных видовых обработках. Но в массе анекдот имеет свою шкалу жанровых разновидностей.

И по отношению к группе жанров развлекательной функции проблему их судьбы можно ставить только в плоскости судьбы самих

форм быта крестьянства. Там, где усиливается на деревне школьное влияние, где дети знают пионерлагери, школьные клубы и развлечения, власть бабушкиной сказки ослабляется. Для отдыха колхозника с коллективными концертами, с драматическими постановками в красных уголках, с избой-читальней, с радиоустановками и киносеансами старая деревенская сказка, разумеется, должна прогрессивно умирать. Но с другой стороны, поскольку развлекательные жанры функционально стоят над изменениями хозяйственного быта и отвечают потребностям отдыха и развлечения, старая поэтическая форма может оказаться и оказывается живучей и в новое, колхозное время. Больше того, мы можем ожидать даже известного роста активности развлекательных жанров сказки, разумеется, в трансформированном применительно к новому быту виде. И мы имеем случаи формирования новой, советской крестьянской сказки. Такова, например, записанная в 1934 году в г. Мезени сказка о том, как Ванька на царской дочери не женился [Литературный Современник 1934: 148–149], такова казахская сказка о костях осла, которые верующие почитали за мощи [Известия ВЦИКа 1936: 3], причем в некоторых сказках над развлекательной функцией начинает преобладать функция политической значимости и т. п. Здесь сказочная форма переживает старое сказочное содержание и получает новые соки для дальнейшей жизни.

Третью группу сказок составляют жанры, которые условно можно назвать *социально-боевыми*. Это случаи, когда сказка ставится на службу классовой лиги общественной борьбы прямым и непосредственным образом. Сюда относится значительное число сатирически-юмористических сюжетов со специальной пародийной направленностью. Об исполнении этих сказок можно сказать одно: они исполняются в деревне в разных случаях: и на работах, и на вечеринках, и в деревенском мужском «клубном» обществе, и, конечно, в случаях политических столкновений отдельных крестьянских прослоек. Многие из них во многих отношениях сходны с анекдотами, отчего и включаются иногда в указатели анекдотов. Однако все же они ближе к сказке, а иногда и по поэтике целиком находятся в ее русле. При этом надо иметь в виду, что подлинная социальная значимость и функция этих сказок совершенно не поддаются учету без специальных оговорок об исполнении. Один и тот же сюжет о пошехонцах, глупом черте, одна и та же небылица могут иметь диаметрально противоположное социальное назначение в устах кулака и бедняка, направлена ли она против класса враждебного или на недостатки классовой прослойки, к которой принадлежит рассказчик, то есть является самокритикой. Если в жанрах трудосопутствующих и развлекательных элементы классового заострения встречаются часто как стихийный, пассивный, выпирающий подсознательно момент, то в сказках жанров социально-боевых мы имеем чаще классовую или общественную позицию рассказчика.

Важнейших жанров сказок социально-активной группы я бы наметил три: *социально-сатирическая*, *небылица* и отчасти *присказка*.

Сказка *сатирического* жанра включает в себя большой репертуар сюжетов о глупом черте, о злых, глупых и упрямых женах, о пошехонцах, о супругах и любовниках, о хитрых и ловких людях, о хозяевах и работниках, о набитых дураках, о глупых попах, о лгунах и т. п. Основное содержание этих сказок не фантастика, не чудеса, а бытовые картины, требующие их изживания, преодоления. Во многих случаях здесь сказка крестьянская смеется над самими крестьянскими недостатками, пороками, слабостями. И этот смех редко бывает зубоскальством, чаще иронией, изредка сарказмом. Поэтика сатирического жанра тоже не лишена своеобразия, хотя в этом именно жанре сказка чувствует себя, кажется, наиболее свободно от поэтических трафаретов сказочного стиля. Главная примета сатирического жанра — его эпизодная *калейдоскопичность*. Размеры сказок этого жанра не бывают велики, это сказки на 10–40 минут. Но сказка всегда мозаически склеена из быстро сменяющихся и легко переставляемых внутри известной рамки очень коротких эпизодов и мотивов. Часто вместо сказочных стилевых шаблонов мы имеем здесь бесхитростный рассказ о жизни.

Вот у одного из помещиков был некто из мужиков Роман. Имел кучу ребят, жены не имел. Жена померши. Жил скудно вообще, как и все мужики. Придумал последнее средство, итти воровать. Ну, нужно поучиться воровать. Он положил свою шапку на пол против барского дома. И говорит: «Украду три раза, барин не увидя, буду хороший вор» — и т. д.

Эта сказка называется самим сказочником «Быт помещика», далее издевательски сообщает, как Роман ворует у барина жеребца в конюшне, сундук с деньгами, бесчестит барыню, крадет кольцо с ее руки, самое барыню, топит купца в реке, топит самого барина. В сказке есть много заостренных моментов классово, например, граммофонная трубка поет:

По улице мостовой  
Ехал пристав становой,  
Следом их тожа  
Урядница рожа,  
А на закрепу катя  
Кондуктор в халате.

Причем любопытно, что вся эта сказка была мне рассказана на гулянье в Фоймогубе в Заонежье с определенной заостренностью против меня, только что пришедшего из города «барина», настойчи-

во хотевшего получить сказку. Я определенно отметил себе тогда этот момент социальной агрессии крестьянина к горожанину. Дело было в 1926 году. Сюжет «ловкого вора» международен, но размещение эпизодов, пополнение их русскими вариациями, калейдоскопичная композиция — несомненны.

Другой пример такой калейдоскопической сказки я приведу полностью. Это записанная мною от 14-летнего И. А. Калина в деревне Пайницы, Шунгской волости бывшей Олонецкой губернии сказка о пошехонцах. Передаю ее, сгладив несколько грубостей.

Жиў быў старик со старухой. У них быў сын и дочка. Сына звали Иваном, а дочку Настасьей. Сын и отец ушли куда-то (в церкоф), а дочь да мать остались дома. Вот мать дочери и говорит:

— Напой-ка, Наста, быка.

Ана пошла поить, натянулась и пукнула. Ну и заплакала там, что бык ходит по белу свету и всем расскажет.

Мать ждала-ждала, пришла туда в хлев. — Ну чего, Наска, плачешь? — И вот понесла пить быку, наклонилась и пукнула. Ну и мать заплакала. И обе плачут да вовсю. Отец пришоў, ждаў, ждаў мяхких.

Слышит вопят где-то. Пришел и спрашивает. Также рассказала: — Наклонилась да пукнула. Ну и отец тоже заплакал. Пришоў брат.

— Ждаў, ждаў, взошоў туда тоже к им. — Чаво вы вопите глупы? — А вот Наська понесла быку пить, она наклонилась да пукнула, а бык ходит по белу свету и всем рассказывает. А брат говорит: —

Идите глупы домой. — Ну и пошоў. — Пойду ешшо глупых искать. Идет, вздымают быка на байну. — Для чего, говорит, вы вздымаете быка на байну? — А вишь, трава растет длинна. — Дайте, я выкошу, говорит. — Дали косу, он выкосил и пошел еще глупых искать.

Идет, там здымают карову на церковь. — Для чего вы эту карову здымаете на церковь? — А вот баба умерла, так карову приказала «на церковь». Ну и вот дальше он и говорит: — Дайте мне сюда. —

Оны дали. Он продаў и деньги клаў к иконы. И пошоў, дальше. Идет, а там решетом свет носят в фатеру. — Для чего, говорит, вы носите? — А вот свет носим. — Дайте топор. Топор дали, он окно прорубиў. И его наградили деньгами. Он и пошоў.

А на дворе свинка ходит. — Свинка пестра, моей маменьке сестра, пожалуйста на свадьбу, сестрица замуж выходит. — Барыня услышала, накрутила в сеточки во все, дала ему. Ну и повел. Приводит ю. Приходит барин домой и спрашивает: — Где свинка моя? Ну, ана рассказала, што так-то и так. Ну и вот барин впрег тройку и поехал догонять яго. А он догадался и свинью загнаў в лядину, а сам навоз своей шапкой накрыў. И вот держит под шапкой. Едет барин, спрашивает: — Не видау ли прохожего со свиньей?

— Видеў, видеў, только сичас прошеў, дай, говорит, я догоню. — Он вышел с кареты. А он сеў в карету. — А ты поддержи моего соловья.

А на дворе свинка ходит. — Свинка пестра, моей маменьке сестра, пожалуйста на свадьбу, сестрица замуж выходит. — Барыня услышала, накрутила в сеточки во все, дала ему. Ну и повел. Приводит ю. Приходит барин домой и спрашивает: — Где свинка моя? Ну, ана рассказала, што так-то и так. Ну и вот барин впрег тройку и поехал догонять яго. А он догадался и свинью загнаў в лядину, а сам навоз своей шапкой накрыў. И вот держит под шапкой. Едет барин, спрашивает: — Не видау ли прохожего со свиньей?

— Видеў, видеў, только сичас прошеў, дай, говорит, я догоню. — Он вышел с кареты. А он сеў в карету. — А ты поддержи моего соловья.

А на дворе свинка ходит. — Свинка пестра, моей маменьке сестра, пожалуйста на свадьбу, сестрица замуж выходит. — Барыня услышала, накрутила в сеточки во все, дала ему. Ну и повел. Приводит ю. Приходит барин домой и спрашивает: — Где свинка моя? Ну, ана рассказала, што так-то и так. Ну и вот барин впрег тройку и поехал догонять яго. А он догадался и свинью загнаў в лядину, а сам навоз своей шапкой накрыў. И вот держит под шапкой. Едет барин, спрашивает: — Не видау ли прохожего со свиньей?

— Видеў, видеў, только сичас прошеў, дай, говорит, я догоню. — Он вышел с кареты. А он сеў в карету. — А ты поддержи моего соловья.

А на дворе свинка ходит. — Свинка пестра, моей маменьке сестра, пожалуйста на свадьбу, сестрица замуж выходит. — Барыня услышала, накрутила в сеточки во все, дала ему. Ну и повел. Приводит ю. Приходит барин домой и спрашивает: — Где свинка моя? Ну, ана рассказала, што так-то и так. Ну и вот барин впрег тройку и поехал догонять яго. А он догадался и свинью загнаў в лядину, а сам навоз своей шапкой накрыў. И вот держит под шапкой. Едет барин, спрашивает: — Не видау ли прохожего со свиньей?

— Видеў, видеў, только сичас прошеў, дай, говорит, я догоню. — Он вышел с кареты. А он сеў в карету. — А ты поддержи моего соловья.

Он держит соловья. Барин дал шапку ему. Сеў и поехаў. Подъехаў, свинью бросил в карету и уехаў домой. Он держаў, держаў соловья под шапкой, сгреб вот так и несет домой. Принес домой и барыни то своей и говорит: — Как я буду трясти соловья, так ты имай его. — Он и стаў трясти. Она как сгребет в пясть и говорит. — О, славей сгинул. А сама в навоз заехала.

Таким образом, сатирическая сказка проста по форме, часто хранит элемент общесказочного стиля («жиў, быў...»), часто рамочный сюжет (поиски глупцов), калейдоскопическое нанизывание отдельных мелких эпизодов (по вариантам перестановка и переформовка их обычны) и заостренность против слабостей своего класса или против бар, против купцов, попов, царя и т. п.

Особую разновидность сатирического жанра представляет *пародия на содержание сказки*. Это довольно распространенный сюжет Фомы Беренникова, который «одним взмахом семь мух побивахом». Герой комически побеждает врагов и становится мужем царевны. Принцип строения этой сказки — прием кривого зеркала, то есть употребление формы волшебной сказки со сниженным, не соответствующим этой форме содержанием. К сожалению, мы не знаем естественных условий, в каких эта сказка бытует.

Другой жанр социально-боевой группы — *сказка-небылица*. Мы совсем не знаем условий бытования этого жанра. На нее совсем почти не обращено внимания. По сути же дела, сказка-небылица не простое отрицание здравого смысла ради озорства или шалости, а часто пародия на логику и глубокая ирония над социальным строем. Имеются, правда, небылицы с текстами социально бесцветными. Но, повторяю, текст один еще не решает вопроса о социальной функции. Зато другие тексты наводят на размышление. Вот начало одной из моих записей от 43-летнего печника из Заонежья Ф. П. Рябова:

В старину, конечно, жили мы с дедушкой богачищи были преогромнейши. Сорок тысяч десятин земли имели. Скота у нас с дедушкой было тоже много: шесть кошек дойных, семь котов неержанных. Дом у нас с дедушкой был на трех верстах, на четырех столбах. Ну, как земли у нас с дедушкой много было, мы разбогатели на земли обыкновенно. Людишки станут пахать, а мы с дедушкой руками махать. Людишки сеять, да и мы сеять. У людей рожь, а у нас уж иржишща, колос от колоса — не слышно голоса, сноп от снопа — цельная верста, копня от копни так на хороший лошади на день езды. Ну, как пахали мы, конечно, ржы многа, так у нас стоги оставались в лето. Складывали мы с дедушкой стог на печной столб, чтобы не подмокнуло. Ну, у нас как скотины было много, так один котища лежал на очагище, караулиу стогища, чтобы на съели мышишша.

Конечно, весь характер начала сказки есть социальный протест и ирония над крестьянской бедностью. Основной прием строения текста — доведение ситуации до абсурда при сохранении видимости цельного и стройного изложения.

Наконец, особый жанр представляет собою сказка-*присказка*. Она, как правило, миниатюрна по форме, всегда является пародией на сказочную форму и очень часто социально-боевая. Присказка исполняется, как правило, тогда, когда сказочника просят рассказать сказку. Присказка по функции есть рефлекс — реакция на вызов. И такая реакция на вызов естественно заостряется. Заострение идет по линии внесения элементов эротики и социальной издевки.

В некотором царстве, в каком-то государстве жил был царь — и звали яго Картаус. И не было у него ни бороды, ни ус. Жил богато...

Или:

Не в котором царстве, не в котором государстве, именно в том, в котором мы сейчас живем, жил царь Картаус. Надеу на себя арбуз, на арбуз огурец, отправился в свой дворец. Выносит указ, старым старухам отказ, а молодым девушкам до 17 лет и дела нет и т. д.

Обычно форма присказки рифмованная, часто напоминающая стиль раешника. Объем жанра от 3 до 30 строк, на сюжет имеется только намек. Текст же — игра словами и рифмой.

Судьба социально-боевой группы сказок не однородна по разновидностям. Об одних жанрах, например о присказке и небылице, можно говорить как об угасающих, другие, как сатирический, переживают полосу полносочной жизни, а в известных случаях становятся на службу советского строительства и советской культуры в деревне.

Наконец, четвертой, последней группой сказочных жанров, ныне в советской системе культурного роста вырождающейся, была группа *обрядово-религиозных* жанров. Легенда есть особый вид фольклора, имеющий свою поэтику и свою социальную функцию. Не о легенде здесь речь. Имеются в виду сказки, связанные с религиозно-практическими потребностями старой деревни. Исторически мы знаем, например, свидетельства о бытовании некогда сказки в свадебном обряде (см. упоминание Олеария XVI века<sup>5</sup>). Каковы это были сказки, как они включились в свадебное действо, к сожалению, мы не знаем. Но трудно допустить, чтобы свадьба механически включала в себя один из жанров сказки, уже рассмотренных выше, и не требовала от сказки специальных особенностей, жанрово отличных.

---

<sup>5</sup> Имеется в виду: Адам Олеарий. Описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию. М. 1906. (Первое издание — 1647 г.) — *Примеч. ред.*

Д. К. Зеленин писал, например, в 1914 году, что в Котельничском уезде бывшей Вятской губернии «сказки и теперь еще рассказывают, между прочим, на свадьбах» [Зеленин 1915: XVIII], но собиратель не отметил, в какие моменты и что на свадьбах сказывается. Мне случайно удалось недавно получить запись текста такой свадебной сказочки из бывшей Ярославской губернии, бывшей Ермоловской волости, деревни Быльцыно. Запись сделана, к сожалению, по памяти.

Вечером в день свадьбы после свадебного пира устраивается ужин, после которого сваха идет укладывать постель. Уложив постель, она возвращается, и во время вечернего чая сваха, как бы невзначай, начинает рассказывать сказки, смысл которых — дать советы, как должны вести себя новобрачные. Сваха чаще всего начинает так:

Что вы, гости, едите,  
Так не посидите.  
Уж вы лучше кушайте  
Да сказку мою прослушайте.  
В камышах во зеленых жила утушка,  
Жила серенькая.  
У той утушки был дружок,  
Серый селезнечек.  
И не любила та утушка  
Старшу утку слушати.  
И уплывала она вниз по реке,  
И вперевалочку ходила во темные леса.  
И в лесу чужой уток жил,  
И взгляделся он на утку.  
Подстерегши ее, стал до дому звать.  
И недұмная была  
С утаком чужим пошла,  
А на зорьке на алой  
Еле добралась домой.  
Селезнечек ждал ее.  
Истрадался, ждав ее.  
Как увидел пух в крови,  
Все любви к ней прошли,  
Он на утку рассерчал  
И родителям сказал,  
Што некрепко-де держали,  
Славы срамные нагнали.  
Так погибнет утка пусть!  
— Намотайте все на ус.

Рассказав еще одну или две сказки, встает и говорит: «Для кого темная ночь, для молодых Христова ночь». Зовет молодых спать, прово-

дит их до горницы, а возвращаясь, приказывает матери невесты зажечь лампаду, крестом осенить дверь горницы и сказать напутствие молодым: «Чада мои, будьте в счастье вы»<sup>6</sup>.

Даже если этот вариант представляет и не вполне точную запись, все же он интересен, показывая совершенно особую и тематику и поэтику свадебно-обрядовой сказки.

Сохранились, в виде, правда, рудиментов, и другие виды религиозного жанра сказки. Таковы, например, запретительная сказка о происхождении картофеля, чая, табака, в старообрядческой среде. Таковы некоторые виды сказок о происхождении растений, животных, людей и т. п., то есть остатки старых этиологических мифов. Одной такой легендарной сказкой меня поучал в Заонежье на Яндомозере 90-летний Е. Я. Ульянов.

Три старыця за столом сидели. С одной чашки хлебали, и всим разна пища была. Один сидеў, значит, молитву творил — первый. Ну, второй моўчал, а третий, значит, што попало там разна творил. Так всим разна пища была с одной чашки...

Специфична для этой сказки религиозная или обрядовая целенаправленность, всегда морально-поучительная идея, иногда специальные в этом смысле концовочки или зачины и особая тематика натуралистическая. Основной композиционный прием — текст отвечает на вопросы: почему? откуда? как что-то произошло?

С названным жанром сказок не следует смешивать «легендарные» сказки указателей Аарне–Томпсона. Эти сказки в огромном большинстве относятся к чистой легенде или к формам скрещенным сказки и легенды.

Четырьмя названными группами жанров и ограничивается объем жанровых модуляций крестьянской сказки в ее бытовании в XIX–XX веках. Однако значение и распространение сказки гораздо шире крестьянской среды. Мы знаем сказку бытующей при дворах московских царей (Михаила Федоровича, Алексея Михайловича), российских императриц (Елизаветы Петровны, Анны, Екатерины II), у русских вельмож, в дворянско-помещичьей усадьбе, а также в мещанской среде, еще в 50-х годах XIX века, в пригородных трактирах и харчевнях. Здесь, надо думать, сказка облекалась в свои специфические формы, к сожалению, безвозвратно утраченные. Но мы имеем еще сказку как широко популярный вид литературного творчества

---

<sup>6</sup> За сообщение мне этой сказки приношу глубокую благодарность моей слушательнице, учительнице Поздеевской школы бывшей Псковской губернии Л. Г. Сергеевой, которая записала текст по памяти с рассказов о свадебном обряде в бывшей Ярославской губернии ее бабушки Александры Николаевны Виноградовой, умершей в 1920 году 112 лет от роду.



буржуазной и разночинческой интеллигенции конца XIX и начала XX века. Здесь сказочные фольклорно-крестьянские формы и традиция давали точку отправления творчеству новой своеобразной продукции, составляющей совсем особое искусство — искусство сказки литературной. Я не могу не коснуться в нескольких словах этого искусства, которое знает свои группы жанров.

Наиболее близкий по функциям, а нередко и по текстам и по поэтике к фольклорным жанрам сказки является жанр сказки *городских эстрад Рабис'а*<sup>7</sup>. На городских эстрадах часто используются развлекательные и социально-боевые жанры деревенской сказки. Но, как правило, можно утверждать, что выступают со сказкой на эстраде не сами собиратели, не ученые, не люди, коим дорога подлинность фольклорной сказки, а люди, коим дорога своя особая артистическая или политическая задача, а потому даже подлинная сказка на эстраде ломается, деформируется по особым поэтическим руслам, включает даже в тексты выдуманные эпизоды, облекается в особый, различный по рассказчикам стиль, от слащаво-сентиментально-народничающего до индивидуально-творческого, и переходит в особый литературно-эстрадный жанр. В качестве примера можно привести ленинградских рассказчиц сказок — от бережной к тексту А. Е. Кудряшовой к более свободной в обращении с текстом О. Э. Озаровской и совсем бесцеремонной с текстом Рассказовой. Спрос рождает предложение, и мы имеем появление в литературе специально сочиненных для эстрады сказок литераторов, вроде сказок Б. В. Шергина или появляющихся в газетной прессе подделок под сказку крестьянскую, созданных часто на основе крестьянской сказки [Ленинградская правда 1936: 4].

Другой жанр литературной сказки — так называемая *лубочная сказка*. Она исторически восходит к XVIII веку и, несомненно, имеет свои специфические особенности настолько яркие, что издатели, как правило, лубочную сказку выделяли из текстов чисто фольклорных, начиная с самого А. Н. Афанасьева, то есть с 60-х годов XIX века. По сюжетам лубочная сказка — то крестьянская сказка, то переводной роман (Бова-королевич, Гуак, Франциль Венециан и т. д.), то специальное романическое творчество писателей московской Сухаревки или позднее кружка Сытина, Холмушина и др. Жанровые важнейшие признаки лубочной сказки — крупный объем, для коего употреблялись специальные стилистические амплификации, нарочитая сложность сюжетных ситуаций, часто — любовная интрига, специальный книжно-мещанский стиль и язык и иногда построение, связанное с учетом иллюстративного сопровождения. Литературно-лубочный жанр — очень важный жанр сказки уже по-

<sup>7</sup> РАБИС — профсоюз работников искусства. — *Примеч. ред.*

тому, что он через дешевые книжечки коробейников-офеней распространялся большими тиражами в деревне и оказывал влияние на жанры сказки чисто крестьянской.

Третий жанр литературной группы сказок — сказка *педагогическая*, написанная поэтами и писателями для детей. Таковы сказки Чарской, А. Блока, Гаршина, в новое время К. Чуковского, С. Маршака и т. д. Литературная педагогическая, то есть для детей, сказка изредка пользуется сюжетной канвой крестьянской детской сказки или «бабушкиной», а чаще есть специальное творчество на канве поэтической формы крестьянской сказки. Используются зачины, концовки, образы Яги, Кощея, дурака, отдельные ситуации сказочных сюжетов, но педагогическая целеустановка так трансформирует все эти элементы, что они формируются в особые поэтические организмы, имеющие свою специфику, жанрово отличную от всех других видов и фольклорной и литературной сказки [Сказка и ребенок 1928].

Наконец, последний жанр — чисто *литературно-художественной сказки*, вернее, целая линия жанров. Это — многообразное творчество поэтов и писателей на тему «сказка». Этот жанр или линия всегда несет определенную, общественно-политическую функцию и для писателя, и для слоев и классов, которые он представляет. Буржуазный националистический романтизм вызвал к жизни сказки в стихах В. Жуковского. Борьба за реализм и народность привела А. Пушкина к созданию его знаменитых стихотворных переделок сказочных сюжетов. Славянофилы для своих дворянско-крепостнических идей создают сказку К. Аксакова. Задачи националистической или этнографической агитации вызывают былинно-сказочные описания А. К. Толстого, Марко Вовчок, В. Даля и Ап. Коринфского, мещанством веет от сказок И. Бунина. Иногда сказка дает литературные образы, темы, на которых поэт и писатель создает свои сказки. Таковы поэмы М. Лермонтова («Сказка для детей»), «Вечера на хуторе» Н. Гоголя, «Красная Шапочка» В. Брюсова, «Неведомая сила» С. Максимова, «Родники Берендея» М. Пришвина, сказки С. Федорченко, Н. Клюева, А. Чапыгина, Вс. Иванова и многих других. Яркую линию проповеди дворянской идеалистической морали ведут сказки Н. Лескова, Л. Толстого, В. Короленко, Н. Гаршина, К. Бальмонта. Против царизма, монархически-бюрократического государства и идеологии оппортунистического мещанства заострены сатирические сказки М. Салтыкова-Щедрина. Пролетарский демократизм и революция движут сказками Д. Бедного, Вяч. Шишкова, Н. Асеева. Наконец, только подзаголовок, только далекая философская аналогия остается за словом «сказка» в приложении к «Сказкам об Италии» М. Горького, «Сказкам действительности» Вас. И. Немировича-Данченко, «Сказкам степей» Н. Степного, сказкам Д. Цензора, Н. Ляшко, Всеенко, И. Касаткина и многих других. Таким образом,

простой перечень некоторых явлений литературно-художественной сказки показывает, что здесь вопрос о жанрах имеет все основания на самостоятельную, независимую от фольклора постановку, какую не имеет в виду вовсе настоящая статья. Но упомянуть об этой линии, как особой ветви жизни сказки, конечно, необходимо.

На этом можно и закончить обзор жанров русской сказки. Конечно, этот обзор есть только первичная наброска, которая не претендует на окончательность или законченность. Однако нельзя при этом обзоре не затронуть некоторых вопросов жизни жанров. И прежде всего нельзя не подчеркнуть, что жанровые нормы для сказки, как для всех и литературных и фольклорных форм, есть живой процесс диалектического развития, процесс столкновения, борьбы за существование, поражений и побед, взлетов и снижений отдельных жанров в зависимости прежде всего от производственно-бытовых, культурно-исторических и социально-политических изменений среды — носительницы сказки. Я не могу не отметить также фактов существования разрушенных или ослабленных жанровых разновидностей. Например, глубокие старики, как равным образом и дети, часто являются неплохими, по-своему, сказочниками. Но глубокие старики частенько деформируют и текст, и сюжет, и функцию сказки, превращая ее в дефектную форму. А дети естественно приспособляют воспринятую от взрослых сказку к психологическому пониманию и силам своего возраста, отчего все жанровые признаки такой сказки сдвигаются.

Далее, во многих случаях бытования неизбежны скрещения разных жанров. Говоря о жанрах трудосопутствующих, мы можем говорить о них, конечно, лишь как о формах, которые *по преимуществу*, но не исключительно создаются и бытуют в данных условиях. Ничто не может помешать сказочнику рассказать и в лесу и на полях сказку развлекательных жанров. Бытование сказки есть и неизбежно было и будет всегда сожителем форм. Жанр есть всегда господствующая, но не исключительная форма рассказа в определенной конкретной обстановке. Впрочем — это господство сильнее, чем может показаться на первый взгляд. Дело в том, что собиратели указывают случаи, когда сказочники для потребностей удлинения трудосопутствующей сказки не церемонятся с развлекательными жанрами, вбирают их элементы в свои нормы, поглощают, так сказать, во имя потребностей жанра поглощающего. Мы имеем случаи, когда волшебные сюжеты механически сцепляются с новеллистическими. И обратно: ради развлекательных функций вечеринки, клуба или случая, сказка «долгая» и сложная упрощается, переводится в жанр короткий и перестраивается на другую поэтическую манеру.

Наконец, еще вопрос, связанный со сказочными жанрами, — вопрос о стиле — о стилевых сказочных линиях [Никифоров 1934а: 52 и след.]. Несомненна глубокая связанность стилистически-языко-

вого костюма сказки с его жанровыми признаками. Несомненно, что длинная трудосопутствующая сказка положительно нуждается в стилистически-амплифицированном речевом строе или веселая развлекательная «клубная» сказка охотно прибегает к смешливо-балагурной манере сказа. Но в целом, принципиально, языковой строй сказки определяется не жанром ее, а индивидуальностью сказочника и во многих случаях той «школой», к которой вольно (по подражанию) или невольно (в силу местной моды и популярности) данный сказочник принадлежит.

Наш обзор жанров русской сказки закончен. Он показывает, что в понятии «сказка» мы имеем сложный клубок словесного устно-поэтического повествовательного творчества, принадлежащего к двум искусствам: фольклорному массово-крестьянскому и литературному — творчеству писателя и поэта. Как частично пересекающиеся круги, как искусства литературы, театры, кино, эстрады, каждое из названных искусств оказывает долю влияния на другое: литературная сказка на фольклорную — стилем, фольклорная на литературную — сюжетом и формой. Сказка фольклорная, сказка масс, коллективов, внутри себя дифференцируется на ряд групп, на ряд жанровых пучков, которые характеризуются сложнейшими комплексами особенностей и сюжетного, и исполнительского, и политического, и художественного характера, и мощной силой народной традиции. Именно поэтому и в целом своем объеме, и в разнообразиях отдельных жанров искусство крестьянской фольклорной сказки представляется интересным и нужным искусством на широком пути развития советского социалистического искусства наших дней.

*Ленинград  
30 сентября 1936 года*

---

# НАРОДНАЯ ДЕТСКАЯ СКАЗКА ДРАМАТИЧЕСКОГО ЖАНРА

## 1

**К**АК повествовательные формы искусственного литературного творчества отличаются богатством и разнообразием разновидностей, так и народная сказка несомненно многообразна в формах своего существования. Но если мы сейчас в отношении литературы говорим о романе, новелле, симфонии и т. п. как особых повествовательных жанрах литературы, то в отношении сказки вопросы о жанровой дифференциации только начинают подниматься исследователями, да и то скорее в виде интуитивных ощущений, чем прямо поставленных проблем (ср. [Leyen 1925: 15; Panzer 1926: 229]).

Я тоже бегло уже касался этого вопроса [Никифоров 1928а: 174]. Настоящей статьей я хотел бы фактически обосновать правомерность и своевременность постановки подобной проблемы о сказке. Но не построение общей теории сказочных жанров я имею в виду — такая теория пока была бы в сильной степени преждевременна, — а частную группу фактов. Эта группа фактов позволяет объединить ее некоторым количеством специфических признаков, которые дают ей особое место во всем хаосе того, что мы обычно называем народной сказкой. Я хочу показать существование среди сказок особого жанра, который можно назвать жанром *драматическим*.

Существуют сказки, о которых суждение только на основании письменного текста совершенно недостаточно. Весь их художественный стиль, все их значение, их жанровая сущность определяются не столько текстом, сколько исполнением, вернее, конечно, совокупностью этих двух фактов творческого выявления сказки. Правда, что исполнение имеет важное значение для всякой сказки, и серьезное изучение всякой сказки непременно должно учитывать обе линии творческих средств сказочника. Но подлежащая рассмотрению в предлагаемой статье группа сказок особенно сильно связывает самый смысл своего существования со своеобразием сочетания текста и исполнения, и потому особенно нуждается в изучении того

и другого. К сожалению, сказки, записанные прежними собирателями, не дают решительно никаких материалов относительно живого исполнения их текстов. Таким образом, мне придется пользоваться в отношении исполнения сказок только собственными наблюдениями, полученными летом 1926, 1927 и 1928 годов в Заонежье (Олонецкой губ.), Пинежье (Архангельской губ.) и на реке Мезени (Архангельской губ.), и отчасти только переносить эти наблюдения предположительно на тексты чужих записей. Следовательно, поскольку в основе положений настоящей статьи лежат мои собственные наблюдения над живым бытованием сказки, постольку я считаю себя вправе выдвигать их с некоторой уверенностью. Эта уверенность сопровождает, однако, лишь основную схему наблюдений. Их объем и отдельные частности должны быть подвергнуты проверке будущими собирателями сказки.

Собирая сказки на Севере России, я заметил, что среди них довольно четко выделяется группа сказок, которая характеризуется непременным наличием, с одной стороны, специфических элементов исполнительского характера и, с другой стороны, — некоторой специфичностью структуры самого текста. По преобладанию и в том и в другом отношениях особенностей, аналогичных особенностям театрально-эстрадных произведений искусственной литературы, я и называю эту группу сказок — жанром драматической сказки.

## 2

Я не имею в виду составить полный список сказок данного жанра. Такой список составит постепенно собирателями и исследователями. Я возьму только те сказки, которые мне самому пришлось слышать или записывать, и прибавлю к ним несколько сказок афанасьевского собрания, принадлежность коих к данному жанру очевидна. К драматическим сказкам я отношу следующие.

*Первая* группа с крайне простым сюжетом, сказки, почти всегда бытующие совершенно самостоятельно, без вступления в связь с другими сюжетами: 1. Колобок [Аф. № 36]; 2. Теремок [Аф. № 82–84]; 3. Лапоток [Аф. № 8]; 4. Курочка Ряба [Аф. № 70–71]; 5. Глиняный парень [Ончуков 1908: № 130]; 6. Грибы [Аф. № 90]; 7. Лиса и дятел [Аф. № 32]; 8. Коза за орехами [Аф. № 60–61]; 9. Репка [Аф. № 89].

*Вторая* группа — сказки с сюжетами, по простоте своей почти не отличающимися от первой группы, но бытующие как самостоятельно, так и в соединении с другими разными сюжетами: 10. Петушок подавился [Аф. № 69]; 11. Кот, петух и лиса [Аф. № 37–39]. 12. Черт уносит девушек [Ончуков 1908: № 55]; 13. Мена [Аф. № 407–409]; 14. Коза и козлята [Аф. № 60]; 15. Волк песней вы-

прашивает овец [Аф. № 49–50]; 16. Коза лупленая [Аф. № 62]; 17. Липовая нога [Аф. № 57–58]; 18. Зимовье зверей [Аф. № 63–64]; 19. Звери в яме [Аф. № 29–30]; 20. Петух и жерновицы [Аф. № 188]; 21. Серебряная овечка [Аф. № 256]; 22. Лиса, заяц и петух [Аф. № 14]; 23. Кочет и курица [Аф. № 68].

*Третья* группа — с сюжетом несколько более сложным, чем первые две: 24. Золотая рыбка [Аф. № 75, 76]; 25. Волк-дурень [Аф. № 55–56]; 26. Снегурушка и лиса [Аф. № 34]; 27. Журавль и цапля [Аф. № 72].

Сейчас же нужно оговорить, что все приведенные сказки известны в значительных вариантных разновидностях. Однако и варианты перечисленных сказок в большинстве случаев сохраняют все особенности, характерные для жанра. Отклонения представляют собою скорее случаи дефектности, чем перевода сюжета в иной жанр.

Замечу также, что этот список я выдвигаю лишь как примерный. Ни законченным, ни даже в данном его составе безусловно обязательным я его не считаю, так как самая статья имеет целью лишь поставить вопрос, но не решить его окончательно. Присутствие в списке таких номеров, как «Грибы» или «Журавль и цапля», а также отсутствие таких, как «Ивашка и ведьма», «Братец Иванушка и сестрица Аленушка» и «Чудесная дудочка», — недостаточно пока оправданно. Но большинство списка все же настолько для меня несомненно однородно, что считаю возможным говорить о его жанровом единстве.

В дальнейшем я рассмотрю сначала исполнительские особенности жанра, а потом текстовые.

### 3

Жанровую обособленность драматической группы сказок от всех других определяют прежде всего особенности их исполнения. Мои наблюдения в этом отношении настолько определены и устойчивы, что, должен сознаться, только им я обязан самому возникновению вопроса об особом жанровом положении драматической сказки. Записав и прослушав более 650 сказок разных жанров, я определенно выделил с точки зрения исполнения именно названную группу и только тогда начал приглядываться и к особенностям их текста. Если в отношении других видов сказки: чудесной, новеллы и т. п. — возможны разные формы исполнения, которые зависят от таланта, артистизма, знания текста сказочника, и среди этих форм наличие драматических, театральных приемов изложения или простого говорного сказа есть дело случая и личности рассказчика, то в отношении рассматриваемой группы сказок наличие элементов театрализации в том или ином виде обязательно и почти не зависит от личности исполнителя.

Плохо знающий текст ребенок вносит специальные элементы в исполнение коверкаемого текста (пение, игру интонациями и т. п.) так же, как те же элементы вносит мастер-рассказчик.

Я отмечу три основных вида театрализованного исполнения, встречающихся при рассказывании данной группы сказок: *театрализационный*, *декламационный* и *ритмизованный*. Они попадают чаще в смешанном виде, так что предлагаемая классификация представляет не столько группировку исполнителей, сколько группировку их технических приемов сказа. Впрочем, намеченные три формы исполнения в известной мере являются и общими границами для классификации манер сказывания этих сказок.

Наиболее яркой формой исполнения сказки драматической является *театрализационная* форма в собственном смысле. Выражается она в более или менее значительном участии в рассказе специального демонстрирующего сказку действия и жеста. Северодвинский мальчик, рассказывавший мне «Петух и жерновицы», два пинежских старика, передававшие «Серебряную овечку», дети, рассказывавшие «Колобок», «Теремок», «Репку», в значительной мере разыгрывали эти сказки, показывая руками действия, меняя голоса при передаче диалога, внося выразительный жест. И вообще театрализация жестом и действием в драматических сказках обычна, но дается она чаще всего слабовато и скупой, лишь у отдельных сказочников принимая яркие формы.

Зато *декламационная* форма исполнения рассматриваемых сказок чрезвычайно ярка для большинства из них и у хороших, и у плохих исполнителей. Она выражается, во-первых, в игре интонациями и, во-вторых, в наличии элемента пения. Весь смысл таких сказок, как «Черт уносит девушек», «Мена», «Колобок», «Курочка Ряба», — в необычайно живой и художественной игре интонациями, в художественном голосоведении. С другой стороны, в таких сказках, как «Серебряная овечка», «Волк песней выпрашивает овец», «Звери в яме», «Коза за орехами» и др., центральная роль в исполнении принадлежит распеванию тех стихов-песенок, которые составляют основной повторяющийся элемент сказки. Игра интонациями и пение неотделимы от драматической сказки в большинстве случаев. Их требует самая структура текстового материала (стихи или обильный диалог), самый характер сюжетов (на фоне повествовательной рамки живое динамическое действие — встречи). И я всегда встречал декламацию там, где рассказывалась драматическая сказка.

Наконец, не часто встречается еще *ритмизованная* форма исполнения драматической сказки. Правда, что стих в ней явление обычное. А стих, по существу, всегда ритмизован. Однако здесь я имею в виду другое явление, когда исполнение приобретает характер ритмически-речитативного сказа. Такой случай мне попался в Заонежье, где Шура Филиппова из деревни Комлево рассказывала



«Глиняного паренька» так, что вся сказка лилась по особой ритмической кривой, в которой повторяющиеся фразы говорились почти речитативом. Такой же случай я имею в Падмозере в сказке Курикова «Мена», где повторная формула говорилась быстрым речитативом и одним духом. Когда я умышленно перебил одну из таких формул сказочника, он остановился, потерялся и, чтобы сказать формулу, должен был начать ее сначала. Такой сказ-речитатив обычен в сказках «Репка», «Петушок подавился» и др.

Таковы три основных вида театрализации названных сказок. Один из них или несколько — неперенные спутники исполнения всякой из названных сказок и потому должны быть признаны специфической особенностью самого жанра, органической особенностью его художественного бытия. Все другие виды сказок могут переходить на чисто говорной тип сказа, на спокойное бесцветное исполнение. Больше того, говорное исполнение чудесной сказки для рядовых сказочников — довольно частое явление. Для жанра драматических сказок такое исполнение может быть только как аномалия.

Таковы особенности сказок драматического жанра со стороны исполнения.

## 4

Обращаюсь к текстовой стороне драматических сказок и остановлюсь сначала на менее важных, потом на более важных признаках жанра.

*Первая* особенность сказок драматического жанра состоит в том, что все они отличаются малой или средней величиной текста и никогда не бывают длинными. Этот признак настолько устойчивый, что можно считать своего рода случайностью соединения наших сказок с другими сюжетами. В последнем случае нередко соединяющийся сюжет утрачивает специфические особенности жанра, к которому он по преимуществу принадлежит. Средняя и малая длина этих сказок одинаково обязательна как для плохого исполнителя, так и для хорошего, для артиста.

*Вторая* особенность жанра в том, что все сказки, входящие в него, отличаются сравнительной стойкостью сюжетной схемы. Различия в вариантах идут по линии материального и словесного оформления схемы, которая почти не допускает вариаций, если не считать вариациями легких механических сжатий или растяжений схемы. Варианты отличаются более распространенным или уменьшенным количеством однородных эпизодов, частей, фраз и т. п., но не ломкой основной сюжетной схемы. Эта особенность также отличает нашу группу сказок от сказок фантастических, где варианты одной и той же сказки допускают большую неустойчивость, подвижность и замену одних частей сюжетной схемы другими.

*Третья* особенность жанра, вероятно и обуславливающая стойкость схем, — необычайная простота, четкость и элементарность сюжетной схемы всякой драматической сказки. Глиняный паренек проглатывает ряд лиц и лопається, черт уносит девушек к себе и возвращает родителям, петушок подавился зернышком, и курочка добывает ему воды, колобок убегает из дому, и его съедает лисица, мужик получает слиток золота и невыгодной меной лишается его, барин похищает жернов, и петух заставляет его вернуть и т. д. и т. д. Сюжетная схема любой чудесной сказки почти никогда не может быть выражена одним предложением, как это позволяет схема сказки драматической. Только пять последних сказок (№ 24–27) несколько сложнее остальных, но все же они проще других чудесных сказок, и кроме того, может быть, составляют особый подвид драматического жанра.

*Четвертая* группа особенностей текста драматической сказки — это особенности ее строения, композиции. Именно:

1. Общее явление для всех сказок этого жанра — двусоставность сюжетной схемы. С одной стороны, имеются определяющие сказку схематические сюжетные леса, что-то вроде своеобразной сюжетной рамки, а с другой стороны, столь же важные для сказки внутренние элементы сюжета, состоящие из ряда действий, картин, сцен. Вот небольшая табличка, показывающая двусоставность всех сказок данного жанра (см. ниже).

2. Таблица обнаруживает и другое общее для всей группы сказок конструктивное явление, именно, повторность того внутреннего элемента, который составляет, строго говоря, *specificum* сказки данного жанра. Самая сущность содержания сказки как раз в многократном повторении одной и той же сюжетной морфемы. У колобка повторяются встречи и хвостовство, мужик многократно повторяет мену предметов за слиток золота, курочка повторяет много раз просьбу о воде для петуха, старик повторяет испрашивание благ для старухи у золотой рыбки и т. д.

№	Название сказки	Рамочная часть сюжета	Внутренняя часть сюжета (повторяющиеся и составляющие <i>specificum</i> сказки элементы)
1	Колобок	Колобок уходит из дому и попадает в пасть лисе	Встречи колобка
2	Теремок	Звери находят лапоть-теремок, их давит медведь	Приход зверей в теремок
3	Лапоток	Старуха (лиса) хитростью вместо лаптя получает более ценные предметы	Мена предметов
4	Курочка Ряба	Курочка принесла яичко золотое, его разбили и горюют	Сетования по яичку
5	Глиняный паренёк	Пожирает встречающих, последний встречающий заставляет его лопнуть	Встречи парня

См. продолжение табл.

Продолжение табл.

№	Название сказки	Рамочная часть сюжета	Внутренняя часть сюжета (повторяющиеся и составляющие специфичности сказки элементы)
6	Грибы	Боровик сзывает грибы на войну	Ответы грибов
7	Лиса и дятел	Лиса берется учить детей дятла и поедает их	Встречи и разговор лисы с дятлом
8	Коза за орехами	Коза не хочет возвращаться из орешника	Угрозы козе
9	Репка	Мужик с помощниками выдергивает репку	Приход новых помощников
10	Петушок подавился	Петушок подавился и выздоровел (или умер)	Встречи курочки
11	Кот, петух и лиса	Лиса похищает петуха, кот его выручает	Предупреждения петуху и крики его о помощи
12	Черт уносит девушек	Девушек заманивает черт (медведь) и относит обратно	Заманивание девушек и ношение гостинцев родителем
13	Мена	Мужик получает золотой слиток и утрачивает его	Мена предметов
14	Коза и козлята	Коза оставляет козлят дома, волк их съедает	Пение волка и козы
15	Волк-песенник	Волк песней выпрашивает разные предметы, овец...	Пение волка и разговор стариков
16	Коза лупленая	Коза лжет, что она не ела; наказана	Вопросы и ответы
17	Липовая нога	Медведь идет за отрубленной лапой	Песни медведя
18	Зимовье зверей	Медведь строит избу и вынужден пустить других зверей	Приход и угрозы зверей
19	Звери в яме	Звери в яме голодают и поедают друг друга	Встречи зверей и выбор пением
20	Петух и жерновцы	Барин крадет жернова и вынужден вернуть их	Крик петушка
21	Серебряная овечка	Работник получает чудесную овцу, которую безуспешно пытаются у него украсть	Прикасание к овце и песня работника
22	Лиса, заяц и петух	Лиса отнимает у зайца избу, петух возвращает	Приход разных зверей
23	Кочет и курица	Кочет вышиб глаз курочке, бояре ищут причину	Вопросы и ответы
24	Золотая рыбка	Пойманная золотая рыбка дает и отнимает	Встречи с рыбкой
25	Волк-дурень	Волк ищет пищи, но ему причиняют боль	Встречи волка
26	Снегурушка и лиса	Снегурушка заблудилась, ее спасает лиса	Встречи снегурушки
27	Журавль и цапля	Журавль и цапля без конца сватаются и отказывают друг другу	Встречи и отказ

Как известно, повторность отдельных элементов сказки характерна и для других видов сказок. Например, в любой чудесной сказке утраиваются отдельные эпизоды, встречи и т. п. Но эта повторность не та,

что в нашей группе сказок. В чудесной сказке утроение есть прием техники *рассказывания*, техники изложения сказки, но не техники *построения самого сюжета*. Оттого сказка чудесная может иногда сказочником рассказываться без утроения, удвоения и т. п. Сюжет от этого не страдает, а лишь изменяется вариантное изложение сюжета. В рассматриваемой группе сказок повторение элемента — органическое свойство структуры самого сюжета. Если не будет повторных действий (мена, встреча и т. п.), то невозможна и самая сказка. Сюжет немыслим без повторений. Вот отчего, как будет указано ниже, формальный закон сказочного изложения — закон утроения — в сказках нашей группы не ощущается особенно рельефно. Повторения бывают многократные, но редко дают основание ощущению об участии в них закона троекратности.

3. Следующая особенность композиции этих сказок состоит в том, что названные повторные элементы всегда даны в шаблонизированных фразеологически конструкциях. Причем имеется четыре вида шаблонизации.

*Первый вид* — буквально повторяющийся прозаический диалог. Например, в сказке «Лиса, заяц и петух» повторяется несколько раз буквально следующая формула:

Идет дорогой зайчик да плачет, а ему навстречу собаки: «Тяф, тяф, тяф! Про што, зайчик, плачешь?» А зайчик говорит: «Отстаньте, собаки! Как мне не плакать? Была у меня избенка лубяная, а у лисы ледяная; попросилась она ко мне, да меня и выгнала». — «Не плачь, зайчик! — говорят собаки: — мы ее выгоним». — «Нет, не выгоните!» — «Нет, выгоним!» Подошли к избенке: «Тяф, тяф, тяф! поди лиса, вон!» А она им с печи: «Как выскочу, как выпрыгну, пойдут клочки по заулочкам!» Собаки испугались и ушли [Аф. № 60–61].

В этой формуле при последующих повторениях вставляется только другое животное на место собак (медведь, бык, петух) да меняется звукоподражательная фраза: вместо «тяф, тяф, тяф» петух поет: «Ку-ку-реку!», в других вариантах горноста́й кричит: «Тррр... Тррр... трр...», старый заяц: «Пы-пы-пы-пы»<sup>1</sup> и т. д., иногда соответственно принаравливается к зверю и ответ лисы. Но самый текст в основе и диалог неизменны.

Еще пример из «Золотой рыбки». Повторяющимся шаблоном здесь является диалог старика с рыбкой:

Не выдержал старик, пошел к золотой рыбке за хлебом: пришел на море и крикнул громким голосом: «Рыбка, рыбка, стань в море хвостом, ко мне головой». Рыбка приплыла к берегу: «Что тебе,

---

<sup>1</sup> Сказка в моем Пииежском собрании.

старик, надо?» — «Старуха осерчала, за хлебом прислала». — «Ступай домой: будет у вас хлеба вдоволь».

Эта формула повторяется по варианту Афанасьева № 75 пять раз.

Такой же прозаический диалог (или иногда нарушенный диалог) см. также в сказках «Репка», «Волк-дурень», «Зимовье зверей», «Кочет и курица», «Лапоток», «Лиса и дятел», «Снегурушка и лиса», «Глиняный парень».

*Второй вид* шаблонизации — короткий, отрывистый диалог, который, благодаря речитативному произнесению, начинает принимать определенно ритмический склад. Например, в моем заонежском собрании в сказке в «Мена» повторяющаяся формула звучала так: встречные разговаривают с мужиком:

— Где старичёк быў?  
— У царя на именинах.  
— Што царю нёс?  
— Киселя блюдо.  
— А што тебе царь даў?  
— Золоту тетёрку.  
— Променяй, говорит, мне на кобылку.

(повтор диалога)

— Где старичёк быў?  
— У царя на именинах.  
— Что царю нёс?  
— Киселя блюдо.  
— Что царь даў?  
— Золоту тетёрку.  
— А где же тетёрка?  
— Променяю на кобыўку.  
— А променяй нам на корову.

И т. д. целых 9 раз. Другой пример — в афанасьевском варианте «Петушок подавился» [Аф. № 69] повторяется следующий диалог:

Речка говорит: «Поди к липке, проси листа, тогда и дам воды!» — «Липка, липка, дай листу: лист нести к речке — речка даст воды; воду нести к петушку, — подавился петушок бобовым зернышком — ни спышит, ни сдышит, ровно мертвый лежит».

Другие сказки с шаблоном, склонным к ритмическому строению, см. также в афанасьевских вариантах сказок: «Теремок», «Петух

и жерновицы», «Курочка Ряба», «Грибы». В последней сказке введена игра рифмой. Гриб боровик приказывает:

— Приходите вы, белянки, ко мне на войну!

Отказались белянки:

— Мы грибковые дворянки! не идем на войну! и т. д.

*Третий вид* шаблонизации — определенный стих с песенной установкой. Например, в моем пинежском варианте сказки «Кот, петух и лиса» шаблон звучит так:

Лиса пришла и поет:

— Пёвушко, пёвушко,  
Зóлотой грёбешко,  
Выйди на ўленьку —  
Девки, молодки  
Катаютце,  
Золотó гвоздьё  
Выгибаютце.  
Красно еицешко  
Далёко катитца.  
Бояра-те наехали,  
Гороху навезли,  
Ды куры-ти клюют  
Да петухам не дают.

А он и выскоцил:

— Кóоо-ко-ко! как не дают?

Его и унесла лисанька. Он и заревел:

— Коот да дрож,  
Понесла меня лисá.  
За темные леса  
Серы каменья грызь.

Мелодия первых строк этой песенки<sup>2</sup>:



Эта формула повторяется несколько раз. Такой же песенно-стихотворный шаблон см. в афанасьевских вариантах сказок «Коза и козлята», «Липовая нога», «Коза за орехами», «Коза лупленая».

Наконец, *четвертый тип шаблонизации* — смешанный, когда в формулу-шаблон входит сочетание диалога прозаического со

---

<sup>2</sup> Мелодия любезно записана для меня профессором В. В. Эвальд.

стихотворным. Для примера возьму вариант афанасьевского «Колобка». Здесь шаблон звучит так:

Катится колобок по дороге, а навстречу ему заяц:

— Колобок, колобок! я тебя съем!

— Не ешь меня, косой зайчик! я тебе песенку спою, — сказал колобок и запел:

Я по коробу скребён,  
По сусекам метён,  
На сметане мешон,  
Да в масле пряжон,  
На окошке стужон.  
Я у дедушки ушол,  
Я у бабушки ушол,  
А у тебя зайца нехитро уйти!

Такой же смешанный тип шаблона см. в варианте Афанасьева «Волк, выпрашивающий песней овец». А также в моем собрании сказка о том, как черт унес девушку под видом мешка с пирогами, вводит в шаблон стишок:

Сесь на пенёк  
Да съест пирожок.

Приведенная особенность драматического жанра сказок, то есть шаблонизация повторяющегося (главным образом диаложного) элемента, — крайне важный признак всех сказок этого жанра, настолько важный, что он имеет особенное значение в аргументации обособляемости данной группы сказок от других жанров сказки. Дело в том, что при всем разнообразии сюжетов, входящих в драматический жанр сказок, и при устойчивости сюжетной схемы каждой сказки по вариантам, такого постоянства и устойчивости в выборе типа шаблонизации не наблюдается. Одна и та же сказка может шаблонизировать нужный диалог в формулах прозы, прозы ритмизованной и стиха. При этом даже одна и та же сказка по вариантам может шаблонизироваться по разным типам. Приведу только один пример. Указанная выше сказка «Петушок подавился», имеющая в афанасьевском варианте шаблонизацию, склонную к речитативу, в моем архангельском варианте принимает определенную форму стиха:

Липа, ты липа,  
Дай мне-ка листу,  
Лист — от морю,  
Море даст водицы,

Водица та петушку,  
Петушок подавився зернятком.

Мне кажется, эта свобода форм шаблонизации показывает, что для рассматриваемых сказок важны не столько формы текста повторяющейся части, сколько самый принцип шаблонизации. Он безусловен, он обязателен в рассматриваемой группе сказок. Даже прозаический шаблон дается в таких фразах, которые ощущаются как фразы афористические, кованые. Например, в «Зимовье зверей» шаблон: «„Куды, свинья, идешь?“ — спросил бык. „От зимы лета ищущ“, — отвечает свинья. „Иди с нами“» [Аф. № 64].

Рассматривая шаблонизацию, необходимо оговорить, что повторяющиеся шаблоны в своем строении подчиняются общим законам сказочной техники. Например, закон нанизывания одного и того же элемента происходит с последовательным усилением. Зайчику помогать выгнать лису из избы идут последовательно собака, медведь, бык, петух; требования старухи к золотой рыбке растут; в «Лапотке» старуха хитростью выменивает все более и более ценных животных и т. д. В других случаях имеется не усиление, а известная деградация, ослабление картины, например, в «Мене» мужик все время меной теряет, то же в «Репке» отчасти. Есть, однако, сказки и без усиления или ослабления, а с наличием приема простого нанизывания. Например: «Грибы», «Кочет и курица», «Зимовье зверей» и др. Конечно, словесно шаблон в сказках с каждым новым повторением растет, удлиняется. Но это удлинение не меняет технической функции шаблона и его значения в композиции текста сказки. Вот почему, строго говоря, эта сторона наших сказок, как общая со всеми другими видами сказки, может быть оставлена без специального внимания. Любопытно только подчеркнуть, что закон утробения во всей этой технике шаблонизации в нашей группе сказок ощущается лишь изредка и скорее как исключение, чем как правило.

4. Уже приведенные выше примеры совершенно ясно показывают еще одну важную композиционную особенность жанра — обязательное в шаблонизированных и повторяющихся частях текста, составляющих его специфическое, наличие диалога. Чаще всего диалог ясно выражен, как это видно по всем вышеприведенным примерам. Но в редких случаях диалог бывает в скрытом виде, то есть дан в виде односторонней реплики. Например, в сказке «Серебряная овечка», к которой прилипают все, кто прикасается, казак явно вместо диалога вводит монолог-песенку:

Казак-от идёт  
Да барана ведёт,  
Да девка-то за бараном,  
За девкой попадья,



За попадѣй клюка,  
За клюкой-то поп,  
За попом-то сноп,  
За снопом-то лопата,  
За лопатой-то мужик  
Да туда же бежит.

Еще реже случаи пропуска диалога или замены его косвенной речью. Например, в афанасьевском сборнике «Репка» наряду с вариантом с диалогом [Аф. № 89, примеч.] знает вариант с пропуском диалога [Аф. № 89, основной вар.] или в афанасьевском варианте «Лапотка» [Аф. № 8] часть повторяющейся формулы дана с диалогом, часть в косвенной речи. Редкость подобных примеров заставляет или заподозрить неточность и неполноту записей сказок, или признать подобные варианты дефектными, нарушенными, может быть иногда представителями деформации жанра, потому что диалог в большинстве сказок жанра безусловно имеется налицо. Здесь идет речь, конечно, не о возможной лишь форме изложения сказки. Известно, что чудесная сказка может рассказываться и повествовательно и диалогически в зависимости от вкуса и манеры сказочника. В рассматриваемой группе сказок диаложное построение известной части текста является художественно-органическим требованием самой жанровой конструкции данного вида сказок. Это наличие органического формально-драматического признака в самом тексте нашей группы сказок и позволяет приклеить к ней ярлык «драматической» сказки. К тому же, как мы видели выше, ведут и особенности исполнения рассматриваемых сказок.

5. Наконец, последняя крупная особенность конструкции драматических сказок состоит в том, что связь между рамкой и повторяющимися элементами, как и вообще все построение сказок, осуществляется не вполне так, как в обычной чудесной сказке. В последней сюжет строится всегда на стержне *геройности*<sup>3</sup>. Будет ли чудесная сказка одnogеройной или двугеройной, но герой или герои в ней определяют весь ход строения сказки. В группе драматической сказки важнейший, кристаллизующий сказку фактор не герой, а основное *действие*, и именно то, которое повторяется. Встречи глиняного парня, мена предметов, несение чертом девушек, встречи курочки, крик петушка и т. д. составляют стержневой момент в нашей группе сказок. В этом отношении ее можно назвать не геройной, а действенной сказкой. Правда, что всегда в сказке есть носители действий, но ясно, что не гриб боровик, созывающий на войну другие грибы, герой, не мужик, меняющий тетерку, не репка,

---

<sup>3</sup> О строении чудесной сказки см.: [Пропп 1928; Никифоров 1928а].

которую тащат, а именно самый созыв грибов, мена, тягание репки и тому подобные действия, предопределяющие и конкретную конструкцию сказки.

Если же мы углубимся дальше в анализ преобладающих в сказках драматической группы действий, то придем к несколько неожиданному, но крайне любопытному наблюдению. Большинство сказок группы имеет в качестве композиционного стержня только одно действие, именно *встречи*. Конкретное разнообразие сюжетов отдельных сказок жанра определяется, так сказать, вторичными действиями, обрастающими осевое действие — встречи. Если взять из приведенной выше таблицы двусоставности сказок столбец третий, то есть список главных действий, определяющих строй сказок, и проредактировать название повторяющихся действий несколько иначе, то получим следующую табличку (см. ниже).

Эта таблица ясно показывает, что драматические сказки пользуются исключительно действием встречи как основным конструктивным приемом вязания сказки. Из приведенных 27 номеров сказок только в номерах 6 и 12 действие встречи несколько затушено, но все же, кажется, и в них оно может быть предположено, да в номерах 8 и 9 встречи могут быть оспариваемы.

№	Название сказки	Основное действие сказки при аналитическом рассмотрении	
		Стержневое действие	Действия вторичные, конкретизирующие стержневое
1	Колобок	Встречи колобка	—
2	Теремок	Встречи зверей	—
3	Лапоток	Встречи старухи (лисы)	Мена предметов
4	Курочка Ряба	Встречи людей	Сетования по яичку
3	Глиняный паренёк	Встречи парня	—
6	Грибы	Встречи боровика	Ответы грибов
7	Лиса и дятел	Встречи лисы	Хитрые речи лисы
8	Коза за орехами	Встречи козы	Угрозы козе
9	Репка	Встречи домочадцев	Выдергивание репки
10	Петушок подавился	Встречи курочки	—
11	Кот, петух и лиса	Встречи петуха с лисой	Предупреждения петуху; крики о помощи
12	Черт уносит девушек	Встречи с чертом	Заманивание девушек и ношение гостинцев родителям девиц
13	Мена	Встречи мужика	Мена предметов
14	Коза и козлята	Встречи волка, козы с козлятами	Пение козы, волка
15	Волк-песенник	Встречи стариков с волком	Пение волка и разговор стариков

См. продолжение табл.

Продолжение табл.

№	Название сказки	Основное действие сказки при аналитическом рассмотрении	
		Стержневое действие	Действия вторичные, конкретизирующие стержневое
16	Коза лупленая	Встречи с козой	—
17	Липовая нога	Встречи медведя	Песни медведя
18	Зимовье зверей	Встречи зверей	Угрозы зверей
19	Звери в яме	Встречи зверей	Уговор состязаться пением
20	Петух и жериовицы	Встречи петуха с барином	Крик петуха
21	Серебряная овечка	Встречи работника	Прикасание к овце и песня
22	Лиса, заяц и петух	Встречи зверей	Попытка прогнать лису
23	Кочет и курица	Встречи бояр	Вопросы и ответы
24	Золотая рыбка	Встречи старика с рыбкой	—
25	Волк-дурень	Встречи волка	—
26	Снегурушка и лиса	Встречи снегурушки	—
27	Журавль и цапля	Встречи журавля с цаплей	Отказ от женитьбы

Таковы важнейшие особенности сказок драматического жанра со стороны текста. Конечно, только композиционные признаки в их совокупности являются определяющими жанр. Простота же сюжетов, их стойкость и краткость сказок являются лишь сопутствующими признаками и имеют значение только при наличии композиционных. Точно так же и отдельные композиционные признаки, выхваченные из их совокупности, могут встречаться в других сказках, которые не могут быть отнесены к жанру драматическому. Например, у Афанасьева под заглавием «Лиса и тетерев» [Аф. № 31] дан интересный диалог лисы и тетерева. В этом диалоге, если только его можно отнести к сказке вообще, при наличии других признаков драматического жанра, отсутствуют два: повторный элемент и шаблонизация. Ясно, что «Лиса и тетерев» выходят из пределов сказок рассматриваемой группы. Эта сказка особенно напрашивается на сближение потому, что в ней есть встречи и диалог. Такого же рода диалог-сказку я записал в Пинежье под заглавием «Векуша». Но тем с большей четкостью подобные диалоги-сказки должны быть отделены от сказок драматического жанра. Очень возможно, что после полного выявления жанровых групп в сказке примеры, подобные «Векуше» или «Лисе и тетереvu», останутся вообще за пределами сказки.

## 5

Подводя итоги наблюдений над жанровыми особенностями перечисленной группы сказок, я бы теперь сказал, что под сказкой дра-

матического жанра я разумею сказку, *обладающую простой, краткой, устойчивой по вариантам сюжетной схемой, двусоставной по построению, с наличием повторных, формально шаблонизированных, скомпонованных на одном стержневом действии (главным образом встрече) элементов, облеченных в прямо или скрыто-диалогную стилистическую форму, и исполняемую, как правило, театрализованным сказом.*

Приведенное определение я считаю нужным сопровождать двумя дополнительными замечаниями.

Прежде всего, очевидно, это определение на первый взгляд не считается с обязательным требованием всякой классификации явлений — единством принципа выделения явлений. Драматическая сказка выделяется в особую группу на основе двух различных принципов: формально-композиционного (то есть текстологического) и исполнительского. Но должен определенно сказать, что именно выдвижение этой двупринципности классификационного критерия при изучении произведений народной словесности я и рассматриваю как положительное принципиальное задание всей своей статьи. Произведения народной словесности — не литература, которая пишется писателем молча за столом и читается читателем тоже молча за столом. Наоборот, сказка, песня, былина и т. д. прежде всего произносятся, бытуют только устно, живы тогда и до тех пор, когда и пока произносятся. Текст сказки без учета его исполнения — труп. И изучение этого трупа даст понимание анатомии сказки, но не жизни сказочного организма. Другими словами, чисто историко-литературный подход к изучению произведений народной словесности, господствующий в науке и объясняемый тем, что занимались такими изучениями пока главным образом историки литературы, с точки зрения чисто фольклористической должен быть сменен другим подходом — фольклористическим. Для фольклориста сказка обязательно должна быть чем-то более сложным, чем только записанный собирателем текст. Если принять это положение, то станет ясным, что, в сущности, в предложенном определении не два принципа классификации, а один более сложный, синкретический принцип, выдвигаемый сложностью, синкретическим характером самих классифицируемых явлений.

Другое замечание касается самих названных мною драматическими сказок. У читателя, естественно, возникнет мысль о тождестве рассмотренных сказок с так называемыми кумулятивными сказками. Против некоторой близости драматических сказок к этой группе сказок возражать нельзя. Отдельные кумулятивные сказки входят в драматическую группу. Но, во-первых, понятие «кумулятивная сказка» главным образом морфологическое, а не идущее от бытования сказки, не фольклорное понятие. Во-вторых же, и по существу в драматическую сказку входят, очевидно, и такие сказки,

которые к кумулятивным отнесены быть не могут («Золотая рыбка», «Серебряная овечка», «Черт уносит девушек» и др.)<sup>4</sup>. Понятие драматической сказки — чисто фольклористическое понятие, несколько более сложное и идущее по линии наблюдений, отличной от той, какая выдвинула понятие «кумулятивной» сказки.

## 6

Есть еще один вопрос, который сам собой встает перед изучающим драматическую сказку. Не является ли этот жанр жанром специально детского репертуара? Этот вопрос, по-видимому, надо решить положительно, если понимать под детским репертуаром не только сказку, рассказываемую детьми, но также и ту, что рассказывают взрослые детям и хранят для детей, так называемую «робяцью» сказку. Многие особенности драматической сказки, как простота, краткость сюжета, повторность одного и того же элемента, шаблонизация, самое диаложное оформление и театрализованное исполнение, — все это особенно способствует народно-педагогическому использованию сказок данного жанра. Правда, что драматическим жанром не исчерпывается детский репертуар. В настоящее время в него входит, по-видимому, несколько жанров: сказка игровая, сказка бесконечная, сказка чудесная, сказка с загадками и т. д. С другой стороны, отдельные сказки драматического жанра входят в репертуар взрослых сказочников, предназначенный для взрослых же. Например, «Серебряная овечка» в Пинежье связывается с чисто чудесными сказками. Но обособленность сказок драматического жанра среди других во всяком случае очевидна.

На признание за ними детского характера я натолкнулся и в самом народе, особенно в Пинежье. Были случаи, когда сказочник, передав мне весь репертуар, затруднялся припомнить сам еще «сказки». Но стоило напомнить сказочнику про «робяцью» сказку, как у исполнителя их оказывалось в запасе несколько. Так как без специального упоминания «робяцьи» сказки самим сказочникам не всегда приходят в голову при вопросе о сказке, надо допустить, что и в сознании самого народа «робяцьи» сказки ощущаются как группа, отличная от других сказок. Не говорю уже о том, что в репертуа-

<sup>4</sup> О кумулятивной сказке см.: [Bett 1924; Eckenstein 1906]. В последней работе даже дана формула наращивания, типичная для кумулятивной сказки, именно: А, а; В, b, а; С, с, b, а; D, d, с, b, а, и т. д. [Eckenstein 1906: 116], то есть классическим примером такой сказки у нас является «Коза с орехами». Ср. также: [Капица 1928].

ре детей не «робяцья» сказка, как правило, хранится в памяти только на втором плане.

Приведенная характеристика драматической сказки ничего не говорит, разумеется, об историческом происхождении самого жанра. Точно так же, проводя жанровые границы в материале, я устанавливаю один из существующих и сосуществующих наряду с другими видов оформления материала сказки в наше время, оставляя в стороне частные вопросы об истории отдельных сюжетов, входящих в данный жанр. Все это особые вопросы. Но открывающиеся перспективы более правильного понимания художественной значимости отдельных видов народного творчества у самого народа в наши дни, оправдывают, по моему мнению, и принципиально вышеизложенную постановку вопроса. Кое-что, впрочем, она может дать и историку, так как указывает на некоторые типические явления в области художественного построения и применения народной сказки.

---

# РУССКАЯ ДОКУЧНАЯ СКАЗКА

**С**РЕДИ РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК есть небольшая группа, ярко обособленная и по формальным признакам, и по особенностям бытования, народного употребления. Это сказки, с легкой руки Афанасьева названные «докучными». Настоящая статья представляет собой попытку понять и охарактеризовать этот жанр.

Что народ любит и слушает сказки охотно, факт общеизвестный. Этот факт нашел себе отражение в самих сказочных текстах. Сказывание сказки — обычнейшее бытовое явление в самой сказке. Барма-вор у царя находит «сказывальщика» и заменяет его сам, рассказывая царю сказку [Ончуков 1908: 398]. В другой сказке «барин спит, а шут ему сказки говорит» [Соколовы 1915: 6]. Сказка в сказке получила композиционно-сюжетное значение. Так, целый отдел небылиц построен на том, что приходящие к старику за огоньком братья обязаны рассказывать сказки-небылицы (см. [Аф. № 418]) или героиня или герой, пользуясь сказкой, открываются перед любимыми людьми [Соколовы 1915: 27; Зеленин 1914: 390]. Целый мешок сказок берется рассказать барыне заячий пастух и тем разрешает сказочный сюжет [Ончуков 1908: 541]. Сказывание сказки открывает двери дома прохожему: «Вот они пришли в эвтот город и стали ночевать проситься в доме Ивана Сарейча, во дворце, значит. А как людно было тутька, их не пускают слуги. Вот сын Саревны и говорит слугам: „Скажите, — говорит, — Ивану Саревичу, што я умею сказки сказывать, может, чесна компанья и послушает моих сказок“. Вот и сказали слуги, што молодес умеет сказки сказывать. И велели пустить их» [Зеленин 1914: 390]. Подобного рода картины в сказочном тексте обычны. Но особенно большой интерес представляют в этом отношении специальные сказки-пародии на такое увлечение сказками. Такова сказка «Как муж отучил жену от сказок» [Аф. № 448]. Жена дворника страшно любила сказки и пускала ночевать только тех, кто ночь мог их рассказывать. Зазябший старичок, чтобы получить ночлег, вынужден согласиться рассказывать

сказки целую ночь, но при условии, чтобы его не перебивали. Вот поужинали и легли спать; мужик и начал: «Летела сова мимо сада, села на колоду, выпила воду»... И пошел твердить все одно и то же: «Летела сова мимо сада, села на колоду, выпила воду...» Хозяйка перебивает сказочника нетерпеливой фразой, и муж ее за это бьет, отучая таким образом от сказок. В другом варианте перебивший сказочника хозяин должен продолжать сказку, и он, взяв бранчивую фразу по отношению к сказочнику, начинает ее повторять без конца, пока хозяина перебивает хозяйка, последнюю работник и т. д. (см.: [Аф. № 507] или [Манжура 1890: 126]). Приведенные примеры подводят нас вплотную к объяснению происхождения и характера самих «докучных» сказок. Прохожий в вариантах Афанасьева и моем варианте, чтобы отвязаться от хозяйки, берется за типичную докучную сказку «Летела сова мимо сада, села на колоду, выпила воду» и т. д. Весь смысл существования докучной сказки и ее форма определяются этим понятием «отвязаться» от надоедливового просителя сказки.

Дальнейшее изучение текстов покажет вместе с тем несомненное позднее образование жанра докучной сказки. Ибо он увлекается главным образом сказочными концовками и зачинами и тем самым в значительной мере является пародированием уже ранее сложившейся сказочной техники. Хотя пародия эта — специального назначения.

Не поднимая вопроса о происхождении отдельных видов докучной сказки, то есть большую историческую проблему, которая разрешима лишь на международном материале, я предпосылаю учету материала это небольшое предисловие только для того, чтобы отметить наличие в самом сказочном материале достаточно сильных побудительных причин для выделения докучной сказки как особого жанра.

## Бытование докучной сказки

Докучная сказка — сказка докучающая, доводящая до скуки, надоедливая. Некоторые издатели считают ее детской, но это неверно. Докучная сказка сказывается любому слушателю, если есть соответственная предпосылка — приставание слушателя к сказочнику и нежелание последнего говорить сказку. Впрочем, наблюдение над живым бытованием докучных сказок — я их наблюдал на Севере России — показывает, что рассказывается она иногда и еще при одном условии: когда сказочник согласен и хочет рассказывать сказки, но оттягивает это удовольствие для себя и слушателей. Тогда сказочник обычно начинает с докучной сказки и этим как бы поддразнивает аудиторию, подзадоривает ее любопытство. Наконец, дети и докучную сказку, как многое другое, используют в целях забавы-игры, то есть просто болтают ее друг другу, иногда взапуски друг перед другом, интересуясь не содержанием, а самим фактом болтовни, говорения, звучания слов сказочки.



Что касается манеры исполнения докучных сказок, то мои наблюдения, правда очень скудные, позволяют говорить о преобладании простой говорной манеры сказывания этих сказок. В эту говорную манеру иногда осложнение вносят лишь некоторые характерные для структуры докучной сказки элементы. Несомненно, что наличие частой рифмы и стихового построения, а также богатства аллитераций и звукописи способствует иногда внесению в сказывание этих сказок скандовочных и речитативных моментов. С другой стороны, докучная сказка — единственный, кажется, вид сказок, относительно которого очень давно просто вынуждены были делать некоторые дополнительные примечания о манере их исполнения. Именно, все записи сопровождаются указаниями на вовлечение в исполнение сказочником слушателей. Целый подвид докучных сказок («Про белого бычка», «Про мочало» и др.) построен на диалоге сказочника и слушателя или слушателей. Но диалогическая манера сказывания некоторых докучных сказок так и остается диалогной, не переходя в драматизованную или театральную.

Недостаток специальных наблюдений над бытованием докучной сказки не позволяет эту общую картину отрывочных впечатлений о бытовании ее расширить. Но должен отметить встретившийся мне случай, когда докучная сказка дала исполнителю очень любопытный материал для ярко выраженной декламации. В моей мезенской записи Василий Петрович Грязнов — 51 года — слова сказки «Сова из овина да в овин...» говорил от имени прохожего своим обычным голосом, от имени старухи — высоким пискливым голосом, а от имени старика — басом. Смех сказочника и толпы взрослых слушателей, сопровождавший сказку, внесли нарушение в стиль ее и текст, но исполнена она была очень выразительно.

## Тексты докучных сказок и их особенности

Переходя к самим текстам докучных сказок, надо сразу же сказать, что 1) количественно их вообще немного, 2) все они восходят, очевидно, к строгим и определенным текстам, но 3) в результате бытования и умножения вариантов, а также под влиянием крайне элементарной техники конструирования этих сказок самые вариантные тексты их, не связанные пиететом перед праформой, бытуют, сохраняя не столько текстовой облик, сколько типические композиционно-формальные особенности. Другими словами, правильнее группировать и рассматривать докучные сказки не на принципе восстановления и описания специфических пратекстов (и их последующих видоизменений), а на принципе типологии формальных признаков. Не историческая, а морфологическая группировка вариантов на первом этапе работы более необходима.

## I. СКАЗКИ НЕОЖИДАННО КРАТКИЕ

### 1

Начну с простой группы докучных сказок. Это сказки *обманные, фиктивные*. Слушатель просит о сказке. Сказочник делает вид, что согласен:

- № 1. — Сказать тебе сказку про тильки?  
— Скажи.  
— Отце ж тебе и стильки.  
[Манжура 1890: 126].
- № 2. — Сказать тебе сказку про дидуся?  
— Скажи.  
— Отце ж тебе и уся.  
[Манжура 1890: 126].
- № 3. — Сказать тебе сказку про лося (или гуся)?  
— Скажи.  
— Тут она и вся<sup>1</sup>.
- № 4. — Надо тебе сказка сказать про гуся?  
— Надо.  
— Хер да и вся<sup>2</sup>.

Сказочник доволен. Слушатель раздосадован, так как обманут в своих ожиданиях. Приведенные примеры сразу же дают возможность вскрыть основное композиционно-речевое задание структуры вообще докучных сказок. Если отделить не относящийся к собственно сказке элемент диалога, то текст этого первого вида обманной сказки сведется к коротенькой ответной фразе: «Отце ж тебе и стильки», «Отце ж тебе и уся», «Тут она и вся» и т. д., а весь художественный смысл текста состоит в игре рифмой последнего слова (тильки — стильки, дидуся — уся, лося — вся и т. п.). Как увидим дальше, это наблюдение имеет решающее значение для уяснения морфологической сущности всего жанра докучных сказок. А пока перейдем к рассмотрению других групп фиктивной сказки. В первом виде примеров условно можно видеть два текста: сказка про «только-столько» и «про гуся».

### 2

Другой вид той же обманной сказки несколько усложняется. Сохраняя ту же структуру текста, что и первый вид, здесь диалог-зачин заменен типичным для других жанров сказки вообще зачином-фразой вроде «Жили-были» и т. п., а иногда еще вводится социальная тема — образ, развернутый в две-три-четыре речевые очень простенькие темы. Этот усложненный вид обманной сказки имеет несколько текстов.

---

<sup>1</sup> Мною в детстве слышано в Витебской губернии.

<sup>2</sup> По всей р. Мезени. Мои записи в 1928 году.

а) Любопытно, что сказка «про гуся» известна в текстах переходных от простой к осложненной форме. Таковы:

№ 5. Вот и сказка про гуся,  
А хер да и вся<sup>3</sup>.

№ 6. Сказка про гуся,  
Хер да и вся<sup>4</sup>.

№ 7 и 8. Жили были два гуся,  
Вот и сказка вся<sup>5</sup>.

№ 9. Расскажу я вам сказку про гуся —  
Он повернулся, вот и вся<sup>6</sup>.

Конечно, с точки зрения текста, эти примеры должны быть объединены с вышеприведенной группой текстов «про гуся», но морфологически они отличны и тем дают основание для интересного вывода о том, что текст даже маленькой докучной сказки гораздо менее устойчив, чем формирующий текст схематический скелет.

К этому же типу сказки я отнесу два оригинальных варианта, представляющих контаминацию нашего текста «про гуся» с частями текстов других типов, которые будут рассмотрены ниже. Контаминации, однако, не вносят ничего почти нового в структуру типа. Вот она:

№ 10. На заборе висит мочала —  
Начинай сказку сначала.  
Жили-были два павлина.  
Вот и сказки половина.  
Жили-были два гуся —  
Вот и сказка вся<sup>7</sup>.

№ 11. Я сейчас скажу вам сказку про белого бычка,  
Вот и сказка вся<sup>8</sup>.

б) Второй текст этой усложненной группы можно назвать «Сивое порося»:

№ 12. Жив сабе дед да бабка,  
Да было у них сивое порося,

---

<sup>3</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Белощелье, моя запись 1928 года.

<sup>4</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Тимщелье, моя запись 1928 года.

<sup>5</sup> Моя запись от интеллигентки И. В. Карнауховой в Ленинграде в 1928 году и от детей в г. Луге летом 1927 года.

<sup>6</sup> Калягин, Ленинградская губ., Гдовский у., Заянская вол., дер. Мешник, записано в Ленинграде И. М. Левиной.

<sup>7</sup> От Черноусовой в школе в Ленинграде, собр. И. Левиной.

<sup>8</sup> От З. Жуковой, записано в Ленинграде И. М. Левиной.

Вот мая сказка уся.

[Романов 1887: 432].

№ 13. Жив сабе такой дед. Было у яго троя сынов. Раз пошли яны ў лес на охвоту. Аж из-за куста сивое порося. Вот моя и казка ўся [Романов 1887: 432].

№ 14. Жив сабе неукотором царстве дед да баба. И было у их три сыны. Было у их вяликое поля, а на тым поли кусты. Раз пошли яны тьи кусты терабить, аж выбягае ис кустов сивое порося. От моя и казка ўся [Романов 1887: 432].

В данном тексте темой-образом является «сивое порося», который в двух вариантах несколько развернут.

в) Третий текст назовем «Ватута»:

№ 5. Жил был царь Ватута,  
И вся сказка тута.

[Можаровский 1882: 48].

№ 16. Жили были Тута и Ватута,  
И свили они два кнута.  
Вот и сказка вся тута<sup>9</sup>.

Структура «Ватуты» не дает ничего нового, кроме чисто словесной замены рифмующих слов.

г) Четвертый текст назовем «Щука да елец»:

№ 17. Щуцька да елецёк,  
Да сказочьке конецёк<sup>10</sup>.

№ 18. Жил был щучка да елечок,  
И сказке конечок<sup>11</sup>.

№ 19. Жыли старицёк да старушка,  
У их под окошком озерцё,  
Ходили там щуцька да елецёк,  
Да сказке конецёк<sup>12</sup>.

№ 20. Жиу да быў старик да старуха,  
У их было под окошецьком озерыце.  
А в озере щуцька да елицок,  
И сказоцьки конецок<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Моя запись от Н. И. Алмазовой в Ленинграде в 1928 году.

<sup>10</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Белощелье, моя запись летом 1928 года.

<sup>11</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Лебская, моя запись летом 1928 года.

<sup>12</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Конечщелье, моя запись 1928 года.

<sup>13</sup> Архангельская губ., Пинежский у., Сурская вол., дер. Почепец. От И. Я. Быкова, 12 лет, моя запись летом 1928 года.

- № 21. Жил-был старик,  
У старика был колодец,  
в колодце-то я(е)лец,  
Тут и сказке конец.  
[Аф. № 529].
- № 22. Жил был старик со старухой,  
У их под окном-то было озеро,  
Тамо шшука да елец,  
Тут и сказке конец.  
[Зеленин 1914: 428].
- № 23. Жил был старик со старухой,  
Захотела старуха рыбы.  
Старик пошел, вершу загрузил.  
Попала щучка да елечек,  
Да и сказке конечек<sup>14</sup>.
- № 24. Жил был старичок со старушкой,  
У их было под окошками озерыцё,  
А в озерыце было шшуцька да елецёк.  
А старик добувал и добыл шшуцька да елецёк,  
И сказке концецёк<sup>15</sup>.
- № 25. Был жыл старицёк,  
Забил ез,  
Огрузил сурьпу и пошол ловить.  
Ему попали шшуцька да елецёк,  
И сказке концецёк<sup>16</sup>.
- № 26. Жили были дедушка да бабушка.  
У них было под окошецьком озерыцо.  
Бабушка говорит:  
— Дедушко, поди постав вершу-то,  
Не попадет ли што?  
Ему попала шшука да елець,  
Кривой жеребець.  
И сказка вся<sup>17</sup>.

В последнем примере конец текста нарушен под влиянием обычных по р. Мезени сказочных концовок для других жанров сказки («Сказки концець, кривой жеребець» и т. п.).

е) Пятый текст — «Царь Картаус». Интересен он, между прочим, тем, что, встречаясь в правильном морфологическом виде, например:

---

<sup>14</sup> Архангельская губ., запись для Капицы.

<sup>15</sup> Р. Мезень, дер. Ленская, К. Оксёнов.

<sup>16</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Конеццелье, моя запись 1928 года.

<sup>17</sup> Архангельская губ., Мезенский у., Юромская вол., дер. Тиглева, А. П. Порыгина, 15 лет.

Як був соби царь Картавус  
Та надив вин картуз,  
На картуз гарбуз,  
На гарбуз дыню,  
А на дыню огурець,  
Та всий казци конець  
[Манжура 1890: 126], —

текст этот также встречается в измененных редакциях. Так, мною была записана редакция, морфологически контаминирующая вид простой (с диалогом) и сложной фиктивной сказки:

№ 28. — Надо ли тебе сказка сказать про царя Артуза?  
— Надо.  
— Жыл был царь Артус,  
Надел на хер картус.  
Сказка и вся<sup>18</sup>.

Такая же контаминация со сказкой типа «Мочало» (см. дальше) объясняется, по-видимому, тем, что «Царь Картаус» встречается в качестве присказки. Во всяком случае, в Пинежском уезде мною записана такая присказка:

Не в котором царстве, не в котором государстве, именно в том, в котором мы сейчас живем, жил был царь Картаус, надеу на хер арбуз, на арбуз огурец, отправиуся в свой дворець. Выносит указ...<sup>19</sup>

ж) Шестой текст — «Шабаш»:

№ 29. Были жили старик да старуха.  
Жыли-пожыли, устроили шалаш,  
Потопышкались и шабаш<sup>20</sup>.

Здесь естественная замена рифмующихся слов другими, имеющими, однако, то же значение окончания (*шабаш*).

### 3

Если оба первых вида обманной сказки дают обычно точное указание, что сказка кончилась, и потому в качестве рифмующего слова употребляют слова, содержащие значение окончания (*стильки, уся*,

---

<sup>18</sup> И опять бесконечно; дер. Лебская, от Аксенова.

<sup>19</sup> Архангельская губ., Пинежский у., дер. Засурье.

<sup>20</sup> Дер. Усть-Низема, П. М. Потапов, 17 лет.

вся, вся тута, конец, конецёк, шабаи»), то все же я считаю возможным выделить в особый вид небольшую группу текстов, построенных так же, как второй вид, но без оттенка окончания. Думается, что мы имеем дело здесь с образованиями по аналогии. Наличие подобного вида текстов подтверждает, так сказать, неизбежность морфологического канона, но на нем дает образно-словесные вариации, которые увеличивают число текстов обманной сказки, но не ломают ее схематического строя. Текстов этого вида мне известно целых пять:

а) Текст «Додон»:

№ 30. Жил был царь Додон,  
Замарал себе ладонь.  
[Можаровский 1882: 48].

б) «Бычок»:

№ 31. Жил был бычок,  
С черным пятнычком бочок<sup>21</sup>.

в) «Про лису»:

№ 32. Хочешь сказку про лису?  
Она в лесу<sup>22</sup>.

г) «Четверичок»:

№ 33. Бывало да жывало жили старицёк да старушка.  
Старицёк  
Настрал в четверицёк,  
А старушка  
В колотушку<sup>23</sup>.

№ 34. Жили были старик со старухой,  
У их был четверик с осьмухой<sup>24</sup>.

г) «Старичок мелет»:

№ 35. Бывало да жывало старичок да старушка.  
Старицёк стоит мелит,  
Борода на спицьки веситца,  
А глаза на блюди катаютца,

---

<sup>21</sup> От Самошкиной, Московская губ., Волоколамский у., дер. Лотышки, запись в Ленинграде И. М. Левиной.

<sup>22</sup> Запись И. М. Левиной в Ленинграде от ученицы Марковой.

<sup>23</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Палашелье, моя запись летом 1928 года.

<sup>24</sup> Архангельская губ., Пинежский у., дер. Летогора, И. Я. Новиков.

А в жопы мутовка лягаетца.  
(И всё)<sup>25</sup>.

д) «Царь да царица»:

№ 36. Были жыли царь да цариця,  
Сели на вицю,  
Виця сломилась,  
Цариця убилась,  
А цярь пошол заплакал  
Да в штаны накакал.  
(Ваня Кирин)

№ 37. Чярь да чяриця  
Сели на вицю,  
Виця-то сломилась,  
А цяриця-то убилась.  
А цярь-от стал плакать,  
В штаны-ти накакал.  
Сказки конець,  
Золотой ларець,  
На баенном окошечке  
Серебряна ложечька.  
Ты поди сходи  
По серебряну-то ложечьку —  
Я тебе ещчо скажу<sup>26</sup>.

Последний пример — контаминация с обычной сказочной концовкой. Любопытно заметить, что третий вид текстов, потеряв основное слово с оттенком окончания, невольно утрачивает чувство меры для обманной сказки и несколько разбухает. Но все же на несомненно докучное назначение их указывает между прочим и это обещание самого длинного текста: «Я тебе ещчо скажу».

Приведенная группа сказок обладает рядом объединяющих ее особенностей. *Во-первых*, все сказки фиктивны, то есть не дают содержания или дают иллюзию содержания в виде нескольких речевых тем. *Во-вторых*, все они бессюжетны. *В-третьих*, они не обладают одинаковой схемой построения. Именно, основным композиционным заданием текста в целом является *заканчивание его тотчас или вскоре после начала*. Важнейшим же осуществляющим это задание средством является прием *рифмы* (назову ее *r*). Тематическое содержание (назовем его *T*) — случайность и может быть развито в одной-двух и больше речевых темах, его может совсем не

---

<sup>25</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Палашелье, моя запись летом 1928 года.

<sup>26</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Пустынь, моя запись летом 1928 года.



быть (см. примеры 1–4), но существо сказки требует обязательной рифмы — и именно для последнего слова сказки. Это последнее слово обычно прямо подчинено основному композиционному заданию, то есть содержит указание на окончание текста («Отце ж тоби и уся», «Тут и сказке конец» и т. д.). В тех случаях, когда прямое слово об окончании сказки не введено (вид третий), оно молчаливо подразумевается. Но если рифма, да еще связанная небольшим числом определенных слов, является главным законом строения названной группы сказок, ясно, что живой облик сказки сводится к игре звукописью, к фонетическому тону какого-нибудь слова или комплекса звуков. Тема-образ имеет вторичное, привходящее значение. Она *подбирается* для рифмовки.

Такова основная схема строения рассмотренной группы сказок. Всматриваясь же в самые тексты сказок, мы констатируем еще одно наблюдение. Значительная группа текстов представляет собою не что иное, как обычную для северной фантастической сказки концовку (назовем ее *K*). Таковы примеры 5–14, 17–28. Они только подчинены указанному закону рифмы. Остальные примеры созданы, вероятно, по аналогии с названными. Многие из текстов, очевидно, для придания текстам канонической сказочной формы, привлекают шаблонные сказочные зачины («Были-жили» и т. п.). (Назовем зачин *З*). Иногда повествовательный зачин (*З*) заменен диалогическим (*Зд*), но функция его от этого не меняется.

Если попробовать сжато записать строение всех вариантов фиктивной сказки, получим интересную общую формулу-схему. Очевидно, что варианты записываются так:

Номер варианта	Формула-схема
1–4	$3d + Kr$
5–8, 15, 18	$3 + Kr$
28	$3d + 3 + Kr$
17	$Kr$
9, 12, 13, 14, 16, 19–27, 29	$3 + T + Kr$
30–36	$3 + Tr$
37	$Tr + Kr$

Если в круглые скобки взять компоненты условные и необязательные, то общая формула примет такой вид:  $(3) + (T)(r) + (K)r$ .

Таким образом, в фиктивной докучной сказке мы имеем или обычную концовку фантастической сказки, иногда слегка усложненную словесно-образной темой и построенной на рифме, или тексты новые, созданные по аналогии с первыми. Таковы в нашем случае варианты 30–36. Эти последние случаи, как искусственные, дают право при (*K*) снять скобки:  $(3) + (T)r + Kr$ .

Примеры 10 и 11 — контаминация нескольких текстов, но построены они по этой же формуле, в примере 10 повторенной трижды. Вторая группа неожиданно кратких сказок — *усеченные*:

№ 38. Был себе царь Додон,  
Застроил он костяной дом,  
Набрал со всего царства костей.  
Стали мочить — перемочили,  
Стали сушить — кости пересохли.  
Опять намочили.  
А когда намокнут, тогда доскажу.  
[Даль 1957: 979].

№ 39. Жил-был один мудрец.  
Вздумал он из человеческих костей построить  
через Киян-море мост.  
Собирал он кости не год, не два, целых сорок лет  
и пустил их, чтобы были мягки, мокнуть в воде...  
(Молчание.)

[На вопрос слушателя: «Ну, что дальше не говоришь?» — рассказчик отвечает]:

— Еще кости не размокли.  
Тем сказка и кончается.

[Можаровский 1882: 49].

№ 40. — Скажу вам казку за дві тисічі волів. Гнав раз оден чоловік дві тисічі волів на ярмарок. Тай прийшли вони до одної кладки, а по ній міг лиш оден віл іти. Тай вони йдуть, тай ідуть, ідуть тай йдуть.

— Ну, а далі що було?

— Та чекай, най перейдуть. Таже то дві тисічі волів. На то треба чьису! [Етнографічний збірник 1898: 155].

Тип усеченных сказок значительно сложнее фиктивных. Хотя они бессюжетны, но непременно имеют основную тему, развернутую в виде нескольких речевых тем даже с намеком на какое-то возможное сюжетное оформление (мотив). Далее основное композиционное задание сказок усеченных — не заканчивание текста тотчас после начала, а доведение основной темы быстрым и коротким движением немногих речевых тем до *point* (намачивание костей, переправа волов) и *затем срыв*, снятие разрешения *point*. Сказочный зачин в приведенных примерах налицо, хотя в варианте 40 он может быть оспариваем, и потому общая формула усеченной сказки может быть дана в таком виде:

$Z + T + \dots$

Малое количество текстов не позволяет на этой группе остановиться больше, но она вызывает целый ряд любопытных вопросов. Например, в то время как вариант 38 хранит элементы рифмы

в темах (Додон — дом), вариант 40 ее не обнаруживает, а вариант 39 обнаруживает следы народной ритмической прозы с типичными оборотами («собирал он кости не год, не два, целых сорок лет»). Таким образом, в зачине и темах усеченная сказка, по-видимому, не обнаруживает единство устремлений. Центр тяжести ее лежит в психологическом компоненте — срыве конца, что и сближает всю группу со сказкой фиктивной. Обе группы неожиданно короткие.

Но с другой стороны, в усеченной сказке есть следы элементов, присущих одной из следующих групп (о которой дальше) — сказке бесконечной, недаром некоторые тексты усеченной, по-видимому, склонны переходить в бесконечную. Дело в том, что фразы:

Стали мочить — перемочили,  
Стали сушить — кости пересохли,  
Опять намочили (подразумевается — перемочили)

или

Тай вони йдуть, тай йдуть,  
Ідуть тай ідуть —

носят в себе элементы тавтологической рифмы, а это указывает, что и для усеченной сказки рифма не вполне безразлична.

Обращает на себя также внимание хождение усеченной сказки и в повествовательном виде с введением, хотя и скромного, диалога со слушателем.

Как бы то ни было, мы очевидно в усеченной сказке имеем какой-то промежуточный переход от фиктивной сказки к сказке бесконечной.

Третья небольшая группа сказок, неожиданно кратких, по-видимому, принадлежит главным образом детскому репертуару. Это *сказки-издевки*. Правда, я знаю очень немного их.

а) Текст «Дурак»:

№ 41. Жил был рак.

Кто слушает, тот дурак<sup>27</sup>.

№ 42. У одново купца было большое озеро, было 20 сортов рыб. У него слуга араб. Он говорит: — Слуга, иди налови рыб. Он поймал рака большого. Кто слушал, тот дурак<sup>28</sup>.

№ 43. Жили были царь и царица. Пошли прогуливаться. А в реке сидел рак. Кто слушает, тот дурак<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Я помню еще с детства.

<sup>28</sup> Мною подслушана и записана во время рассказа одной девочки 14 лет другим в г. Луге летом 1927 года.

<sup>29</sup> Мною записана там же.

№ 44. Жил был старик да старуха.

У них было озеро,  
В озере жила рыба щука, окунь и рак.  
Кто слушает, тот дурак<sup>30</sup>.

№ 45. В некотором царстве,  
В некотором государстве  
Жил был царь.  
У царя был сад,  
В саду был пруд,  
В пруде был рак,  
Кто слушал — тот дурак<sup>31</sup>.

б) Текст «Тороча»:

№ 46. Жил-был Тороча,  
У него была одна нога короче;  
Шол он в гумно,  
Ступил в говно.  
Кто просил сказку рассказать,  
Тому нога облизать.  
[Ончуков 1908: 483, из Олонецкой губ].

в) Текст «Бык по льду»:

№ 47. Шел бык по льдю,  
Дрышчо с кровью.  
Кому сказку сказать,  
Тому кров облизать<sup>32</sup>.

№ 48. — Тебе нада сказка про белого быка?  
— Нада.  
Они и скажут, шо:  
Бык идет по льдю,  
Дрышше с кровью.  
Хто велит сказку сказать,  
Тому кров облизать<sup>33</sup>.

После сказки про белого бычка рассказчик добавил:

---

<sup>30</sup> Архангельская губ., Пинежский у., дер. Остров, парень 20 лет. Моя запись летом 1927 года.

<sup>31</sup> От Артамоновой, Московская губ., Волоколамский у., с. Головино, запись в Ленинграде И. М. Левиной.

<sup>32</sup> Моя запись в Архангельской губ., Мезенский у., дер. Лебская, запись летом 1928 года. Известна по всей р. Мезени.

<sup>33</sup> Моя запись на р. Мезени летом 1928 года.

№ 49. Шел бык по льду,  
Дриснул он кровью.  
Кто слушал,  
Тот скушал.

Слушатель отвечает:

Кто сказал,  
Тот слизал<sup>34</sup>.

г) Текст «Царь Ипат»:

№ 50. Был царь Ипат,  
Натесал сорок лопат  
Настрал жиденько,  
Размазал тоненько.  
Кто слушал,  
Тот скушал.  
Кто сказал,  
Тот слизал.  
Был колодець,  
В колодце был елець.  
И сказке конець<sup>35</sup>.

№ 51. Был жил царь Ипат,  
Натесал 40 лопат.  
Настрал жиденько,  
Намазал тоненько.  
Кто слушал,  
Тот скушал.  
Кто сказал,  
Тот слизал<sup>36</sup>.

д) Текст «Жил живалко»:

№ 52. — Наоть сказку сказать?  
— Скажи!..  
— Жиў живаўко.  
Настрал на паўку,  
Пустиў под горку,

---

<sup>34</sup> Запись Е. Поповой в Вологодской губ., Вельском у. от матери в 1925 года.  
Запись мне предоставлена О. И. Капицей.

<sup>35</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Палащелье, моя запись 1928 года.

<sup>36</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Палащелье, моя запись 1928 года.

Кнутом на отдогонку.  
Не убейся, мое чадо,  
Ни об пень, ни об колоду,  
О косую о дорогу.  
Об Михайловы зубы,  
Об Николаевы губы.  
Хто велел сказать,  
Тому и облизать.  
Хто это слушал,  
Тот и скушал<sup>37</sup>.

е) Текст «Сказать тебе сказочку»:

№ 53. Сказать тебе сказочку?  
Связать тебя в связочку,  
Положить под лавочку.  
Лежать тебе три дни.  
Съедят тебя свиньи.  
[Бессонов 1868: № 59].

№ 54. Сказать тебе сказку?  
Связать тебя в вязку,  
Бросить под лавку.  
Лежать тебе три дни,  
И съедят тебя мухи с комарами.  
[Ефименко 1878: 250].

ж) Текст контаминированный:

№ 55. Не сказать ли вам сказку?  
Наклала бы в кадочку,  
Поставила под лавочку.  
Кисни да пресни,  
В лоб тресни,  
Пойди в реку умойся.  
А в реке-то рак,  
Кто слушает, тот дурак<sup>38</sup>.

Тип сказки-издевки также, в общем, бессюжетен и характеризуется обязательным наличием элемента прямого издевательства над слушателем в виде специальной фразы-пожелания (*Кто слу-*

---

<sup>37</sup> Архангельская губ., Пинежский у., Сурская вол., дер. Поганец, от И. Я. Быкова, 12 лет, моя запись летом 1927 года.

<sup>38</sup> Тверская губ., Весьегонский у., с. Сондово. Запись Т. М. Ломачевской, лето 1927 года.

шал, тот... Кто просил сказку рассказать... Лежать тебе три дни... и т. д.) и обязательного наличия рифмы. Что касается основной темы, то она или совсем не развивается (вариант 41), или развернута в несколько речевых тем (варианты 43, 44, 45–49, 53–55), иногда приближающихся к мотиву (варианты 42, 52, 50, 51). Сказочный зачин нередок или в обычной форме (*Жил-был...*), или в виде очень обычного в устах каждого сказочника вопроса-зачина (*Сказать тебе сказочку?*). Что касается концовки сказочной, то она, строго говоря, в группе неуместна, так как текст формально заканчивается на пожелании, но все же вариант 50 дал пример прицепа к нормальной форме типа еще и сказочной концовки. Думаю, что этот пример искусственен и составляет исключение.

Интересно остановиться на фразе-пожелании. Мы имеем в этой фразе полную параллель функций концовки в группе фиктивной коротушки. Как там «сказка вся» или «сказке конец» быстро заканчивает текст игрой рифмы, так и здесь в издевках «Кто слушал, тот скушал» или «Лежать тебе три дни, съедят тебя свиньи» функционально не отличаются от первой группы. Они приносят лишь ярко выраженный психологический новый оттенок в концовку не окончания, а именно издевательства. Вот почему я полагаю, что в сказках-издевках можно видеть оканчивание текстов концовкой же как в фиктивной, но не заимствованной из чудесной сказки, а специально созданной (буду называть ее  $K^1$ ). Включение в текст неизбежного иногда ответа слушателя (*Кто слушал, тот скушал*), какое имеем в варианте 52, конечно, искусственно и случайно, как строение конца этого варианта вообще.

Что касается прозаических вариантов (42, 43) типа, то их прозу я объясняю неискусностью рассказчицы-горожанки, но и в ее текстах концовка дана в одном варианте правильно (43).

Таким образом, формула строения этой группы должна принять такой вид:

Номер варианта	Формула-схема
41	$3 + K^1r$
42	$3 + T + K^1$
43–49, 52–55	$3 + Tr + K^1r$
50	$3 + T + K^1r + Kr$

Ясно, что общая формула строения типа:  $3 + (Tr) + K^1r$ .

Любопытно, что издевательство осуществляется путем ходячих в народе грубых слов-образов.

Очень богата в этой группе текстов звукопись, игра всевозможными звуко- и слогоповторами.

## II. СКАЗКИ НЕОЖИДАННО ДЛИННЫЕ (БЕСКОНЕЧНЫЕ)

Следующая, самая многочисленная группа докучных сказок — это сказки бесконечные, докучные в подлинном смысле этого слова, ибо первые три группы не столько надоедают, докучают, сколько приводят слушателей к досаде, к неудовлетворенности и разочарованию. Бесконечная сказка характеризуется тем, что или вся целиком от первого слова до последнего, или в виде какой-нибудь части повторяется много раз, то есть пока не надоест слушателю и он сам откажется от сказки. Иногда эта тенденция к бесконечному повторению только потенциально заложена в сказке, а самое повторение бывает раз-два. Бесконечная сказка также знает несколько типов строения.

### 1

Первый тип бесконечной сказки напоминает фиктивную группу и потому может быть назван *фиктивной-бесконечной* сказкой. Сюда относятся, по-видимому, три текста: «стожок сенца», «домик пряничный» и «мочало».

а) «Стожок сенца» мне известен в следующих вариантах, причем очевидно мы имеем дело с четырьмя редакциями текста.

*Первая редакция с темой главным образом «сеницо»:*

№ 56. Наносил мужик сенца,  
Поставил посреди польца,  
Не сказать ли опять с конца?..  
[Даль 1957: 979].

№ 56а. Жил был старик со старухой  
(или журавль с журавлихой),  
Поставили они копну сенца.  
Аль начать опять с конца?  
— Скажи.  
— Я скажи. Ты скажи. Жил был...  
[Шейн 1898].

№ 57. Жила-была старица одна в сельце,  
Поставила старица зарод сенца,  
Шло буде неладно — опять с конца...  
[Даль 1957: 979].

№ 58. Жил был журавль с журавлихой.  
Поставили они стожок сенца.  
Не сказать ли опять с конца?..  
[Даль 1957: 979].

№ 59. Жили-были два брата журавля,  
Скосили стожок сенца,



Положили среди кольца...  
Не начать ли опять с конца?..  
[Кудрявцев 1871].

№ 60. Жили были два братца,  
Два братца — кулик да журавль,  
Накосили они стожок сенца,  
Поставили среди польца.  
Не сказать ли сказку опять с конца?..  
[Аф. № 528].

№ 60а. Жил был Курыль да Мурыль,  
Накосил он стожок сенца,  
Поставил середь польца.  
Не сказать ли опять с конца?  
[Шейн 1898].

№ 61. Жили были журавль да синичка;  
Поставили они стожок сенца —  
Да опеть с конца...  
[Зеленин 1914: 428, запись 1863 года].

*Вторая* редакция осложняет тему — стожок сенца — включением образа *овцы*:

№ 62. Вокруг польца  
Ходили журавль да овца,  
Сметали они стожок сенца,  
Не сказать ли с конца?..  
[Можаровский 1882: 47].

№ 63. Жил был журавль да овца,  
Накосили они стожок сенца.  
Не сказать ли сказку с конца?<sup>39</sup>

№ 64. Жил Кутырь да Мутырь,  
Жил посреди степца,  
Накопил себе стожок сенца;  
Пришли к нему баран да овца,  
Подъели стожок сенца,  
Не сказать ли опять с конца?..  
[Бессонов 1868: № 131].

В *третьей* редакции остается только одна тема — овца, а стожок сенца выпадает:

№ 65. Неукотором царстви,  
Неукотором государстви

---

<sup>39</sup> От Нелюбовой, запись в Ленинграде И. М. Левиной.

Жив-быв сабе купец.  
Была у купца овца,  
Окотила овца баранца.  
Починаетца казка с конца...  
[Романов 1887: 432].

Наконец, *четвертая* редакция вместо «сенца», «овца» вводит тему «стольца», стола:

№ 66. Жыли были старик да старуха,  
Они жыли по конец польця,  
Они пили-ели по конец столця.  
Которому неланно да опеть с конца<sup>40</sup>.  
№ 67. Бывало да живало кулик да журавль,  
Они пили да ели с одного стола  
И спать отходили с одного крыльца.  
Сказка не долга: баран да овца;  
Опять с конца...  
[Ефименко 1878: 250].

Все 14 вариантов представляют, конечно, только свободные разновидности одного и того же текста с изменением действующих лиц (мужик, старица, журавль да овца, синица и т. д.) и с вариациями в главной фразе.

б) Другой текст этого типа — «Домишка пряничный» — известен мне в одном тексте, производящем впечатление городского сочинения:

№ 68. Стоит домишка пряничный,  
Изюмом разукрашенный,  
Блестит при свете месяца  
Дверь из леденца.  
Не начать ли сказочку с конца?<sup>41</sup>

в) Третий текст этого типа — «Мочало» — *известен* во многих редакциях. *Первая* редакция с темой «двор»:

№ 69. Жил был царь,  
У царя был двор,  
На дворе был кол,  
На колу мочало,  
Не сказать ли сначала?  
[Аф. № 530].

---

<sup>40</sup> Дер. Усть-Изема, И. И. Антонов, 16 лет, моя запись 1928 года.

<sup>41</sup> От К. Зачесовой, Ярославская губ., Молосский у., запись в Ленинграде И. М. Левиной.

№ 70, 71. Жил был царь,

У царя был двор,

На дворе был кол,

На коле мочало,

Начинай сначала...<sup>42</sup>

№ 72. [То же, но окончание: «Начнем с начала»<sup>43</sup>].

№ 73. В некотором царстве,

В некотором государстве

Жил был царь бо-га-а-атый.

У него был двор,

На дворе стоял кол,

На колу-то висели мочала,

Не сказать ли сначала?

[Можаровский 1882: 46].

№ 74. Жил был царь Картаус,

У него был длинный ус,

На ус повесил арбус,

На арбус огурец,

На огурец свой царский дворец.

Во дворце был кол,

На колу была мочала,

Ево ветром качала-качала.

Не рассказать вам сказку с начала?<sup>44</sup>

*Вторая редакция с темой «сад» или «огород»:*

№ 75. Жил был царь,

У царя был сад,

В саду был кол,

На колу была мочала,

Ой, я сказку начну сначала<sup>45</sup>.

№ 76. Жил царь,

У него есть сад,

В саду была яблоня,

На яблоне яблоки,

Я полез за яблоками,

А там всё мочала, мочала —

И опять сначала<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> [Кудрявцев 1871]; а также моя запись в г. Луге летом 1927 года.

<sup>43</sup> Такой вариант я слышал в Витебской губ. и Петрограде.

<sup>44</sup> Моя запись в Олонецкой губ., 1926 год.

<sup>45</sup> От З. Жуковой, запись в Ленинграде И. М. Левиной.

<sup>46</sup> От мальчика из г. Демьянска, Новгородская губ., запись в Ленинграде И. М. Левиной.

№ 77. Жил был царь,  
У царя была дочь.  
Она любила ходить в сад,  
В саду на скамье лежала мочала,  
Не сказать ли вам сказочку сначала?<sup>47</sup>

№ 78. В саду стояла яблоня,  
На яблоне висела мочала,  
Опять сказка сначала<sup>48</sup>.

№ 79. Жил крестьянин,  
А у крестьянина огород,  
В огороде кол,  
На колу мочала.  
Не начать ли сначала?<sup>49</sup>

*Третья редакция с темой «ель»:*

№ 80. На море на океане,  
На острове на Буяне  
Стояла ель,  
На ели торчало  
Мочало,  
Его ветром качало,  
А оно всё молчало.  
Не начать ли сначала?  
— Начни!  
— На море на океане...  
[Шейн 1898].

*Четвертая редакция с темой «бык»:*

№ 81. Ходит бык по лугу,  
На хвосту мочала.  
Хочешь, я скажу сначала?<sup>50</sup>

№ 82. Стоит бычок,  
Обломанный бочок,

---

<sup>47</sup> От К. Зачесовой, Ярославская губ., Молосский у., запись в Ленинграде И. М. Левиной.

<sup>48</sup> Из сборника Алексеева в Великолуцком музее краеведения, передан мне И. М. Калининком.

<sup>49</sup> От Самошкиной, Московская губ., Волоколамский у., дер. Лотошки, запись в Ленинграде И. М. Левиной.

<sup>50</sup> Калягин, Ленинградская губ., Гдовский у., Заянская вол., дер. Мешник, записано в Ленинграде И. М. Левиной.

На рогах мочала,  
Не сказать ли сказку сначала?<sup>51</sup>

*Пятая* редакция с темой «лохань», «корыто»:

№ 83. Жил был дед со старухой,  
Была у них избушка,  
А в избушке стояла лохань,  
В лохани мочала,  
Не сказать ли вам сказочку сначала?<sup>52</sup>

№ 84. Жил старик со старухой,  
Было у них корыто,  
А в корыте мочала,  
Не начать ли сказочку сначала?<sup>53</sup>

*Шестая* редакция с темой «весить»:

№ 85. Шли старик со старушкой,  
Нашли четверик с осмушкой,  
Начали весить —  
Будет ли фунтов десять?  
Для весу прибавили мочалу.  
Не начать ли сказку сначала?<sup>54</sup>

Включая в рассмотрение и варианты, ходящие у интеллигентной публики, народное происхождение коих, следовательно, может быть заподозрено, я выделяю *седьмую* редакцию с темой «на мосту овечка»:

№ 86. Протекает речка,  
Через речку мост,  
На мосту овечка,  
У овечки хвост,  
На хвосте мочало.  
Рассказать сначала?<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Ленинградская губ., Петергофский у., запись, предоставленная мне Л. А. Мерварт.

<sup>52</sup> От Терентьевой, Тверская губ., Ржевский у., дер. Обовражье, запись И. М. Левиной.

<sup>53</sup> От Самошкиной, Московская губ., Волоколамский у., дер. Лотошки, запись в Ленинграде И. М. Левиной.

<sup>54</sup> От ленинградской интеллигентки И. В. Карнауховой, знает от няни.

<sup>55</sup> От ленинградской учительницы А. М. Астаховой.

*Восьмая редакция с темой «бабица» или «старица»:*

- № 87. Жила была бабица  
В тишине под дубом,  
Пошла баба париться  
Со своим больным зубом.  
Но как баба чинная,  
Взяла пук мочалы.  
Эта сказка длинная,  
Начинай сначала<sup>56</sup>.
- № 88. Жила была бабушка  
Под зеленым дубом и т. д.<sup>57</sup>
- № 89. Жила была старица  
Во тени под дубом,  
Пошла в баню париться,  
Взяла пук мочала.  
Вот и сказка чудная,  
Начинай сначала<sup>58</sup>.

*Девятая редакция с темой «баня»:*

- № 90. — В бане был?  
— Был.  
— Тело мыл?  
— Мыл.  
— А где мочала?  
— Начинай сказку сначала<sup>59</sup>.

*Десятая редакция с темой «город»:*

- № 91. Повстречались барин и мужик.  
— Мужик, откуда ты?  
— Из города, батя.  
— Из какого?  
— Из города-то Мочала.  
Не сказать ли сказку сначала?<sup>60</sup>

Обращаясь к анализу группы фиктивной бесконечной сказки, мы должны отметить во всех вариантах обоих текстов следующие особенности.

---

<sup>56</sup> Н. П. Колпакова слышала на Урале, с. Кушево, от тетушки Матрены.

<sup>57</sup> От А. Д. Стена, ленинградской интеллигентки.

<sup>58</sup> От студента в Ленинграде, В. А. Богусевича.

<sup>59</sup> От интеллигентки И. В. Карнауховой.

<sup>60</sup> От К. Зачесовой, Ярославская губ., Молосский у., запись в Ленинграде И. М. Левиной.

*Во-первых*, все варианты бессюжетны.

*Во-вторых*, содержание их составляется из какой-нибудь темы, развернутой в виде суммы (нанизывания) простых предложений, очень коротеньких.

*В-третьих*, главные особенности, характеризующие группу в ее строении, следующие:

а) Основным композиционным заданием является установка на *повторение текста «n» раз целиком от слова до слова*.

б) Определяющей фразой текста является конечная фраза, данная в повествовательной или вопросительной форме, но строго застывшая и единая для всех вариантов и текстов: *Не сказать ли сказку с конца?*, *Да опять с конца*, *Не начать ли сначала?*, *Начнем сначала*, где «с конца» = «с начала». Легкие вариации отдельных слов этой конечной фразы не меняют ее строго обязательной данности во всех вариантах. Всматриваясь в эту главную фразу схемы, мы видим, что это та же фраза (по смыслу и даже по слову «конец») фиктивной сказки не бесконечной, но приспособленная лишь для перевода всего текста к многократному повторению, то есть эта фраза есть то же самое *K*, что мы видели выше.

Функция конечной фразы в текстах та же, что и в фиктивной небесконечной сказке, то есть осуществление игры рифмой.

в) Тематическое содержание (*T*) тоже органически не связано с основным заданием сказки. Оно случайно и специально подбирается для рифмовки с определяющей фразой, то есть тема расценивается сказкой лишь со стороны ее созвучий с концовкой. Однако же все варианты развертывают основную тему в несколько речевых, превращая тем самым тему в подобие художественного мотива. Случайность тематики в нашей группе ярко иллюстрируется, например, вариантом 67, где разные темы соединяются без смысловой связи друг с другом («баран да овца» введены только для рифмы и не связаны с куликом и журавлем).

г) Наконец, варианты широко используют сказочный шаблон-зачин и иногда даже целую присказку (см. вариант 74).

Приняв во внимание сказанное, мы получим такие формулы для группы:

Номер варианта	Формула-схема
78, 81	$n(T + Kr)$
56, 62, 68, 82, 85, 86, 90	$n(Tr + Kr)$
56a, 58, 61, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 79, 83, 84, 91	$n(3 + T + Kr)$
57, 59, 60, 60a, 63, 64, 65, 66, 67	$n(3 + Tr + Kr)$
74, 80, 87, 88, 89	$n(3r + Tr + Kr)$

Или общая формула типа будет такая:  $n[(3)(r) + (T) r + Kr]$ .

Варианты 90, 91 обращают на себя еще внимание диалогическим построением. Однако имеем ли мы здесь дело с подлинным диалогом или с имитацией его, так же как следует ли за вопросом

«Не сказать ли сказку с начала?» ответ слушателя, — неясно и трудно разрешить. Но для общей схемы данной группы сказок это и неважно. Потому что, если бы мы имели всегда ответ собеседника, это значило бы только, что концовка (*Kr*) в типе сложнее по построению, что она не риторически вопросительна, а действительно диаложна.

Сделанный анализ группы характеризует общую композицию сказок. Но в ней останавливает внимание еще и ритмическая структура, и словесная инструментовка текстов.

Размеры стиха в данной группе текстов — народные сложные. Правильный тонический метр только в немногих стихах, идущих от интеллигентов (варианты 86–89). Все варианты пользуются стойкими рифмами (*сенца-польца-конца*; *овца-баранца-конца*; *сенца-кольца-конца*; *сенца-конца*; *польца-овца-сенца-конца*; *крыльца-овца-конца*; *мочало-сначала*; *торчало-мочало-качало-молчало-сначала* и т. п.). Эти рифмы употребляются чаще всего в виде трех-четырех рифмующихся слов, реже парные. Обычно рифма смежная и лишь в крайне редких случаях перекрестная.

Наконец, особенно интересно, что сказка играет аллитерациями — созвучиями с опорным звуком рифмующих концов. Ср., например, в варианте 57 слова *старица*, *сельце*, варианте 60 *братца*, варианте 65 *купец*, *купца* и т. п. Сюда же относится игра повторяющимися словами, ср. варианты 76, 79, 64 и др. Звуковая инструментовка, то есть игра аллитерациями, рифмой, ассонансами и т. п., по-видимому, в данной группе и составляет художественную прелесть сказки.

## 2

Второй тип бесконечной сказки — *вопросо-ответная* бесконечная. Фиктивная бесконечная, как видели, также конечную фразу строит иногда в виде вопроса. Но это вопрос там большею частью риторический. В предстоящей группе вопросы вполне реальны и обязательно требуют ответов со стороны слушателя. То есть в исполнительском отношении бесконечная вопросо-ответная сказка переходит в область дуэтного или коллективного исполнения, что сказывается и в самом строении текста. К этой группе докучных сказок относятся несколько текстов.

а) Прежде всего текст сказки «Про белого бычка». Это вопросы и ответы в чистом виде:

- № 92. — Сказать ли тебе сказку  
 Про белого быка?  
 — Скажи.  
 — Ты говоришь: скажи?  
 — Да, я говорю: скажи!  
 — Сказать ли тебе сказку  
 Про белого быка?  
 — Нет.



— Ты говоришь нет?

— Да, я говорю нет... и т. д.

[Зеленин 1914: 428, запись 1863 года].

№ 93. — Не сказать ли тебе сказочку

Про белого бычка?

— Скажи!

— Я: скажи,

— Ты: скажи,

— Он: скажи.

— Не сказать ли сказку

Про белого бычка?.. и т. д.

[Можаровский 1882: 48].

№ 94. — Не нать ли вам, ребята, сказку про белого быка?

— Скажы!

— Тебе скажы,

Да мне скажы;

Не нать ли вам, ребята... и т. д.<sup>61</sup>

№ 95. — Не хотите ли, я вам расскажу сказку про белого бычка, про березовичка?

— Скажи.

— Ты говоришь скажи,

Я говорю скажи,

Не хотите ли... и т. д.<sup>62</sup>

№ 96. — Сказать ли тебе сказку

Про белого бычка?

— Скажи!

— Ты скажи,

Да я скажи,

Да сказать ли тебе сказку

Про белого бычка?

— Скажи.

— Ты скажи,

Да я скажи,

Да чего у нас будет,

Да докуль у нас будет?

Сказать ли тебе сказку

Про белого бычка?.. и т. д.

[Аф. № 531].

№ 97. — Рассказать ли тебе докучную сказочку?

— Расскажи.

— Ты говоришь: Расскажи,

---

<sup>61</sup> Записана мною летом 1928 года по всей реке Мезени: в дер. Родома, Засулье и др.

<sup>62</sup> Я записал от О. Петровой, жительницы г. Архангельска, летом 1928 года.

Я говорю: расскажи;  
Рассказать ли тебе докучную сказочку?  
— Не надо.  
— Ты говоришь: не надо,  
Я говорю: не надо;  
Рассказать ли тебе докучную сказочку?.. и т. д.  
[Аф. № 532].

№ 98. — Сказать тебе докучную басню?  
— Скажи!  
— Ты кажешь: скажи,  
И я кажу: скажи.  
Сказать тебе докучную басню?  
— Не треба.  
— Ты кажешь: не треба,  
И я кажу: не треба.  
Сказать тебе докучную басню?  
— Отлезь!  
— Ты кажешь: отлезь,  
И я кажу: отлезь.  
Сказать тебе докучную басню? (Молчание...)  
— Во смола, пристав!  
— Ты кажешь: во смола, пристав,  
И я кажу: во смола, пристав.  
Сказать тебе докучную басню?.. и т. д.  
[Романов 1887: 431, № 13].

№ 99. — Ци баяць байку  
Про белого быка?  
— Бай.  
— Ты кажешь: бай,  
Я кажу: бай,  
Ци баяць, ци не?  
— Не.  
— Ты кажешь: не,  
Я кажу: не.  
Ци баяць, ци не... и т. д.  
[Романов 1887: 432, № 19].

Сказка про белого бычка чрезвычайно интересна по строению. Бессюжетная, она построена необычайно просто. Мы видим элементарный и почти один и тот же вопрос, столь же элементарный и простой первый ответ — слушателя и затем стойкую тему сказки, содержащую своеобразное повторение ответа слушателя, за которым следует повторение всей сказки с начала. Любопытно, что тема сказки всегда содержит тавтологическую рифму: «тебе: *скажы*, да мне: *скажы*», «Ты кажешь: *бай*, я кажу:

бай» и т. д. Таким образом, формула получается такая:  $p(\text{вопрос} + \text{ответ}) + Tr = n[(\text{вопрос} + \text{ответ}) + Tr]$ .

В ней варьирует ответ и в связи с ним слово в теме, но схема композиции не меняется.

Всматриваясь в  $(\text{вопрос} + \text{ответ})$ , надо признать, что это не что иное, как очень частая и типичная прелюдия многих сказочников при рассказывании сказок. Правда, сборники печатных материалов не дают таких прелюдий, очевидно, по простому невниманию к ним. Я в своей собирательской работе неоднократно принимал участие в следующих диалогах, когда сказочник готов рассказывать сказку. Сказочник говорит: «Рассказать тебе разве сказку про дурака?» или «Хочешь, скажу про Снегуршку?», «Не нат ли тебе сказать еще сказку про себя?» и т. п. Собиратель (а при других условиях, конечно, слушатели) отвечает обычно: «Скажи!», причем если сказка носит следы комизма, то при этом диалоге сказочник смеется, а часто смеются и слушатели. Таким образом, вопрос + ответ есть очень типичный зачин ко всякой сказке, зачин-диалог. То я обозначаю тему постоянную, включающую ответ диалога. Вот почему формулу этого типа правильнее обозначить так:  $p[3d + Tor]$  (1).

Другие тексты группы вопросов и ответов несколько сложнее.

а) Вот, например, текст «Шол бай»:

№ 100. И шов бай по сцяне...

Ци баяць, ци не?

— Бай.

— И шов бай по сцяне...

Ци баяць, ци не?

— Не.

— Ишов бай по сцяне... и т. д.

[Романов 1887: 432, № 17].

№ 101. И шов бай по сцяне,

Нёс суму на себе.

Ци баяць, ци не?

— Бай.

— Ишов бай по сцяне,

Нес суму на сабе.

Ци баяць, ци не?

— Не.

— Ишов бай по сцяне и т. д.

[Романов 1887: 431, № 16].

№ 102. — Ишов бай по сцяне,

Нес лапти и сабе, и жане

И дзицёнку по лапцёнку.

Ци баяць, ци не?

- Бай.  
 — Ишов бай по сцяне... и т. д.  
 [Романов 1887: 432, № 18].

Фраза «И шов бай по сцяне» формально равнозначна обычному сказочному зачину вроде: «Ходиў батька с тремя сыновьями в ли-се» [Соколовы 1915: № 102] или «Пошоў дедка со внуком в лес» [Со-коловы 1915: № 100] и т. п. То есть мы имеем предпослание  $3d$  еще другого сказочного зачина, а в № 102 еще и тематическое его рас-пространение:

Номер варианта	Формула схема	Тип формулы
100	$n[3r + 3d]$	(2)
101, 102	$n[(3r + Tr + 3d)]$	(3)

в) Текст «Шел мужик по мосту»:

№ 103. Шел мужик по мосту,  
 Нес лапти под поясом.  
 Хороша ли сказочка?  
 — Хороша.  
 Ты говоришь: хороша,  
 И я говорю: хороша.  
 Шел мужик по мосту,  
 Нес лапти за поясом.  
 Хороша ли моя сказочка?  
 (Молчание.)  
 Ты молчишь,  
 Я молчу.  
 Шел мужик по мосту... и т. д.<sup>63</sup> —

то есть имеем формулу:  $n[(3 + T) + 3d + Tor]$  (4).

г) Текст «Был человек Яшка»:

№ 104. Был себе человек Яшка (или Сашка),  
 На нем серая сермяжка,  
 На затылке пряжка,  
 На шее тряпка,  
 На голове шапка.  
 Хороша ли моя сказка?  
 — Хороша.  
 Ты говоришь: хороша,

<sup>63</sup> Тверская губ., Весьегонский у., с. Сондово Лукино, запись Т. М. Ломачепко-вой, 1927 год, получена мною от О. И. Капицы.

Я говорю: хороша.

Был себе человек Яшка... и т. д.

[Даль 1957: 248].

№ 105. Був собі чоловік Сашка,

На йом сира сирмяжка,

Повстяна шапочка,

На спини латочка,

Чи хороша моя казочка?

— Хороша.

Ты кажешь: хороша,

Я кажу: хороша.

Був собі...

[Аф. № 528, примеч.].

№ 106. Був собі чоловік Сашка,

На ему свита-сымиряжка,

Из соломы шапочка,

А на спыни латочка.

Чи гарна моя казачка? и т. д.<sup>64</sup>

№ 107. Жив так Яська,

Шера сермяжка,

Пухова шапка...

Ци хороша моя казка?

Ци казаць, ци не?

— Кажи!

Ты кажешь: кажи,

Я кажу: кажи.

Жив так Яська...

[Романов 1887: 432, № 20].

Иногда фраза «Ты кажешь ... я кажу» может отсутствовать:

№ 108. Був чоловік Тяжка,

На нім біла сермяжка,

Шьипочка зіворочка,

На ній біла кору [нрзб]

Казати байку чи ні?

— Казати.

Був чоловік Тяжка и т. д.

Если ответ «Не казати», то говорят:

Ви кажете: не казати,

И я кажу: не казати.

Був чоловік Тяжка...<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Получена мною от О. И. Капицы.

<sup>65</sup> У русинов [Етнографічний Збірник 1898: 154].

№ 109. Жил был Сашка,  
Красная рубашка,  
На спине синяя латка.  
Хороша ли моя сказка  
Про Сашку синюю рубашку?  
— Хороша.  
Жил был Сашка... и т. д.<sup>66</sup>

д) Текст «Копылок»:

№ 110. Жив царь Копылок,  
И ня ев ён молоко.  
А зачим ён ня ев?  
Што коров ня ймев.  
Ци казать, ци не?... и т. д.  
[Романов 1887: 432, № 21]

е) Текст «Сова»:

№ 111. Сова летала  
Да летала  
Из овина  
Да в овин.  
Надо тебе сказка сказать?  
— Надо.  
Сова летала  
Из овина  
Да в овин.  
Надо тебе казка сказать?... и т. д.<sup>67</sup>

№ 112. Возможно сюда же относить вышеприведенный вариант «Совы» (см. с. 89), хотя его можно относить и к следующей группе текстов — фразоповторений.

Переведение на формулы вариантов 104–112 не представляет затруднений:

Номер варианта	Формула-схема	Тип формулы
104, 105, 106, 107	$n[(3r + Tr) + 3d + Tor]$	(5)
108, 109, 111	$n[(3r + Tr) + 3d]$	(6)

Варианты 110 и 112 неясно к какой формуле примыкают, так как даны недостаточно полно.

<sup>66</sup> От интеллигентки Л. М. Шуляк, украинки по происхождению.

<sup>67</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Лебская, моя запись 1928 года от мальчика Аксенова.

Объединяя все полученные типы строения вопросо-ответной группы сказок, получим формулы:

Тип формулы	Формула-схема
(1)	$n[3d + Tor]$
(2)	$n[3r + 3d]$
(3)(6)	$n[(3r + Tr) + 3d]$
(4)	$n[(3 + T) + 3d + Tor]$
(5)	$n[(3r + Tr) + 3d + Tor]$

Они объединяются в три группы:

Тип формулы	Формула-схема	Группа формул
(1)	$n[3d + Tor]$	(I)
(2) (3) (6)	$n[(3r + Tr) + 3d]$	(II)
(4) (5)	$n[(3(r) + T(r)) + 3d + Tor]$	(III)

Общий же вид формулы для группы очевидно такой:  $n\{[3(r) + (T(r))\} + 3d + (Tor)]$  (IV).

Другими словами, в группе:

а) текст всех видов повторяется  $n$  раз целиком, с легкими внутренними вариациями, обусловленными характером ответов, данных слушателем, так что некоторая часть текста их подвижна;

б) тексты группы бессюжетны;

в) определяющей частью текстов всех видов является вопросо-ответ сказочно-зачинного вида в нескольких редакциях («Сказать ли сказку?» «Хороша ли сказка?»);

г) тематическое содержание встречается в двух видах. Или оно является чисто случайным развитием простого зачина (з), и тогда оно разнообразится в виде нескольких текстов («Сова», «Копылок», «Яшка», «Бай» и др.), или оно дано в виде формального требования повторять ответ слушателя в окостеневших формулах («Ты говоришь...», «Я говорю...»). Очевидно, что темы второго вида (То) композиционно важнее тем первого вида, которые являются лишь случайным развитием простого зачина. Имея это в виду, мы можем упростить и всю формулу IV до такой схемы композиции нашей группы сказок:  $n[(3)(r) + 3d + Tor]$  (V).

Что этот тип композиции дает тип схемы данной группы, подтверждается и тем еще, что, несомненно, сказка «про белого бычка», составляющая классический и простой образец построения группы, популярна по всей России и хорошо известна всем с детства. Все остальные тексты есть уже усложнение этой схемы главным образом в части начальной, то есть в зачине, который и дается то бестематичным, то тематически развитым;

д) наконец, надо отметить как безусловно обязательное для всех формул наличие игры рифмой (парной или тавтологической).

Рифма не фиктивна. Она беглая, может захватывать зачин, тему и даже обе темы (*Т* и *То*);

е) любопытно также отметить, что группа вопросо-ответных бесконечных сказок тяготеет к стиховому строю, играет рифмами тавтологическими (*скажи — скажи, не треба — не треба, бай — бай*), не тавтологическими (*сяне — не, сяне — Жане — не, Яшка — сермяжка — пряжка* и др.) и не чужда игры звукописью («*Ци баять байку про белого быка*»; «*Был себе человек Яшка, на нем серая сермяжка*» и т. п.).

В заключение обзора сказок этого типа отмечу встретившийся случай контаминированного текста бесконечной сказки с коротушкой. Связующим звеном послужила одна и та же тема про быка. Вот этот текст:

№ 113. Шол бык по льдю,  
Страл бык с кровью.  
Кому нать сказку сказать,  
Тому кровь облизать.  
Не нать ли сказку сказать про белого быка?  
Шол бык по льдю... и т. д.<sup>68</sup>

### 3

Есть еще один тип бесконечной сказки, чрезвычайно интересно построенной, которую можно назвать сказкой *бесконечной-фразоповторной*. Это сказка, в которой повторяется не весь текст, а лишь известная часть, известная тематическая фраза или комплекс фраз. Основной интерес представляет строение этой повторяющейся фразы. Но сначала приведу тексты. Их несколько.

а) Текст «Мех оплыл»:

№ 114. Был жыл поп,  
Да зделал плот,  
Да кругом мек оплыл —  
Да опеть снова поплыл.  
Да кругом мек оплыл —  
Да опеть снова поплыл... и т. д.<sup>69</sup>

№ 115. Жыл был поп,  
Зделал плот,  
По реки поплыл,  
Мех оплыл,  
Да опеть поплыл,

<sup>68</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Пустынь от В. П. Грязнова, моя запись 1928 года.

<sup>69</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Конецщелье, моя запись 1928 года.



Мех оплыл,  
Да опеть поплыл... и т. д.<sup>70</sup>

б) Текст «Раки»:

№ 116. Стоит дуб над водой,  
Раки вышли на берег,  
Подходят к дубу. На дуб  
Лезут да полезут —  
Полезут да лезут,  
Лезут да полезут,  
Полезут да лезут... и т. д.  
[Шейн 1898].

в) Текст «Ворона летела»:

№ 117. В некотором царстве,  
Некотором государстве  
Жила-была ворона.  
И задумала она лететь  
В тридевятое царство,  
В тридесятое государство.  
Полетела:  
Летела, летела, летела —  
Да села;  
Сидела, сидела, сидела —  
Да полетела;  
Летела, летела, летела —  
Да села;  
Сидела, сидела, сидела —  
Да полетела.

На нетерпение слушателя — ответ: «Погоди, когда ворона долетит до тридесятого государства, тогда и буду продолжать» [Можаровский 1882: 47].

г) Текст «Журавль женится»:

№ 118. Задумал журавль жениться,  
Идти семь верст болотом,  
А задумал жениться  
На прекрасной на девице на цапле.  
Ноги-то станет из болота вытаскивать — хвост завязнет,  
Хвост вытащит — ноги завязнут,

---

<sup>70</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Белощелье, моя запись 1928 года.

Ноги-то станет из болоты вытаскивать — хвост завязнет,  
Хвост вытащит — ноги завязнут... и т. д.  
[Шейн 1898].

д) Текст «Кулик на болоте»:

№ 119. Ходит кулик по болоту,  
Птица важная,  
Авантажная,  
Хвост подымет — нос завязнет,  
Нос подымет — хвост завязнет,  
Хвост подымет — нос завязнет... и т. д.<sup>71</sup>

е) Текст «Мочить кости»:

№ 120. Жил был Кощей бессмертный. Решил он построить дворец из костей. Решил мочить.  
Мочил, мочил их —  
Перемочил.  
Начал сушить.  
Сушил, сушил —  
Пересушил.  
Начал мочить.  
Мочил, мочил... и т. д.<sup>72</sup>

ж) Текст «Лягушка на болоте»:

№ 121. В одном болоте жила-была лягушка  
По имени по отчеству квакушка.  
Вздумала лягушка вспрыгнуть на мост,  
Присела да и...  
Завязила в тину хвост.  
Дергала, дергала, дергала, дергала —  
Выдернула хвост, да завязила нос.  
Дергала, дергала, дергала, дергала —  
Выдернула нос, да завязила хвост.  
Дергала, дергала, дергала, дергала —  
Выдернула хвост, да завязила нос... и т. д.

При нетерпении слушателя говорится: — Экой ты проворный! Погоди маленько, видишь, лягушка не вылезла из тины; когда она вспрыгнет на мост, тогда и буду говорить вперед» [Можаровский 1882: 47].

---

<sup>71</sup> От учительницы А. М. Астаховой.

<sup>72</sup> Вариант не вполне надежный передан мне приблизительно интеллигентной украинкой из Киевской губ. летом 1928 года.

з) Текст «Сушить ворону»:

№ 122. Шол мужик да ворону нашел.  
Взял ворону-то за хвое  
Да бросил под мост:  
— Пусь замокнет, она засохла.  
Сам пошел. Далеко очень шоу.  
И спомнил: — Где моя ворона?  
И вернулса обратно.  
Взял ворону за хвост  
И положил на мос:  
— Пускай моя ворона засохнет.  
Сам опять очень далеко шол.  
И спомнил про ворону  
И вернууса,  
Взял ворону-то за хвое  
Да бросил под мост.  
— Пусь замокнет... и т. д.<sup>73</sup>

№ 123. Раз иду я через мост —  
Под мостом ворона мокнет.  
Взял ворону я за хвост,  
Положил ее на мост —  
Пусть ворона сохнет.  
Вновь иду я через мост —  
На мосту ворона сохнет.  
Взял ворону я за хвост,  
Положил ее под мост —  
Пусть ворона мокнет.  
Вновь иду я через мост —  
Под мостом ворона мокнет.  
Взял ворону я за хвост,  
Положил ее на мост... и т. д.<sup>74</sup>

№ 124. Еду-еду через мост,  
Под мостом ворона мокнет... и т. д.<sup>75</sup>

№ 125. Шол солдат через мост... и т. д.<sup>76</sup>

№ 126. Иду я, вижу мост... и т. д.<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Архангельская губ., Пинежский у., Сурская вол., моя запись 1927 года.

<sup>74</sup> Моя запись летом 1928 года в Ленинграде от А. И. Ключевского, сапожника, 25 лет, Ярославская губ.

<sup>75</sup> Моя запись летом 1928 года от интеллигентки Н. П. Колпаковой, Ленинград.

<sup>76</sup> Моя запись летом 1928 года от О. Петровой, Архангельск.

<sup>77</sup> Запись в Ленинграде И. М. Левиной от мальчика из г. Демьянска, Новгородской губ.

и) Текст «Киснут-мокнут»:

№ 127. Стоял пень и згорода.

Под згородой был колодец,

У колодца была колода.

Летел журав.

Сел на колоду —

Бултых в воду.

Кис-мок, кис-мок —

Выкис, вымок,

Сел на колоду —

Бултых в воду... и т. д.<sup>78</sup>

№ 128. Жил был поп,

На колоду скок,

С нее в воду хлоп,

Кис-мок, кис-мок,

Выкис, вымок, вылез — высох,

На колоду снова скок,

С нее в воду снова хлоп... и т. д.<sup>79</sup>

№ 129. Летел ворон,

Сел на колоду

Да бух в воду:

Уж он мок, мок, мок.

Уж он кис, кис, кис —

Вымок, выкис, вылез — высох,

Сел на колоду

Да бух в воду... и т. д.<sup>80</sup>

В Мезенском уезде Архангельской губернии один крестьянин деревни Белошелье слышал, но забыл сказку о том, как кто-то выкис, вымок, вышел — высох, таким образом данный текст известен и в деревне.

№ 130. Однажды мой товарищ пошел к колоде,

Влез на колоду

Да как бухнется в воду.

Уж он там мок, мок, мок,

Уж он там кис, кис, кис,

Вылез, высох — вылез на колоду

И опять в воду... и т. д.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Восстанавливаю по воспоминаниям детства вариант из Витебской губ.

<sup>79</sup> От учительницы А. М. Астаховой, Ленинград.

<sup>80</sup> Моя запись летом 1928 года от Н. А. Алмазовой, Ленинград.

<sup>81</sup> Записано И. М. Левиной в Ленинграде от детей.

Вглядываясь в тексты бесконечной фразоповторной сказки, мы должны отметить характерные для нее следующие особенности.

*Во-первых*, все варианты типа носят несомненные следы зачатков сюжетности, то есть достаточно законченно-развернутый мотив. Таким мотивом — и это важно отметить — является только один мотив — *неудача*: раки неудачно лезут на дуб, ворона неудачно летит, поп неудачно объезжает мыс, журавль неудачно сватается (между прочим, это несомненная реминисценция из сказки о журавле и цапле), Кощей неудачно мочит кости, лягушка неудачно пытается забраться на мост, мужик неудачно сушит ворону, журавль неудачно сохнет и т. д.

*Во-вторых*, мотив неудачи разворачивается несколькими разными темами, которые и составляют разницу содержания текстов. Несомненно, что содержание каждого текста складывается из двух слагаемых: из известной тематической прелюдии, включающей отправную точку разворачивания мотива, и из темы завершения мотива (которая ничем не отличается, кроме строения (о котором ниже), от повторяющихся тем предшествующих типов бесконечной сказки, то есть равняется нашему обычному *Т*). Иногда содержанию текста предшествует обычный сказочный зачин (*з*) (например, варианты 114, 115, 117, 120).

*В-третьих*, строение сказок группы снова специфически своеобразно:

1) основным композиционным заданием является установка на *повторение n раз* не всего текста целиком, как в предшествующих группах, а только *известной части текста*;

2) та часть текста, которую я назвал прелюдией, обычно разворачивает мотив в очень коротких и немногих речевых темах, быстро подводя текст к повторяющейся части (буду называть ее дальше фразоповтором). В прелюдии замечается обычно стиховое строение текста (народный стих, например в вариантах 114, 115, 117, 118, или искусственный стих, например, в вариантах 121, 123, 128, 129). Рифма не обязательна;

3) фразоповторы же представляют специальную систему строения, на которой надо особо остановиться. Мы имеем несколько схем фразоповторов.

Простейшая, первая схема строения фразоповтора дана в вариантах 114–115:

№ 114. Да кругом мек *оплыл*  
Да опеть снова *поплыл*.

№ 115. Мех *оплыл*  
Да опеть *поплыл*.

Здесь фразоповтор есть синтаксический одночлен, состоящий из слитного предложения с рифмующимися (в данном случае рифма почти тавтологическая) сказуемыми. Если воспользоваться терминологией О. Брика [Брик 1919: 58 и след.], приходим к выводу, что фразоповтор со-

ставлен из словоповторов, соединенных приемом *концовки*. Если обозначать главное предложение, содержащее слово, играющее роль повтора, буквой *А*, то формула схемы получится: *АА'*, где *А'* указывает на элемент тавтологичности в повторе. Любопытно, что в варианте 114 есть и побочный повтор путем приема скрепа («Да»). Во всяком случае, первая схема фразоповтора — *словоповторы приемом концовки*.

Другая схема строения фразоповтора сложнее и представлена вариантами 116, 117, 118, 119, 120. Сначала первых четыре:

№ 116. Лезут да полезут,

Полезут да лезут.

№ 117. Летела, летела, летела — да села,

Сидела, сидела, сидела — да полетела.

№ 118. Ноги-то станет из болота вытаскивать —

хвост завязнет,

Хвост вытащит — ноги завязнут.

№ 119. Хвост подымет — нос завязнет,

Нос подымет — хвост завязнет.

Схема фразоповтора состоит из двучлена, между частями которого поставлена длинная цезура-пауза. Обе части состоят из сочинения предложений. Соединение же словоповторов делается в основном приемами *кольца и стыка*, то есть по формуле: *АБ — БА*.

Особенно любопытно то, что по вариантам эта схема дает поразительное увлечение дополнительной игрой слово- и звукоповторов. Вариант 115, строго говоря, представляет вид *АА' — АА*, с игрой корня *лез* в виде повтора по типу скрепа */А — А'/* и концовки (если взять каждую строчку как два стиха). Вариант 117 дает дополнительное утроение слов *летела* и *сидела* и создает повторы суффиксов (*-е-л-а*) приемами скрепа (*летела-сидела*), концовки (если взять каждую строчку как два стиха) и даже *внутренней вязки* (внутренние слова *летела* первой строки и «сидела» второй строки)<sup>82</sup>. Варианты 118 и 119 дают также дополнительную игру словоповторов (тавтологических: *ноги*, хвост — и корневых: *вы-таск-*, *за-вяз-*). В дополнение к кольцу и стыку тавтологических повторов корневые дают приемы скрепа и концовки.

Таким образом, вторая схема фразоповтора — *словоповторы приемами кольца и стыка*, но осложняемые дополнительной игрой словесных и звуковых повторов внутри частей текста разными приемами соединения.

Вариант 120 требует особого рассмотрения:

<sup>82</sup> Между прочим в статье О. Брика, несомненно, опущен прием внутренней вязки повторов, когда две строчки стиха, различаясь началами и концами, дают повторы внутри стиховых строк.

Мочил, мочил их (перемочил) — начал сушить,  
Сушил, сушил (пересушил) — начал мочить.

Взятые в скобки слова есть простое осложнение первой части каждого сложного предложения, и, таким образом, ясно, что мы имеем дело с формулой:  $A/A'/B — B/B'/A$ , то есть с той же самой в смысле схемы строения формулой  $AB — BA$ . Осложнение идет за счет увеличения текста, но не изменения структуры фразоповтора.

Третья схема построения фразоповтора представлена вариантами 121–122–126. Сначала остановлюсь на первом:

№ 121. Завязила в тину хвост,  
дергала, дергала, дергала, дергала — выдернула хвост,  
Да завязила нос,  
дергала, дергала, дергала, дергала — выдернула нос.

Здесь мы очевидно имеем такую схему словоповторов:  $AB — A'B'$ , то есть двучлен, в котором вторая часть очевидно повторяет первую с легкой вариацией, причем словоповторы тавтологические соединены скрепом, внутренней вязкой и концовкой.

Таким образом, третья схема фразоповтора — *словоповторы путем удвоения основной фразы и вытекающие из этого удвоения приемы скрепа, вязки и концовки*.

Варианты 122–126 представляют собой только очень сильное осложнение той же третьей схемы. Прежде всего надо заметить, что безупречный текст 123–126 идет от интеллигентных и городских лиц, а народный вариант 122 также записан мною от девочки, мать у которой очень развитая женщина, жившая долго в городе, так что возможно, что это вообще сочиненный в городе текст. Этим предположением я и объясняю ту необычайную сложность и богатство игры повторами, которое поражает в этом тексте и затеняет основную схему построения. Хотя варианты 123–126, по-видимому, чужды прелюдий, но наличие ее в варианте 122 дает мне право выделить первые строки и вариантов 123–126 как именно прелюдию. А фразоповтор будет звучать так, причем в скобки я беру осложняющие схему фразы:

№ 122. (Взял ворону-то за хвост)  
Да бросил под мост:  
— Пусь замокнет (она засохла).  
(Сам пошел. Далеко очень шоу  
И спомнил: — Где моя ворона?  
И вернулся обратно.)  
(Взял ворону за хвост)  
И положил на мост:  
— Пускай моя ворона засохнет.

(Сам опять очень далеко шол  
И спомнил про ворону  
И вернуўса.)

№ 123–126. (взяв его в параллель с №122 с бросанием *под* мост).

Взял ворону я за хвост,  
Положил ее под мост:  
— Пусть ворона мокнет.  
(Вновь иду я через мост,  
Под мостом ворона мокнет.)  
Взял ворону я за хвост.  
Положил ее на мост:  
— Пусть ворона сохнет.  
(Вновь иду я через мост,  
На мосту ворона сохнет.)

Если назвать осложняющие основную схему предложения малыми буквами, то получим формулу для всех вариантов 122–126 одинаковую:  $aABc - aA'B'c$ , где —  $a$  есть осложняющая фраза для  $A$ , а  $c$  есть случайно вовлеченная во фразоповтор прелюдия. Другими словами, осложненный подробностями текст «Сушить ворону» в смысле схемы построения не отличается от текста «Лягушка на болоте». Да и со стороны словесной они пользуются игрой одних и тех же слов *хвост* и *нос*. Не задерживаясь на этом, скажу, что большой относительно текст «Сушить ворону» дает богатейший ажур созвучий и повторов и словесных, и звуковых, которые читатель легко вскроет сам. Наконец, четвертая схема строения фразоповтора дана в вариантах 127–130:

№ 127. Сел на колоду —  
Бултых в воду.  
Кис — мок, кис — мок,  
Выкис, вымок.

№ 128. На колоду скок,  
С нее в воду хлоп.  
Кис — мок, кис — мок,  
Выкис, вымок, выкис, вымок.

№ 129. Сел на колоду —  
Да бух в воду.  
Уж он мок, мок, мок,  
Уж он кис, кис, кис,  
Вымок, выкис, вылез, высох.

№ 130. Влез на колоду  
Да как бухнется в воду.  
Уж он там мок, мок, мок,  
Уж он там кис, кис, кис,  
Вылез, высох.



Схема строения, очевидно, для всех четырех вариантов такая:  $AB — BG$ , то есть четвертый тип схемы фразоповтора есть простая *сумма двух систем слово- и звукоповторов*. Дело в том, что каждый член двучлена имеет обособленную и не входящую в систему повторов другого члена группу повторов. В пределах же отдельных систем мы видим те же приемы концовки (*колоду — воду*), скрепа (*уж он — уж он*) и вязки (*кис — выкис*).

Объединяя полученные схемы строения фразоповторов, получим:

- а) одночлен со словоповторами, связанными концовкой:  $AA'$ ;
- б) двучлен со словоповторами, связанными кольцом и стыком:  $AB — BA$ ;
- в) двучлен с искусственно созданными путем удвоения фразы словоповторами, связанными скрепом, вязкой и концовкой:  $AB — A'B'$ ;
- г) двучлен с простой суммой двух систем слово- и звукоповторов:  $AB — BG$ .

Анализ схем ясно показывает, что главнейшие действующие в строении фразоповторов законы следующие:

- а) фразоповторы стремятся создать обязательную и возможно богатую игру слово- и звукоповторами внутри фразоповтора. Для этого выбираются одни и те же слова, корни, суффиксы, флексии и создается текст, ставящий задачей узор повторений;
- б) текст фразоповтора состоит *только* из простых, кратких и независимых (не придаточных) предложений, всегда выступающих парными соединениями (два, четыре, шесть, восемь и т. д.);
- в) этот текст в строении пользуется следующими способами формирования: или сливает два сказуемых в одно предложение, или создает двучлен путем суммирования двух разных систем повторов;
- г) слово- и звукоповторы пользуются всеми возможными приемами связи: скреп, стык, кольцо, концовка и внутренняя вязка;
- д) Наконец, ясно, что поскольку прием концовки в повторах обычен, мы имеем в фразоповторах широкое развитие пользования рифмой часто тавтологической.

4) После рассмотрения фразоповторов можно составить и общую формулу композиции докучных фразоповторных сказок. Это будет:  $(a) + Tc(r) + nTr$ , где  $Tc$  — мотив-зародыш сюжета, а  $T$  составляет то же тематическое содержание, что в предшествующих группах, но отличающееся своим особым строением.

5) По линии строения этой группы сказок надо сказать еще несколько слов о ее стиле и стихе. В текстах наблюдается уклон к эпической песенной манере сказа. Например, выражения «лезут да полезут», «летела... да села», «на прекрасной *на* девице *на* цапле», «да завязила нос» или эпическое повторение фразы: «задумал журавль жениться... а задумал жениться».

В смысле стиха группа дает образцы и точного размера (вариант 123), но больше народных смешанных размеров. Рифма чаще смежная, и лишь в варианте 123 перекрестная.

Наконец, в этой группе сказок можно обратить внимание на случай сходства их во время произношения *со сказками фиктивно усеченными*. Реплики сказочника при вариантах 117 и 121 показывают, что мы имеем здесь аналогичные вопросы и ответы слушателей и сказочника. Это доказывает еще раз родство обеих групп — неожиданно коротких сказок с бесконечными. Одно назначение вызывает однородные реплики слушателей и однородные ответы сказочников.

## ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

После частной характеристики отдельных типов докучной сказки перехожу к некоторым обобщающим наблюдениям.

Не может быть сомнения в том, что в докучной сказке мы имеем дело с жанром *пародийным*. Все случаи представляют собой имитацию настоящей длинной сказки. Но эта пародия не травестия, то есть не пародия содержания фантастической сказки, как это, например, видим в сказке типа «Храбрый портной» (см. «Фома Беренников» [Аф. № 431–432]), а скорей имитация сказки, но особым образом построенная и употребляющаяся в специальных случаях.

Объединяются все типы докучных сказок в единый жанр и со стороны исполнительской, и со стороны психологической, и со стороны формально-композиционной.

*Со стороны исполнения* докучная сказка, как сказано выше, редко выходит из рамок серенького бесцветного говорного сказа. В ней художественно исполнители обычно не бывают заинтересованы. Она говорится на ходу, между прочим, с усмешечкой, чтобы слушатели отстали или, наоборот, настроились выжидательно.

*Со стороны психологической* объединяют сказки два момента. *Во-первых*, обязательная для всех докучных сказок установка на *неожиданность* окончания сказки. Это или неожиданно быстрый конец (иногда даже оборванный, усеченный) или, наоборот, неожиданно удлинённый (в идее до бесконечности, на деле до многократности). В то время как нормальная сказка всех жанров установлена на ожидаемый, всегда конечный и известного размаха повествовательный темп, докучная сказка взяла под свое покровительство максимально крайние темпы. Даже известность слушателям текста докучной сказки не ослабляет неожиданности в ее восприятии.

*Во-вторых*, психологически неизбежный спутник жанра докучной сказки — докука, надоедливость, ориентация на чувство досады у слушателя. И сказки-коротушки, и бесконечные одинаково досадны. Впрочем, как указано, детьми младшего возраста неко-

торые докучные сказки (например, сюжетные) весело скандируются как занимательный материал. Но это случайное побочное использование жанра, для занимательности прямо не предназначенного. Зато целая группа докучных сказок прямо издевается над слушателем.

Со стороны формально-композиционной характеризующие жанр черты объединяются по нескольким линиям, именно по линиям тематики, текста, композиции, стиля и словаря сказок.

Во-первых, *тематика* докучных сказок вращается в крайне узком кругу домашне-бытовых образов, пользуясь образами немногих животных (*гусь, поросся, щука, елец, вола, овца, бычок, ворона, лягушка, кулик, рак, сова, журавль, цапля* и т. п.), или вещевыми образами (*шалаш, четверичок, корыто, сеница, кол, ель, баня, копылок, пень, мост* и т. п.), или типичными бытовыми действиями (*отдохнуть, плыть, мочить и сушить, молотить, идти по дороге*), или людьми деревни (*старичок да старуха, мужик, бабица, Яшка, бай*). И только очень немного тем дают прямую реминисценцию сказочных образов (*царь Картаус, царь Ипат, Додон, царь и царица*) или простую игру слов (*тильки, Тута и Ватута, Курыль да Мурыль, Тороча*). Другими словами, тематика докучной сказки очень бедна.

Во-вторых, текстовая сторона докучных сказок представляет интерес прежде всего:

а) со стороны *количественной*. Жанр докучных сказок немногочислен. Те 132 варианта, которые были в моем распоряжении, дали всего 39 текстов в 59 разновидностях. Список этот едва ли обещает в будущем значительное увеличение в русском материале;

б) со стороны *устойчивости* тексты докучных сказок в общем постоянны, иногда строго канонизованы (про белого бычка, мочало). Вариации или носят мелкий словесный характер, или зависят от языка племени, среди которого текст ходит (тексты великорусские, белорусские и украинские);

в) со стороны *композиционной* докучные сказки, обнаруживая значительное богатство художественной техники, представляют собою все же нечто единое. Сначала об этом едином, а затем о технике.

Выпишем все полученные схемы строения докучных сказок:

Тип докучной сказки	Формула — схема	Тип формулы
Коротушки фиктивные	$(3) + (T)(r) + Kr$	(1)
усеченные	$3 + T + \dots$	(2)
дразнилки	$3 + (T)r + K, r$	(3)
Бесконечные фиктивные	$n[(3)(r) + (T)r + Kr]$	(4)
вопросно-ответные	$n[(3)(r) + 3d + Tor]$	(5)
фразоповторные	$(3) + Tc(r) + nTr$	(6)

Всматриваясь в эти шесть формул, мы видим, что *n* есть внешний технический признак, это не есть принадлежность текста сказок как такового. Сами же тексты объединяются в три группы. Одна группа (формулы 1, 3, 4) с тождественными схемами — объединена тем, что в них сказка делает удар внимания на сказочной концовке или ее эквиваленте (*K*), резко ее подчеркивая и самым текстом, и рифмой. То есть мы имеем схему: *зачин* (условно) + *тематическое* (условно) + *концовка с рифмой* (обязательно). Схема 5 делает упор на зачинах, придавая им несколько специфический вид и приспособляя к ним содержание. То есть имеем схему: *зачин* (обязательно) + *тематическое содержание с рифмой* (обязательно). Схема 2-й формулы есть тип промежуточный, объединяющий обе формулы. Принадлежа по отсутствию явной концовки и по наличию зачина и содержания ко второму типу, она подчеркнутой игрой отсутствия концовки делает на ней внимание и, следовательно, принадлежит и к первому типу.

Наконец, схема 6 усиливает внимание к тематическому содержанию, правда специальным образом построенному. Этот третий вид, следовательно, выражается так: *тематическое содержание* (обязательно) с *рифмой*. Причем в последней формуле сугубо важно именно специальное построение темы, а не ее смысловое значение.

Таким образом, объединяя три типа схем, мы получаем, что сказки докучные строятся в основном из трех элементов: *типичного сказочного зачина, некоего тематического содержания и типичных сказочных концовок*, доказывая тем самым несомненный сказочный характер общей жанровой схемы. Но в то же время докучная сказка в своем строении, в отличие от схем строения других видов сказки, распределяет специальное творческое внимание к этим элементам обратно пропорционально вниманию к ним других сказок и при этом делая специальный удар на каком-нибудь одном элементе. Так и получается, что в одних случаях сказка докучная весь смысл вкладывает в концовку (формулы 1, 3 и 4), в других — в зачины (формула 5), в третьих в специальное строение тематики (формула 6 и отчасти 2). Надо, наконец, добавить, что над всеми тремя элементами господствует, как это видно из формул, четвертый элемент, обязательный для всех схем, — установка на *игру рифмой*, которая не приурочивается к одному какому-нибудь месту, а свободно охватывает все элементы.

Наконец, пятый элемент, объединяющий все докучные сказки, имеет также *специальные особенности художественной техники жанра*. Правда, что в этой технике мы видим некоторое разнообразие и богатство художественных приемов, но все же все они направлены в общем к единым конструктивным заданиям.

Так, эффект *неожиданности* или докуки осуществляется тремя основными техническими приемами: заканчиванием текста тотчас после начала, обрывом (усечением) текста и многократностью

(потенциально — до бесконечности) повторения всего или части текста. Эти три технических приема свойственны только докучной сказке и никакой другой.

Любопытно еще, что бесконечная сказка всегда пользуется не приемом логического сцепа конца текста с началом его при повторе, а обычно текст переключается механически, с помощью специальной фразы («не начать ли... с начала» и т. п.).

Имитация сказки достигается простым механическим перенесением в докучную сказку шаблонных сказочных зачинов и концовок. Причем зачин бывает повествовательный, диалогический и сложный, часто суммарный.

Удар внимания на тематическую сторону докучных сказок достигается специальными средствами. Для большинства текстов мы имеем очень кратенькое, простое, бессюжетное разворачивание нескольких речевых тем приемами повествования или вопросо-ответов. Другая группа текстов разворачивается на мотиве «неудачи». Но все тексты чрезвычайно подчеркнуто пользуются игрой рифмы, стиха, слово-, фразо- и звукоповторов. Недаром немецкие ученые относят иногда этот жанр сказок к *Kinderlieder*, то есть к песенкам (см. [Wehrhag 1909]).

Таковы композиционные особенности жанра.

*В-третьих*, со стороны *стиля и языка* докучные сказки обнаруживают в основе чисто народную стихию и должны быть названы сказками народными. Но по образцу основных схем создан ряд текстов, народное происхождение коих может быть заподозрено. Стил в общем отличается краткостью, простотой, отсутствием сложных предложений и простой структурой как со стороны синтаксической, так и со стороны художественно-семантической: нет ни застывших типических образов действующих лиц, ни словоукрашений. Единственное и сильное художественное украшение — всевозможные повторы.

И здесь нужно сказать, что в докучных сказках слово и фраза выбираются не столько по смысловому признаку, сколько по формально-художественному. Оттого, например, и возможно по вариантам одного и того же текста чередование важных опорных слов *лося-гуся-дидус* и т. п. Здесь важен не образ и его семантическое ядро, а важно окончание *-ся*. По той же причине в некоторых текстах возможны логические лакуны в угоду инструментовке (ср. вариант 67: *баран да овца* смыслом не оправданы, мало смысла в тексте *Царя Картауса*, соединенного то с *мочалом*, то с *огуцом* и т. д.).

*В-четвертых*, словарь докучных сказок богат провинциализмами (*ез, елец, сурьна, мех, бай, копылок*), диалектизмами акцентовки (*оплыл* и т. п.). Но встречаются и специальные факты искусственного словотворчества (*тильки, Ватута и Тута, Курыль да Мурыль*).

После всего сказанного можно дать и более полное определение самого жанра. *Докучные сказки — это пародии на сказку, рассказываемые почти всегда простым говорным сказом для отвода подлинной сказки или для поддразнивания слушателей и представляющие собою чаще всего максимально краткий (коротушки), или неожиданно обрванный (усеченные сказки), или потенциально бесконечный текст, построенный то на концах фантастической сказки или их эквивалентах, то на их зачинах, то на узком круге деревенских домашне-бытовых, реже заимствованных из фантастической сказки тем-образов, текст, скомпонованный бессюжетно (иногда на основе мотива) на игре рифмой и фразо-, слово- и звукоповторами.*

## Жанры, близкие к докучным сказкам

Выделение жанра докучных сказок в особый жанр обязывает исследователя коснуться также текстов народной словесности, близких к рассматриваемому жанру, чтобы указать неправомочность возможного, а иногда и практикуемого собирателями смешения разнородных явлений.

Надо указать на довольно значительное число текстов, которые с первого взгляда очень близки к понятию докучной сказки.

Сюда прежде всего относится несомненно особый вид полународных, полулитературных стишков, которые в настоящее время имеют хождение в народе совершенно такое же, как докучные сказки. Так как этот жанр стишков особенно близок к бесконечной докучной сказке, я приведу все известные мне тексты в ряде записей каждый.

а) Текст «У попа была собака», кажется, общеизвестен:

У попа была собака,  
Он ее любил,  
Она съела кусок мяса,  
Он ее убил.  
В землю закопал  
И надпись написал: (иногда вставляется «что»)  
У попа была собака... и т. д.

б) Текст «Мальчик в стульчике»:

Ваня в стульчике стоял,  
Воду ковшиком черпал,  
Стульчик вдруг под ним сломился,

Он в ушате очутился.  
О, придите кто-нибудь —  
Ваня может утонуть:  
Он на стульчике стоял,  
Воду ковшиком черпал... и т. д.<sup>83</sup>

в) Текст «Аз, буки и ве́ди»:

Шли аз, буки да ве́ди по дорожке,  
Нашли книжку,  
А в той книжке было написано:  
Шли аз, буки да ве́ди по дорожке... и т. д.<sup>84</sup>

Шли дети по дорожке,  
Нашли книжку,  
А в той книжке было написано:  
Шли дети по дорожке... и т. д.<sup>85</sup>

г) Текст «Я сидел на пню» с вариантом начала «Дело было ве-  
чером»:

Я сидел на пню,  
Хлебал лепню,  
Прибежал ко мне татарин,  
Меня по уху ударил,  
Захватил меня за грудь,  
Потащил меня на суд:  
— Ты судья, ты судья,  
Рассуди наши дела.  
— А каки ваши дела?  
— Я сидел на пню... и т. д.<sup>86</sup>

Сидел на пню,  
Хлебал репню,  
Пришел татарин,  
По уху ударил.  
Татарина за шиворот схватил  
И к старосты сташчил.  
— Староста-судья,

---

<sup>83</sup> Записано мною в 1928 году от интеллигентки Н. И. Алмазовой. Ленинград.

<sup>84</sup> И. В. Карнаухова от няни Смоленской губ.

<sup>85</sup> И. В. Карнаухова.

<sup>86</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Большие Нисогоры, от мальчика 12 лет Миши Палкина, записано И. М. Левиной 15 июля 1928 года.

Рассуди наши дела.  
— Каки ваши дела?  
— Сидел на пню.... и т. д.<sup>87</sup>

Сидев я на пню,  
Нюхав табаку.  
Приходя ко мне  
Да и татарин,  
Прося у мене  
Ды и табаку.  
Я ему не дав,  
Ён меня киям.  
— Ходем мы к пану:  
— Панечку-пану,  
Рассуди ты нас:  
Сидев я на пню,  
Нюхав табаку... и т. д.  
[Романов 1887: 431, № 14].

Я сидел на пню  
И клевал крупню,  
Ко мне татарин подскочил,  
Меня по уху ударил,  
Я татарина за грудь,  
Потащил его на суд.  
— Ты судья, судья, судья,  
Рассуди наши дела.  
— А каки ваши дела?  
— Я сидел на пню  
И клевал крупню... и т. д.<sup>88</sup>

Я сидел на камне,  
Хлебал воду в реке,  
Подошла ко мне старуха,  
Цап меня за брюхо.  
Я старуху-то схватил  
И в милицию стащил.  
— В чем ваше дело?  
— Я сидел на камне... и т. д.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Палащелье, моя запись 1928 года.

<sup>88</sup> Записано И. М. Левиной в Ленинграде от ученика, Тверская губ., Ржевский у., дер. Пермево.

<sup>89</sup> Записано И. М. Левиной в Ленинграде от К. Зачесовой, Ярославская губ., Молосский у.



Сидел я на окошке,  
Ел печеные картошки.  
Вдруг свисток —  
Я бежать.  
Меня догнали:  
— В чем дела была?  
— Сидел я на окошке... и т. д.<sup>90</sup>

Дело было вечером,  
Делать было нечего,  
Сидел на пню,  
Ел лапню.  
Подбежал татарин,  
По уху ударил.  
Я повел его к судье.  
— Судья! Рассуди наши дела!  
— Как дело было?  
— Дело было вечером... и т. д.<sup>91</sup>

Дело было вечером.  
Делать было нечего,  
Мы сидели за столом,  
Пили чай с молоком.  
Вдруг является городской,  
Спрашивает: — В чем дело?  
— Дело было вечером... и т. д.<sup>92</sup>

Дело было вечером,  
Делать было нечего,  
Сидели да картошку ели.  
Подъехала карета,  
Из нее вышел человек  
И спрашивает: — В чем дело?  
— Дело было вечером... и т. д.<sup>93</sup>

Дело было вечером,  
Делать было нечего,  
Сидел и ел жареную картофель.

---

<sup>90</sup> Псковская губ., Новоржевский у., Ашевская вол., дер. Стеги, записана от мальчика 5 лет В. И. Чернышевым.

<sup>91</sup> От Коли Брянцева, Псковская губ., Новоржевский у., Ашевская вол., станция Чихачева. Записано в Ленинграде И. М. Левиной.

<sup>92</sup> Из Самарской губ., запись передана мне П. В. Вилькашевским.

<sup>93</sup> Записано мной в Ленинграде от рабочего Витебской губ.

Вдруг звонок —  
Я в сапог,  
Вдруг другой —  
Я в другой.  
Приходит милиционер,  
Забирают в милицию.  
В милиции спрашивают:  
— Как было дело?  
— Дело было вечером,  
Делать было нечего... и т. д.<sup>94</sup>

д) Текст «Бежала овца»:

Бежала овца  
Мимо дядина крыльца,  
Как хлопнетца  
Да перевернетца,  
Да как помчитца.  
Я кричу: овца, овца.  
На хлебца... (все сначала)<sup>95</sup>

е) Текст «Лек отдохнуть»:

Лек отдохнуть:  
Спал, спал  
Да устал —  
Лек отдохнуть... и т. д.<sup>96</sup>

Все приведенные тексты имеют полную видимость бесконечной сказки, в которой весь текст целиком повторяется много раз. Но при внимательном анализе все-таки та единственная формула, под которую морфологически можно подвести эти стишки, — *nTc* — окажется сильно отличной от морфологических особенностей докучных сказок.

Во-первых, ни один приведенный текст, ни один вариант не знает сказочных концовок или зачинов и тем самым уводит эти стихи от собственно сказочной формы.

Во-вторых, все стихи — сюжетны. Похороны собаки, случай с мальчиком, находка детей, спор с татаринном или старухой, неудачное бегство, погоня за овцой, отдых сони и т. п. — все это дос-

---

<sup>94</sup> Записано И. М. Левиной в Ленинграде от Самошкиной, Московская губ., Волоколамский у., дер. Лотошни.

<sup>95</sup> Вологодская губ., Тотемский у., запись передана мне О. И. Капицей.

<sup>96</sup> От интеллигентки И. В. Карнауховой.

таточно четко, хотя и кратко развернутые сюжеты. В докучных сказках только изредка есть намек на мотив, то есть на эмбрион сюжета. Сюжетность же рассматриваемых стихов, вносящая в них несомненный элемент занимательности, принципиально противоречит целеустановке докучной сказки — быть не занимательной, а докучной.

В-третьих, некоторые из этих стихов именно в силу некоторой занимательности иногда распеваются как песенки детьми. О таком исполнении докучных сказок мне неизвестно.

В-четвертых, наконец, не имея права до специальных разысканий утверждать этого, я подчеркну очень яркий городской искусственный колорит стихов сравнительно со сказками и в правильном тоническом стихе, и в лексике (*милиционер, городской, надпись написал, дядина крыльца* и т. п.)<sup>97</sup>.

Все эти соображения заставляют меня отмежевать от жанра бесконечной докучной сказки жанр бесконечных коротких сюжетных стишков. Отмежевываю я от докучной сказки и жанр бесконечных народных диалогов, которые чаще всего встречаются в виде самостоятельных текстиков.

а) Текст «Мы с тобою шли»:

- Кум, а кум! Мы с тобой ишли?
- Ишли.
- Да кожух знайшли?
- Знайшли.
- У карчму зайшли?
- Зайшли.
- По восьмушцы выпили?
- Выпили.
- Я ж яго зняв?
- Зняв.
- Да табе отдав?
- Кого?

---

<sup>97</sup> Что город занимается до сих пор творчеством этого рода, показывает четырехстишие, представленное мне И. М. Левиной и записанное от ленинградской школьницы Зои Жуковой:

Я сейчас вам продекламирую стихотворение:

Была сильная буря,

Она так выла...

Извините, я дальше позабыла.

Типичная, хотя и искусственная, коротушка. Затем замечательный сборник стилизованных пародий на текст «У попа была собака» дан в книжечке «Парнас дыбом. Про козлов, собак и Веверлеев» (Составили Э. С. Паперная, А. Г. Розенберг, А. М. Финкель. Харьков, 1927).

— Да кожух!  
— Який?  
— Да мы ж с тобой ишли?.. и т. д.  
[Романов 1887: 431, № 15].

— Мы с тобой шлы?  
— Шлы.  
— Кожух нашлы?  
— Нашлы.  
— В корчму зашлы?  
— Зашлы.  
— По кватерке выпили?  
— Коды?  
— Та мы с тобой шлы?.. и т. д.<sup>98</sup>

— Мы с тобой шлы?  
— Шлы.  
— Та кожух найшлы?  
— Нашлы.  
— Де ж вин?  
— Що?  
— Кожух.  
— Який?  
— Мы с тобой шлы?.. и т. д.<sup>99</sup>

— Мы с тобой шли?  
— Шли.  
— Кафтан нашли?  
— Нашли.  
— А где он?  
— Что?  
— Кафтан.  
— Какой?  
— Мы с тобой шли?.. и т. д.<sup>100</sup>

б) Текст «Худо, да не дюже»:

— Старостины кошки повадились в чулан ходить за сви-  
ниной.  
Таскали-таскали да всю и вытаскали.  
— Ой, как худо!

---

<sup>98</sup> Моя запись в Ленинграде от И. П. Дубровского в 1928 году.

<sup>99</sup> И. В. Карнаухова.

<sup>100</sup> От учительницы А. М. Астаховой.

- Худо, да не дюже.
- А что ж?
- А вот что. Старостины кошки повадились в чулан... и т. д.<sup>101</sup>

Жанр диалогов также близок к докучным сказкам возможностью бесконечного повторения текста, даже тавтологической рифмой (типа «эхо»). Но все же, мне кажется, и этот жанр имеет отличные черты. Снова налицо в диалогах сюжетность (находка кожуха, сплетня о кошках). Снова отсутствие даже намек на сказочные концовки или зачины. А кроме того, несомненно, самый формальный момент диалогического строения текста здесь не носит характер случайности, как в некоторых докучных сказках, а доминирует, характеризует основу строения текста. Наконец, на особый жанр диалогов указывает возможность диалогов входить как составная часть в другие сказки. Докучная сказка может входить в единственную сказку: Как мужик или солдат отучает другого от сказок где докучная сказка в самой сказке сохраняет свою самостоятельность и сказочность (это сказка в сказке). Диалоги же могут входить в сказку, лишаясь самостоятельности. Я имею в виду вариант [Аф. № 248], где мужик, укравший у попутчика-еврея кошелек, вынужден несколько раз повторять перед паном диалог:

- Шли мы вдвоем по дороге...
- Ну, шли мы вдвоем по дороге.
- Дошли до канавы.
- Дошли до канавы.
- Я через канаву скок.
- Ты через канаву скок.
- Кошелек с деньгами в канаву пок.
- Кошелек с деньгами в канаву пок.
- А ты хоп!
- А я хоп!

Меня последнюю фразу на «Нет, я не брал!», мужик повторяет перед барином несколько раз диалог с евреем и сохраняет за собой деньги.

Еще более очевидно отличие от докучных сказок у группы текстов так называемых *припевок, приговорок и рабочих песенок*. Их вообще немало, я приведу только несколько образцов.

Вот песенки, которые припевают при нянченье детей, часто на коленях:

Ехал пан, ехал пан,  
А за паном жид, жид,

---

<sup>101</sup> Записано И. М. Левиной в Ленинграде от К. Зачесовой, Ярославская губ., Молосский у.

А за жидом поп, поп,  
Жид кричит хоп, хоп.  
[Чудинский 1864: 133; записана в Москве].

Едет пан, пан, пан,  
На конике сам, сам, сам,  
А за ним и поп, поп, поп,  
На конике гоп, гоп, гоп<sup>102</sup>.

Другая песенка — при сбивании масла:

Сел дед,  
Села баба,  
Село масло.  
Сел дед,  
Села баба,  
Село масло... и т. д. до бесконечности.  
[Чудинский 1864: 130].

Во Владимирской губернии дети поют:

Поп Максим,  
Спишь ли ты?  
Звонят в колокол:  
Бом, бом, бом!  
Поп Максим... и т. д.<sup>103</sup>

Мною записана в Архангельской губ. песенка:

Песьня нова, песьня стара  
Не убудет, не прибудет,  
Да надолго песни будет.  
Песьня нова, песьня стара... и т. д.<sup>104</sup>

Все эти песенки и им подобные, хотя имеют и бесконечную повторность, и стиховой размер, и рифму, но к докучной сказке очевидно не относятся. В них не бывает сказочных зачинов и концовок. Они имеют известное прикладное практическое использование. А главное, они распеваются, то есть совершенно расходятся с докучным

---

<sup>102</sup> Записано И. М. Левиной в Ленинграде от девочки Сташкоковой Витебская губ., дер. Чаинцы.

<sup>103</sup> Владимирская губ., Покровский у., сообщил мне В. И. Чернышев с указанием, что каждое последующее повторение происходит на более высокой ноте.

<sup>104</sup> Мезенский у., дер. Белощелье, запись 1928 года.

жанром в характере исполнения. Кроме того, с формальной стороны все эти песенки определяются какими-то особенными чертами четкого рубленого ритма. Совокупность этих особенностей лишает нас права объединять эти песенки с докучной сказкой.

Наконец, отмечу интересный случай жанра детской считалки с возможностью бесконечного повторения (кольцевая композиция):

Раз, два, три, четыре, пять,  
Вышел зайчик погулять.  
Но охотник не пришол,  
Зайчик поле всё прошол.  
Даже усом не повел,  
В город потом добрел.  
Что нам делать, как нам быть?  
Нужно зайку изловить.  
Снова будем считать:  
Раз, два, три, четыре, пять... и т. д.<sup>105</sup>

Таким образом, наличие бесконечной повторности текста, создающее иногда видимость принадлежности его к сказкам докучным, на самом деле текст не делает еще докучной сказкой, так как возможность этой повторности свойственна, как мы только что видели, и другим жанрам народной поэзии. Бесконечная повторность есть прием чисто технический более общего порядка. Теперь таким образом еще раз подчеркивается, что критерием отбора докучной сказки может быть внутренняя морфологическая структура текстов, а не внешний технический прием.

Это внутреннее морфологическое родство позволило выше объединить докучные коротушки и бесконечные сказки в один жанр. Морфологическое же различие заставляет отвести от докучной сказки и еще одну группу текстов, на первый взгляд близких к коротушке. Я имею в виду следующие тексты:

Сказка-то сказка,  
Елова помазка,  
Елов пристень  
Побежау в кустень,  
Станет да ляжет,  
Голову ростянет,  
Хвост заскёт,  
На погос поскёт.  
На погосте кузнец

---

<sup>105</sup> Записано И. М. Левиной в Ленинграде от К. Зачесовой, Ярославская губ, Молосский у.

Колокольцы куёт,  
По четыре, по пяти  
На копейку даёт<sup>106</sup>.

Сказка-присказка,  
Еловая подмазка,  
Елов приснец,  
Заломил хвостец,  
Побежал в кустец  
По пироги, по шанежки.  
По лук, по чеснок,  
По рябиновый батог.  
[Ефименко 1878: 250].

Сказка-приказка,  
Прикована невеска  
За ручку, за ножку,  
За задний хвос,  
За передний нос<sup>107</sup>.

Сказка-приказка,  
Прикована невеска  
За руцку за ножку,  
За долгой хвос,  
За короткой нос<sup>108</sup>.

Сказка-приказка,  
Прикована невеска  
За ручьку, за ножку,  
За мышьей хвос<sup>109</sup>.

Сказка-помазка,  
Елов перьстень,  
На полици кисель,  
Семерым не съись,  
А одна кыска съес  
Да одна мышка съес<sup>110</sup>.

---

<sup>106</sup> Олонецкая губ., дер. Тарасова, Вел. Губа, от А. А. Лопаткиной. Моя запись 1926 года.

<sup>107</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Вожгоры, от Е. Я. Тихонова 8 лет, моя запись летом 1928 года.

<sup>108</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Лебская, моя запись 1928 года.

<sup>109</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Лебская, моя запись 1928 года.

<sup>110</sup> Архангельская губ., Мезенский у., дер. Палащелье, моя запись 1928 года.



Самое начало этого текста показывает, что мы имеем дело с при-сказкой к чудесной сказке. Личные мои наблюдения отмечают, что дети часто и охотно именно эти стихи дают при просьбе рассказать сказку. Но все-таки здесь мы не имеем дело с жанром вышена-званным докучным. Текст этого типа длиннее коротушек, дает раз-витое иногда сюжетное содержание, исполняется часто песенно, да и целеустановку имеет не на докуку. Я полагаю, что мы имеем дело здесь с особым жанром или *песенной сказки*, или вообще *пес-ни* (стиха) *на тему о сказке*. Не больше. Это именно та группа ма-териалов, которую О. И. Капица называет «песенки-сказочки» и от-носит к потешкам [Капица 1928: 64].

Наконец, мне известен еще один любопытный текст, который, пожалуй, и можно было бы отнести к текстам докучных коротушек:

Скажу вам казку  
Пів казану, а пів співану:  
Був дід тай баба (дальше певучим голосом)  
Так обо-о-ое старенькі.  
[Етнографічний збірник 1898: 155, русинская].

Но, во-первых, подходя формально под коротушки, сказка совсем не дает ощущение рифмы. А во-вторых, и это главное, она не подхо-дит под тип исполнения докучных сказок (простой сказ). Несом-ненно, что текст делает и не случайную, а подчеркнутую установку на пение конца текста. Пение используется как специальный прием концовки. Единичность примера не позволяет им воспользоваться в должной мере. Если же найдутся другие аналогичные примеры, придется ввести в отдел коротушек еще одну группу сказок, где функцию быстрой концовки несет особый характер исполнения (пение, фермата). Если бы такая интересная группа наметилась, пришлось бы внести небольшое дополнение и в самое определение особенностей жанра докучных сказок.

## Докучная сказка и вопрос о роли текста среди признаков фольклорного жанра

Вопрос о роли разных элементов, составляющих жанровые при-знаки отдельных родов народного творчества, — большая теоре-тическая проблема. В настоящее время несомненно одно: что фольклорист обязан при характеристике вида исходить не от ста-рого историко-литературного текстологического критерия, а от

комплекса более сложных слагаемых, составляющих каждый вид<sup>111</sup>. Бесспорно, что часто один и тот же текст выступает в двух разных фольклорных жанрах — один сюжет, например, в былине и сказке. Наблюдение над бытованием сказки показывает, что порой разнохарактерные в литературном смысле тексты исполнительской манерой безусловно должны быть объединены в одну фольклорную разновидность. Для разрешения вопроса о принципах классификации материала с точки зрения чисто фольклорной нужно еще много предварительных наблюдений и фактов. Ниже-приводимые немногие замечания имеют в виду несколько небольших наблюдений над вышерассмотренным материалом.

Оказывается, что фиксация текстов за одним видом в пределах небольших по объему жанров, как докучная сказка и смежные с нею виды, невозможна.

Прежде всего отмечу случаи, когда часть текста одного жанра бытует как самостоятельный жанр. Такова значительная часть докучных коротушек, составляющих, как сказано, концовки больших фантастических сказок. Отдельные тексты коротушек (например, «Царь Картаус») имеют какую-то связь с жанром небылиц.

Далее надо отметить случаи, когда один текст попадает в разные группы докучного жанра («Про гуся», «Мочить кости» и др.). В этих случаях он меняет отдельные жанровые признаки группы, сохраняя тематику и словарь и подчиняясь порой совсем не текстовым слагаемым жанра. Насколько важно, например, исполнение текста, то есть его целеустановка, видно, например, из вышеприведенного варианта «Совы». В варианте № 111 текст дан в типе вопросо-ответной бесконечной сказки. Но в сущности тот же текст <в начале статьи> дан в виде текста, который может исполняться как тип фразоповторный. Далее выше отмечены случаи контаминированных текстов, когда текст одного типа, соединившись с частью текста другого типа, переходит в этот второй тип. Получаем, следовательно, своеобразную взаимообратимость, родство отдельных типов докучного жанра.

Но еще примечательнее случаи, когда отдельные тексты могут свободно переходить из одного жанра в другой. На р. Мезени текст «Щука да елец, сказке конец», то есть докучная сказка, бытует в детской среде и как считалка. В жанр считалки иногда переходит песенная присказка:

Сказки-помазки,  
Осиновы довязки.  
На полице кисель,

<sup>111</sup> Об этом см. далее мои статьи «Народная детская сказка драматического жанра» и «Современная пинежская сказка».

Никому не съестъ.  
Одна Лизка съест,  
Прибежит на горку,  
Сядет под пень, под колоду.  
Под теплую воду.  
Родивон — поди вон.

[Капица 1927: 11].

Ср. также считалки с окончанием «Родивон — поди вон» у Капицы [Капица 1928: 122].

Вышеприведенный докучный текст «Стожок сена» в Волынской губернии распевается как самая настоящая песня:

Був собі журавель  
Та журавочка,  
Накосили сіңця  
Повни ясельця.  
Наша пісня гарна й нова,  
Починаймо йійі снова:  
Був собі журавель...<sup>112</sup>

Здесь при тексте дана и мелодия. Строго говоря, в этом тексте все признаки докучной коротушки налицо, кроме одного — исполнения. Но факт этого одного сознания исполнителем текста как «ніснї», по-моему, никак не дает фольклористу права отнести текст к докучной сказке. Он останется среди песен, несмотря на тождество текстов.

Еще пример. В Ленинграде И. М. Левиной записан от школьницы Зои Жуковой текст:

Небольшая речка,  
Через речку мостик,  
На мосту овечка,  
У овечки хвостик.  
Высохла речка,  
Мостик рухнул,  
Погибла овечка,  
Отвалился хвостик.

Достаточно было изменить в сказке о мочале конец — она переходит в иной жанр.

Наконец, последний пример. Вышеприведенный пример жанра стихов «Сидел я на пню», оказывается, параллельно стихотворному жанру бытует еще и в жанре игровом. А. И. Соболев [Соболев 1914]

---

<sup>112</sup> Волынская губ., село Жабериця [Косач 1903: № 9].

рассказывает, что во Владимирской губернии игра «Староста» протекает так. Дети выбирают старосту, он садится на крыльцо, лавку или чурбан. Дети, взявшись за руки, подходят к нему и поют:

Сидел кум на пне,  
Хлебал лапшу —  
Подошел татарин,  
По уху ударил.  
Кум закричал,  
Нас всех собрал.  
Мы татарина схватили.  
Да дорогой упустили.  
Староста, староста,  
Рассуди, пожалуйста.

Староста спрашивает:

«В чем вас рассудить?»

Дети поют:

— Глухая тетеря,  
Мельничное колесо,  
Бабино веретено,  
Заяц косой,  
Медведь косилапый...

И снова поют:

— Сидел кум на пне,  
Хлебал лапшу и т. д.

Староста спрашивает:

«Какой татарин?»

Дети:

— Большой, кривой,  
Носатый, рябой.

Староста старается поймать кого-нибудь из детей, а они дразнят его:

— Шильник,  
Мыльник,

Шиповал,  
Суховал... и т. д.

Этими примерами я отнюдь не касаюсь вопросов исторических: что от чего и когда произошло? Это особые вопросы. Я подчеркиваю только среди мелких жанров народной словесности примеры подвижности текста и далеко не главной его роли в деле определения характерных признаков жанровых разновидностей. Вот почему критерием фольклористической классификации сказок только один текст служить не может и не должен. Этот критерий лежит в учете совокупности данных текста, его строения, исполнения и восприятия средой. Если бывшая сказка воспринимается теперь слушателями как песня, ошибочно было бы зачислять ее в сказки.

## Несколько замечаний о степени распространенности докучных сказок

Последний вопрос, которого нужно коснуться при рассмотрении докучных сказок, — вопрос об историческом и географическом их распространении и приурочении. То количество вариантов каждого типа сказок, которые приведены выше, совершенно недостаточно, конечно, чтобы говорить точно о широте известности сказок докучных. Но, к сожалению, здесь мы сталкиваемся с крайне интересным случаем, когда отсутствие многих записей объясняется не редкостью текста, а именно его необычайной популярностью. Собиратели не записывают докучных сказок не потому, что их нет в народе, а потому, что их безусловно всякий знает. По крайней мере, так можно говорить об отдельных видах. Например, можно с категорической уверенностью утверждать, что вся Россия от города до деревни знает сказку про белого бычка и мочало. С другой стороны, отдельные виды, по-видимому, носят более узко местный характер. Специально севернорусскими, по-видимому, являются «Елец» и «Ворона мокнет». Сказки «Про гуся», «Картаус» отмечены и в великорусских, и в украинских вариантах. Сказки «Сивое поросся» и «Шол бай», по-видимому, главным образом, белорусские сказки. «Стожок сенца», главным образом, великорусская, хотя известна и в Белоруссии, и на Украине, «Яшка» — в великорусских и украинских вариантах. Степень широты известности остальных сказок не ясна за недостатком записей.

Так же труден вопрос о степени национальной самобытности этих текстов. Разумеется, что тексты докучных сказок дают особые основания предполагать их местное или национальное

Вот, например, несколько немецких *Neck-Märchen*, то есть *сказок-дразнилок*. Привожу из [Simrock 1856]:

Жил-был один человек,  
Он залез в кувшинчик,  
И вылез обратно  
У самого пасторского дома.

Я хочу тебе поведать  
О Пимпернелле,  
О молодой красивой невесте.  
Вот и весь мой рассказ.

Жил как-то один мужик,  
У которого не было гребня,  
Тогда пошел он и купил  
себе его,  
Вот и появился у него гребень.

У мужика было три дочки.  
Первую звали Сибилла,  
Вторую Петронилла,  
Третью Молчи!  
— Дашь тоже восемь?  
— Да. Как звали третью?  
— Тишина.

(Рассказчик молчит).  
Как-то раз один крестьянин  
Обыскал весь свой дом,  
Ничего не нашел, лишь  
мышь с обрубком хвоста,  
Было бы у мыши той  
хвост подлинней,  
Был бы и наш рассказ  
подлинней.

Жили-были мужик и баба  
Да смешной маленький  
мальчишка,

Die sinn mit nander noch	Они пришли в Санкт-Йокелес,
Sanct Jockeles kumme,	Те мужик и баба
Se kummt e Babbe unn e Mamme	Да смешной маленький
Unn e kleiner wunziger Bue u. s. w.	мальчишка, ну и т. д.

Здесь, как видно из приведенных примеров, и коротушки нашего типа фиктивных (№ 910, 912, 913), и усеченные (№ 919), и бесконечные (№ 914). И в то же время немецкая сказка дает образец коротушки, иначе построенной, например, № 917, где слушатель, благодаря игре слов (*Schweigstille* — *schweig stille* (молчи)), сам заставляет сказочника оборвать сказочку. Или образец бесконечной по строению <сказки>, также среди русских, насколько я знаю, не отмеченной:

Ik weet an lürlürlürtje Fro,	Я знал одну тру-лю-люкскую женщину,
De har en lürlürlürtje Koh,	У которой была тру-лю-люкская корова,
Un de lürlürlürtje Koh har	И у этой тру-лю-люкской коровы
en lürlürlürtje Kalv,	был тру-лю-люкский теленок.
Und dat lürlürlürtje Kalv	И этот тру-лю-люкский теленок
har u. s. w. ad libitum.	ну и т.д. ad libitum <sup>113</sup>

У Зимрока есть еще образцы сказок. Я ограничусь приведенными, добавив к ним один английский вариант коротушки:

Little Tee Wee,	Маленький крошка
He went to sea	В море ушел
In an open boat,	На лодочке.
And while afloat,	И на воде
The little boat bended	Лодка накренилась.
And my story's ended.	Вот и конец сказочке. <sup>114</sup>

[Halliwell 1886: 215, № 410].

Таким образом, изучение иностранной докучной сказки представляет сугубый интерес. Обещая, с одной стороны, обогащение докучной сказки новыми типами морфологическими строя ее, с другой стороны, иностранный материал прольет свет и на историю отдельных видов рассматриваемого жанра. Это особенно любопытно потому, что сейчас крайне соблазнительно выставить гипотезу о национальном происхождении в каждой стране ее докучных сказок. Ибо, говоря а priori, перенос текстов ее через языковые границы возможен скорее как исключение, нежели как правило.

<sup>113</sup> Пер. с нем. Я. Фрухтмана, с участием Е. Родионовой. — *Примеч. ред.*

<sup>114</sup> Пер. с англ. Р. Разамашвили. — *Примеч. ред.*

---

# РУССКАЯ САТИРИЧЕСКАЯ СКАЗКА

## 1

Ф

ОЛКЛОР ВСЕХ НАРОДОВ и все жанры фольклора очень значительно насыщены юмором и сатирой. Весь богатый мир пословиц и поговорок полон сатиры: «Всяк про правду трубит, да не всяк ее любит», «Судиться — не Богу молиться: поклонами не отделаешься», «Судейский карман что поповское брюхо», «Хвостом виляет, а зубы скалит», «По бороде Авраам, а по делам — Хам», «Солдат шилом бреется, дымом греется» и т. п. Полна сатиры песня крестьянская. В свадебном обряде предусмотрен целый отдел песен-сатир на свата, сватью и других лиц. На р. Пинеге, например, перед отъездом к венцу девушки поют бранчивую песню свату, в которой его величают «супостатищем», желают ему в лесу «заблудиться», «серым волком навывитися, да злой собакой налаятися, да серой кошкой наторкаться, да черным вороном накуркаться» и т. д. В другой несвадебной заонежской песне поется:

Уж ты, Ваня, не форси,  
Нос высоко не носи;  
Не води-ко, Ваня, носом —  
Не покрыта крыша тесом.  
Хоть большой у тя сарай,  
Ты людей не пробирай.

Некоторые песни превращаются в острую общественную сатиру местного значения. Серьезная политическая сатира проникает в песни об исторических деятелях, например в песни об императрице Елизавете Петровне, о Петре Великом и многих других [Ончуков 1929]. Даже консервативный эпический жанр фольклора — былина имеет ряд мест, изображающих князя Владимира и княгиню Апраксию сатири-



чески<sup>1</sup>, или целиком отдающие пафос творчества на сатирического героя — былины «О сорока каликах» или «О ловле филина».

Но особенно прочно приютилась сатира в международном фольклорном жанре сказки. Индонезийская сказка сангирцев (Нидерландская Индия) о лягушке, таракане и мыши сатирически высмеивает их склоучничество.

Лягушка, таракан и мышь имели общего мужа — сороконожку. Лягушка сплетничает таракану на мышь, будто та крадет из провизионной корзины. Таракан передает сплетню мыши, которая парирует сплетню, дразня лягушку ее кваканьем. Все они смеются над черной спиной сороконожки, причем одна из них доносит об этом последней. Призванные к ответу сороконожкой, сплетницы стараются снять с себя вину, перекладывая ее на других. Выяснилось, что начала сплетню лягушка. Остальные решили ее удушить, но не смогли этого [Fries 1929: 102].

И русская сказка обладает очень значительной сатирической насыщенностью. Предметом дальнейших строк будет опыт обзора и характеристики русской сатирической сказки. Мне необходимо будет дать сначала общее понятие о сатире в русской сказке, затем попытаться хотя бы очень кратко отметить, насколько глубоко в историю уходит эта сатира, охарактеризовать ее бытование и, наконец, отметить то прямое литературное значение, какое русская сатирическая сказка может иметь и имеет.

## 2

Надо заметить, что сатирическое всегда относительно и социально обусловлено. Сатира народов различной стадии культуры и быта разнородна. То, что кажется смешным папуасу, может вызвать содрогание ужаса у европейца. Веселые сказки отсталых гренландских эскимосов, в которых забавным считается потрясать и хватать трупом убитого врага или съедать собственных жен и быть одураченным одной из них, вызывают совсем не сатирические эмоции у культурного человека. И наоборот, тонкая сатира пушкинского «Графа Нулина» или щедринской сказки о «Премудром пискаре» не всегда понятна без надлежащего разъяснения даже в различных классовых прослойках одного и того же народа.

Далее, сатирическое нуждается в определенных поправках на историческую перспективу. Одно и то же явление, один и тот же сю-

---

<sup>1</sup> См. былины об Илье и Соловье-разбойнике:

Маломощны дома во Киеве рассыпались,  
Маковки с церковей повалились,  
И все люди на дворе мертвы стали,  
Владимир князь по двору ходит окаракою.

жет в разные исторические эпохи могут звучать и обычно звучат по-разному. Грубый юмор потасовок старинных интермедий XVIII века или вертепной драмы с битьем панов, евреев и женщин в настоящее время перестает звучать сатирически. Злобная, острая антирелигиозная частушка или сказка Демьяна Бедного, звучащая как яркая и сочная социальная сатира в русском крестьянстве наших дней, вызывает пугливый страх святотатства у ханжески воспитанных католических или протестантских фермеров Запада. Энгельс смеется над убожеством мысли автора Дюринга, Карл Маркс смеется над Луи Бонапартом [Маркс 1921: 129–232], над «святым Бруно», «святым Максом» и «Лейпцигским собором» [Маркс, Энгельс 1935]. Эволюция смеха здесь проделывает безграничное движение вперед, и он должен быть расцениваем как качественно различный. Нельзя сатиру Маркса и Энгельса ставить рядом с сатирой средневековых фавль. Поэтому бичующие сказки наших кино и театров, смеющиеся над всем, что было «священным» еще четверть века назад для русского мещанства, — все это явления, сатирический элемент коих доступен правильному пониманию и истолкованию только с учетом их исторической значимости в классовой борьбе феодального, капиталистического и империалистического общества Запада и России или в строительстве социалистического общества СССР.

Вот почему характеристика сатирической сказки во всем ее объеме даже у русского крестьянства — дело почти невозможное. Мы будем говорить главным образом о новой сатирической сказке у русских, понимая под новой сказкой границу примерно в столетие, то есть времени, с которого начинают обыкновенно первый серьезный интерес к русской сказке вообще — с издания ее А. Н. Афанасьевым. Сатирическое входит в различные ее пласты. Надо различать: 1) сатирические сюжеты; 2) сатирические мотивы; 3) сатирические формулы и отдельные ситуации; 4) сатиру в слове и языке сказки; 5) сатиру в самой сказочной композиции, в сказочной поэтике.

*Сюжетов* сказки, имеющих сатирическую направленность, больше чем достаточно. Эти сюжеты носят характер совершенно безобидный в группе сказок о животных. Все сюжеты о взаимоотношениях волка и лисы; волка, медведя и лисы, с присоединением человека, почти как правило, дают насмешку над одним из героев. Таковы сказки о том, как лиса крадет рыбу с воза; как у волка примерзает хвост к проруби; как битый везет небитого; как лиса поедает тайком масло у волка и на него же сваливает вину; как лиса исповедует петуха и схватывает его; как лиса, надев на голову кувшин, топит его в реке и тонет сама; как волк-дурень, намереваясь съесть свинью, лошадь, овцу, соглашается подождать, когда они покажут паспорт, и вместо добычи получает побои; как мужик «пежит» медведя раскаленным железом, ломает ноги лисе, втыкает соломинку в слепня; как лиса спасает чело-

века от медведя, который заявил, что «старая хлеб-соль забывается»; как лиса или старуха, переходя с ночевкой из дома в дом, требует за скалочку гусочку, за гусочку — овечку, за овечку — бычка и т. д.; как петушок подавился зернышком и курочка бежит искать ему воды; как в теремок мухи забираются мышка, заяц, лиса, волк и всех давит медведь; как пузырь, соломинка и лапоть, переходя через реку, забавно погибают; как колобок, убегая от старухи, старика, зайца, волка, медведя, попадает в лапы лисы и ею съедается и т. д.

Сатира этих и подобных сказок о животных не является сатирой в строгом смысле слова. Здесь высмеиваются физические недостатки, чаще психические (глупость, мстительность, наивная доверчивость и т. п.).

В самих сюжетах животной сказки сатирический элемент в большинстве случаев — органический элемент, то есть присущ им издавна. Но историческое странствование этих сюжетов в разных социальных слоях выветрило исходный классовый колорит этой сатиры, снизило остроту его классового жала и, спустив эту сказку в Европе и у русских крестьян в детскую среду, сделав из этих сюжетов сказку для детей, превратило ее в забавные юмористические безделушки.

Только в устах взрослых исполнителей крестьянская современная детская сказка о животных сопровождается иногда черточками комментария, заостряющего сатиру в направлении не детском. Так, в одной мезенской сказке моего собрания о том, как бедняк оставил при ночевке в чужом доме горошину, как ее съела курица и как он требует за горошину дать ему курицу, на возражение хозяев бедняк отвечает совсем не детской репликой: «Сё равно, — говорит, — если не отдашь курицу, сё равно я пойду на суд. Сё равно судья присудит ету курицу мне. *Чем тебе по судам таскаться, лучше ты мне так отдай*». И он получил курицу.

Однако сатирические моменты в сказке о животных, детской по ее современному назначению, элементы общественной сатиры встречаются все же как явление редкое, как исключения. Правилom здесь является сатира беззлобная, сатира-забава, развлечение.

Другая группа сказок — волшебная, фантастическая — сатирических сюжетов совсем не знает.

То же можно сказать и относительно сказочных сюжетов легендарно-религиозного типа. Здесь юмор и сатира проникают в сказку в виде отдельных мотивов, но сюжеты как таковые лишены сатирических установок.

Зато новеллистически-бытовая группа сказок, весьма многочисленная, представляет собой наравне с анекдотом наиболее насыщенную сатирой группу сюжетов. В этой группе сатирическому обстрелу подвергается довольно богатая гамма явлений.

Едва ли не на первом месте по количеству стоит сатира классовая, сатира на антагонизм между классами высшим и низшим.

В одной сказке герой-крестьянин с помощью дудки и танцующих под нее трех свиней узнает скрытые приметы царевны и женится на ней. В другой — солдат, получив деньги, проникает в комнату царевны и вместо любовника добивается ее руки. В третьей — царь дает игумену трудные вопросы (высоко ли до неба, сколько я стою, что я думаю), игумену приходится передать право ответить на них простолыдину, который оказывается победителем над игуменом. В иной сказке царь удивляется умным ответам горшечника и содействует его обогащению и унижению бояр. Болдак Борисович ловко избегает поимки султаном, так как переносит приметы, по коим его должны схватить, на группу товарищей и т. д. Классовое использование таких сказок побуждает их, передвигаясь из одного класса в другой, менять социальное лицо героев сказки. Но при всех заменах остается антагонистический характер высшего и низшего на социальной лестнице — этих противостоящих и борющихся сил.

Очень обильна в новеллистически-бытовой группе сказок — группа семейно-любовных приключений. Чтобы посмотреть, например, красавицу, герой отдает мужу ее большие деньги, проделывает подкоп в ее дом, добывает ее кольцо, дурачит мужа, который сватает за героя собственную жену, полагая, что она другая женщина. Или сказка разворачивает сюжеты женской неверности. Муж думает, что лучшим другом его является жена, а разбойник или черт доказывают ему, что жена легко изменяет мужу и что верный друг человека — собака; или муж убеждается в неверности жены, встречается с другим мужем, обманутым еще худшим образом, затем они встречаются великана, который возит с собой жену в ларце, чтобы сохранить ее от измены, и все-таки во время сна великана жена ему изменяет. Это — рассказ, с которого начинается также знаменитый сборник арабских сказок Шехерезады «1001 ночь». Ряд сказок пытается развернуть сюжеты исправления неверных жен: муж стреляет в собаку и лошадь за непослушание, бьет посуду и тем побуждает строптивую жену свою исправиться. Или сердитую барыню во сне переносят на место сапожницы, и сапожник прекрасно укрощает барыню. Иногда сюжет кончается наказанием жены более трагическим. Соломону изменяет жена и убегает, он ее находит, подвергается опасности погибнуть от ее руки и, приведенный на виселицу, вызывает игрой на рожке свое войско, а затем казнит жену и ее нового мужа. Или отвергнутый гордой невестой жених с помощью хитрости овладевает девицей и, унижая ее, заставляет искупить высказанное ею первоначальное пренебрежение.

За семейно-любовными сатирическими сюжетами в новеллистической сказке надо отметить еще сюжеты мудрых советов или ответов. Родители дают дочери ряд советов (никому не кланяться, пусть тебе кланяются; надевай каждую неделю новые сапоги и др.), которые при буквальном исполнении дают плохие результаты

и должны быть поняты переносно (вставать раньше всех на работу и т. п.). Соломон, подмененный в детстве сыном кузнеца, в детских играх проявляет мудрость и тем дает возможность вскрыть подмену. Умная девушка говорит гостю, что мать ушла взаймы плакать, отец ушел хлопоты сеять и т. д., и тем вызывает к себе интерес и уважение.

Сатирически направлены сюжеты о судьбе. Марко Богатый узнает, что наследником его богатства предсказан бедняк, богач покупает бедняка ребенком, хочет погубить его, но ребенок спасается, встречается в юношеском возрасте с богачом, богач отправляет его с письмом к жене с указанием погубить, а юношу женят на дочери богача; наконец, богач приказывает погубить зятя в смоляной яме, а гибнет сам. В другой сказке богач везет работника к золотой горе, поит сонным зельем и, зашив в труп животного, дает возможность птице унести труп на гору, где работник добывает для хозяина золото, но покинут хозяином; спасшийся работник позже проделывает то же с хозяином. Сюда же относятся всем известные сказки о правде и кривде или о доле бедняка. Интересно отметить, что классовая расстановка героев (богач — бедняк) и антагонизм между ними и в этой группе сказочных новелл совершенно ясны. Сатиричны некоторые сюжеты об отдельных душевных качествах, например, на сюжет зависти. Герой получает чудесные предметы (скатерть-самобранку, козу, рассыпающуюся в золото, или чудесную сумку, или мельницу и т. п.). Эти подарки отнимают или подменивают у героя, и последний получает такой еще подарок (дубинка), который заставляет похитителя вернуть герою похищенное.

Полны сатиры сюжеты о разбойниках и ворах. Ловкий вор оставляет в казначействе в бочке со смолой тело попавшего в бочку товарища, отрубив ему голову; попытки царя обнаружить вора оканчиваются полной неудачей, и царь попадает много раз в смешное положение, пока вор сам открывается ему, чтобы получить награду. Или царь и вор на совместном воровстве; вор порицает царя за жадность. Или девушка уличает женихов-разбойников и многое другое.

Особенно полны сатиры сюжеты сказок о глупом черте, или великане, или вообще о глуповатом герое. В этих сюжетах противостоят друг другу хозяин и работник (черт, глупец, великан, силач). Они или уговариваются друг с другом «не сердиться», причем работник причиняет хозяину без конца издевательства: понимая буквально выражение хозяина «вскинуть глаза», работник вырезает у овец глаза и бросает их в хозяина, режет всех овец, которые «посмотрели на него», чтобы «осветить дом» — поджигает его, чтобы «караулить дверь» — снимает ее с петель, оставляя хозяйство без присмотра, чтобы «посадить ребенка» — сажает его на кол, чтобы «покрошить в суп луку с петрушкой» — режет детей Луку и Петрушку, чтобы «искупать» бабушку — сажает ее в горячий кипяток и т. п. Или человек с чертом берутся за совместную работу, причем человек надувает черта: при

дележе урожая получает себе у репы корешки, отдает черту вершки; угрожает черту морщить озеро веревкой и заставляет его сделать свою долю работы. Или человек с чертом состязаются в силе, причем, как правило, человек обманывает черта: черт давит камень — а человек сыр, яйцо или репу; черт жмет руку просто — человек железной перчаткой; черт раскусывает камни — человек орехи; черт сам бежит вокруг озера — человек пускает зайца; черт свистит — человек его «свистнул» дубиной; человек приезжает на необыкновенном животном — жене и т. п. Или черт пытается убить человека, но неудачно: бьет топором, а на постели вместо человека — пень; убивает собственных детей, так как человек меняет постель или головные уборы на детях своих и черта; сказывается кастрированным и т. п. К этой же группе сюжетов можно отнести и сюжет ослепленного одноглазого великана (Полифем), и бабы, выживающей черта из ямы, и черта, поставленного в дурацкое положение, так как он не в силах выполнить известные задачи: сплести веревку из песку, выпрямить курчавый волос, поймать ветер и т. п.

Приведенный отдел новеллистически-бытовых сказок показывает, как значителен и разнообразен в них элемент сатирических сюжетов.

Наконец, последняя группа сказок — анекдотические — на 90% представляет собою сюжеты сатирические. Анекдотическая сказка при значительном числе сюжетов (у русских насчитывается около 300 сюжетов, у украинцев около 1400) может быть сведена к небольшой группе тематических гнезд.

Значительно число сюжетов о пошехонцах, то есть людях крайней глупости. Пошехонцы додумываются сеять соль, серп принимают за червяка и топят его, доят кур и т. д. Сюжеты пошехонские почти все полны острой общественной сатиры, частенько заострены политически и потому пользуются широкой известностью, выплывая в памяти в литературе и в политике там, где нужна особенно острая ирония, сарказм и издевательство. Ибо вся пошехонская сказочная сюжетика построена на попрании здравого смысла и элементарных требований разумности.

Еще более обильны и разнообразны сатирические анекдоты на коллизии супружеской жизни. Здесь осмеиваются «любящая жена», которая начинает плясать при первом известии о смерти мужа, умершего притворно; другая жена забывает, как звали умершего мужа; муж и жена, чтобы свалить работу на другого, держат пари, кто дольше промолчит, и молчат оба до тех пор, пока супруг или кто-нибудь пришедший начинает вредить в хозяйстве; длинная серия сюжетов, изображающих неверность жен и месть мужей: муж выпытывает жену о любовнике, объявив о законе каждой жене иметь любовника; муж подкарауливает любовника, впуская его и рассказывает это в виде сказки; прохожий, случайно спрятанный женщиною вместе с любов-

ником ее, выгоняет последнего перед мужем женщины в виде черта; муж ошпаривает спрятанного в бочку любовника горячей водой; явившись жене в виде Николы Дупленского, заставляет ее лучше кормить себя и накрывает с любовником. Сюда же надо отнести сюжеты об *упрямых* женщинах («Кошено» — «Нет, стрижено»), которых мужья даже после смерти ищут в реке не по течению, а против течения, о *ленивых* женщинах (жена настолько ленива, что вместо приготовления одежды для мужа обматывает его нитками; или уговаривает мужа добыть белой муки, обещая из нее испечь белые пироги хуже ржаных), о *болтливых* женщинах (муж, чтобы скомпрометировать жену в глазах соседей, объявляет ей, что он снес яйцо или разные небылицы про барина, и она разбалтывает эту чепуху, вызывая смех и недоверие к себе), о *глупых* женщинах (плачет о судьбе возможного еще в будущем ребенка, идя в мечтах о будущем доходе от проданного масла, разбивает горшок с ним), о *ловких* женщинах, которые состояются друг с другом, кто лучше одурачит мужа; о женщинах или девушках с *физическими недостатками* (шепелявые девушки подают смешные реплики; слепая невеста принимает миску за кошку или теряет все имущество) и т. д. и т. п.

После семейных анекдотов надо указать на сатирический анекдот о *хитрых и ловких* людях, причем доминируют в этой группе сюжетов сюжеты о ловком воре. Вор крадет быка, лошадь, шкатулку, перину из-под барина с барыней и даже самую барыню. Часто это — воровство у торговцев, купцов, у другого вора, у священников. Несомненно, что в этом гнезде сюжетов находит себе очень радушный прием элемент классового антагонизма, классовой борьбы. Ловкий вор, за которым стоит всегда крестьянин-рассказчик и его крестьянская аудитория, мстит классовым врагам (барам, попам, купцам) и радуется победе классово слабейшего. Особенно зла сатира в сказках о барине, которого обкрадывает мужик, заставив барина караулить «сокола под шляпой», то есть навоз; или крестьянин заставляет барина «узнать нужду», угнав у него лошадей; или мстит барину за гусака, переодевшись доктором; или выпрашивает у глупой барыни «в гости» свинью с поросятами и т. д. Здесь, в этих сюжетах, сатира поднимается до остроты сильнейшего оружия классовой победы угнетенного крестьянина над угнетателем — помещиком и баринном.

Есть, впрочем, несколько сюжетов, где сказочная сатира захлестывает и своего брата мужика за глупость и простоту перед ловким вором. Так, мужик, заслушавшись песни товарища-вора, не замечает, как его обкрадывает сам вор; или дает деньги и платье вору для умершего сына на тот свет и т. п. Сюда же надо отнести ряд сатирических сюжетов на господ, обманываемых работниками, слугами. То работник, сразу получивший завтрак, обед и ужин, ложится спать, отказываясь после ужина работать, за что, впрочем, на следующий день наказан голодом; то работник ссорит семью, выливая тесто между

хозяевами, связывая дочерей за косы; то работник, спрятавшись за икону, от имени Бога требует хорошего с собой обращения и т. д.

Особая группа сатирических сюжетов дает *пародию* на героичество и из этой пародии делает довольно, правда, снисходительный моральный вывод. Эта группа сюжетов превращает сатиру в средство простой забавы, хотя она и не лишена известного классового защитного цвета. Попадающий в смешное положение не-герой довольно удачно завершает несвойственные ему подвиги. Таков, например, Фома Беренников, который «одним взмахом семь мух побивахом», а затем с помощью присоединившихся к нему богатырей побеждает в пародийных подвигах врагов и становится мужем царевны. Таков Болдак Борисович, люмпен-пролетарий, пускающий с помощью лисы пыль в глаза мнимым богатством царю и получающий таким образом руку его дочери. Таков же знахарь Жучок, который под страхом смерти вынужден указывать, где находятся украденные лошади или пропавший царский перстень, и после реплик отчаяния оказывается невольным отгадчиком и получает почет и уважение. Таков же глупый дурак, отправляющийся на торговлю и бросающий деньги лягушкам, продающий масло дорожному столбу, мясо — собаке, быка — березе и т. п. Сюда же отчасти можно отнести и сюжеты о дураках особого типа, когда их преследуют неудачи: дурак неудачно домовничает (упускает пиво, катается по избе в корыте, убивает скот) или женится, но жена убегает в первую же ночь, оставляя вместо себя козу, или набитый дурак все говорит невпопад — на похоронах свадебное пожелание, на свадьбе похоронное и т. д., или знаменитые Фома и Ерема — дураки, которые берутся за многое, но все делают неудачно, и т. д. Сатирическая пародия в сказке — явление не частое и составляет с другими группами сюжетов процент небольшой.

Очень значительна и излюбленна сатирическая сказка-анекдот о духовенстве. Поп, архиерей и другие лица причта (благочинный, митрополит, дьякон, дьячок) — особенно излюбленные герои крестьянского анекдота. Причем эти герои очерчивают довольно замкнутое гнездо сюжетов. Чаще всего духовное лицо — поп — оказывается в роли одураченного любовника. То поп застигнут работником у хозяйки, спрятан в сундук или мешок, вывезен работником и вынужден откупаться от работника. То поп обманывает жену мужика, но мужик мстит за это попадье. Или мужик убивает трех попов, застав их у жены, и последовательно несет их топить в реку, а затем топит встретившегося живого попа. Или поп после проповеди «кто отдаст последнее, получит десятирицею» вынужден потерять десять коров своих, которых увела от него одна последняя корова мужика. Или скупой поп наказан хитрым работником (сюжет Балды). Или поп думает, что он телился, и претерпевает ряд неприятностей. Или гордый поп наказан голодом и ночью избит. Несколько сюжетов сатирически издеваются над невежеством попа, над его да-



же профессиональной неподготовленностью: безграмотный поэт твердит во время службы одну и ту же фразу, или поет песни, или делает глупые и неприличные действия, или дает советы каждому из прихожан по его вкусу. Часто сатирически изображается сребролюбие, взяточничество, угодничество перед богатыми, глупость духовенства. Гнездо сюжетов анекдотов о глупцах также частью смыкается с очень широко распространенными такими же антиклерикальными сюжетами в сказке Европы.

Значительно гнездо *сказок-небылиц*. В них элемент сатиры, насмешки, издевательства облекается в алогическую, абсурдную ситуацию. Это не умаляет социальной значимости таких анекдотов, но делает их художественно острее и занимательнее. То здесь дается ледяная лошадь, гороховая плетка; то человек взлезает на небо по дереву, спускается на веревках из мякины; то человек, чтобы напиться, снимает с себя собственный череп; то он перекидывает быков через море за хвосты и с последним перелетает сам; то волк вытаскивает человека на хвосте из болота; то два лгуна состязаются во лжи и придумывают лживо-нелепые ситуации и т. д. и т. п.

Наконец, чрезвычайно значительное гнездо сатирических сюжетов-анекдотов составляют сюжеты сказок-анекдотов *эротических*, или, как их на русском Севере называют сами крестьяне, «смешных» сказок. Полная свобода от сдерживающих начал общественной цензуры, безнаказанное и бесконтрольное назначение быть рассказываемым только в избранной компании, только в определенных условиях отборных и сочувствующих слушателей, эротический анекдот свою сатиру в известной мере ставит на службу классовым целям. В эротическом анекдоте ситуации просты и чужды утонченности. Но зато опозоренным, обманутым почти всегда бывает поп, царь, генерал, офицер, барин, барыня или их дочери. Победитель, наоборот, — мужик, солдат, работник, то есть лицо, принадлежащее к низшему классу.

Разумеется, что вышеупомянутые сатирические сюжеты русской сказки не дает их исчерпывающего списка. Я только кратко перечислил наиболее ходовые, популярные. Очень нередко отдельные сюжеты встречаются в сложных скрещивающихся сочетаниях. Но уже и из приведенных сюжетов можно сделать некоторые выводы.

Мы должны констатировать обилие сатирических сказочных сюжетов. Можно говорить, что почти половина всех сказочных сюжетов поставлены на службу сатире и смеху.

Мы должны констатировать также, что в сказочных сюжетах намечаются две группы тенденций, две линии их жизни. Одна служит сеткой приложения и развития фантастики. Другая служит канвой развертывания смеха. Фантастическое или смешное — вот основное целеустремление сказки современных европейских на-

родов, и в том числе русского крестьянства. Все сюжеты, которые не подходят под эти группы, выходят из жанра сказки. Таковы победы, бытовые рассказы, религиозная легенда и т. п.

Мы должны, наконец, констатировать, что главным образом сатирическая сказка ставит свои сюжеты на службу классовой борьбе, что именно в ней сильнее всего реальное соотношение социальных сил страны, что именно в сатирической сказке можно видеть, кроме художественного средства крестьянской утехы и заполнения досуга, еще и острейшее классовое оружие.

### 3

Однако сатирическое в русской сказке не ограничивается только ее сюжетами. Надо остановиться на сатирических элементах второго порядка, играющих подчас в сказке первенствующую роль. Надо остановиться на сатирических *мотивах*, сатирических отдельных *формулах и ситуациях*, на сатирическом в *стиле и языке и в композиции* сказки, по сюжету часто не сатирической.

Общеизвестен, например, мотив борьбы двух чертей или двух великанов из-за чудесных предметов: шапки-невидимки, ковра-самолета и т. п. Герой заставляет глупых спорщиков бежать взапуски, а сам похищает чудесные предметы, оставив спорщиков в дураках. Мотив этот в сказке редко бывает органически необходим. Очень часто герой получает те же чудесные предметы непосредственно от какого-нибудь «дарителя». Но самый мотив и занимателен, и представляет такую яркую сатиру на глупость и недалекость, что он прочно живет в памяти многих сказочников и вводится ими охотно в сказку.

Или еще мотив опивал, объедал, мастеров париться в раскаленной бане и т. п. В фантастической сказке этот мотив важен и органичен для решения трудных задач, задаваемых герою. Но в то же время он не лишен известного сатирического привкуса, увлекая слушателей тем, что задающий задачи — царь, царевна — оказывается одураченным и побежденным.

Или довольно нередко мотив эротического овладения невестой, красавицей, все равно, будет ли это месть за прежде отвергнутое сватовство (тип Василия, королевича Златовласого) или просто шалость со случайно подвернувшейся красавицей, у которой герой «квас пил — не покрыл», — самый характер эпизода и почти всегда форма его передачи бывают не лишены сатирического привкуса.

На грани сатирического в фантастической сказке всегда находится эпизод подготовки к подвигам трех рожденных от чудесного зачатия братьев, когда Иван Быкович или Иван сукин сын, Иван крестьянский или кухаркин сын (вообще более низкого происхождения) противопоставляется товарищам более знатным. Здесь сати-

ра принимает откровенно классовый оттенок: при испытании силы сильнее всегда оказывается классово низший, который и получает поэтому права старшего.

Сатирическим в настоящее время является в волшебной сказке и мотив передачи героем добытых им предметов (свинка — золотая щетинка, конь златогривый и т. п.) за вырезывание кожи со спины, за отрезание пальца и т. п.

Полон острой, часто грубой сатиры эпизод, попадающий в волшебную сказку из новеллистической, о том, как к диву дивному, чуду чудному прилипают поповны, поп, мужик и т. п. или увлекшиеся любовники.

Сатира часто полна издевательства в эпизоде, где «по щучьему веленью» дурак проделывает разные шутки сначала над умными братьями, потом над царевной.

Есть и еще мотивы, носящие на себе сатирическую печать. Например, в сказке о «Мальчике-с-пальчик» мотив маленького пройдохи, в сюжете «Петух и жерновцы» мотив неумоимо упорного петуха-крикуна, в «Ушах Мидаса» мотив недержания тайны и др. Важен не исчерпывающий их перечень, а указание на факт включения в фантастическую или вообще серьезную по замыслу сказку мотивов сатирических.

Функцию сатирического в сказке нередко несет и ее словесно-поэтический костюм, ее словесно-стилистическое оформление. Здесь также надо различать резкую степень насыщенности сатирой общих мест, языка и словаря сказки.

В одних случаях дело ограничивается мелкими сатирическими словечками. Например, «Ой, еси сон (сом), от Бога сотворен, сидишь на кривды, суди по правды»<sup>2</sup>, «Ето што за шум, кака безобразия!», Вася кобылу «плетью наябиват», «источал иё так, што кожа лохмотьям болтатца», «Вот жил помещик, и такой грабитель, никакой крестьянам пощады он не давал». Герой живет в монастыре — «пахаживат, пасматриват, и манашки закидывают гласки, малитву стали забывать» и т. п. «Эх, ты, гусь-слабогус, я повыше тебя, повыше твоего летаю» и т. п.

В других случаях проскользнет сатирический образ: герой «пошел по дороге, росширя ноги», «Бывал да живал, на босу ногу топор надевал, топорщиком подпоясывался, кушаком дрова рубил». «Жили они богато, денек скласть не во што и кошелек купить не на што», «Жил был покойный мужичок, ходил он в кабачок и посещал бардачок», «Повару кухарка подравилась, он к ней подсакивал, она его не приглашала», старуха — «известное дело — в лесу родилась, пню молилась, дальше поскотины не бывала и ничего не видала, слушает развеся уши, всему верит и дивится» и т. д.

---

<sup>2</sup> Последующие примеры приводятся из новейших научных сборников сказок Н. Ончукова, М. Азадовского, А. Смирнова, Д. Зеленина и моего неопубликованного собрания сказок.

В третьих случаях сатира оформляется в целостные сочетания, превращая фразеологический и образный комплекс в известное сказочное общее место. Примеры заслуживают некоторого внимания. Наиболее известная сатирическая концовка, встречающаяся во множестве вариантов, такова: «Дали мне снежину кобылку, соломенну уздилку, горохову плетку. Дали мне синь кафтанчик, дали фуражоцьку, перцятоцьку, кушацёк, сапожки, жолту чашку, красну ложку. Сел на кобылку и поехал; еду — горит у мужика овин или баня; я подъехал близко, поставил снежину кобылку, снежина кобылка ростаяла, соломенну уздилку бычки съели, горохову плетку петушки расклевали; пошел пешком, лежит ворон и кричит: „Кур, синь да хорош“, а мне слышалось: „Скинь да полож“. Скинул да положил под кокору, не знаю под котору, был молодец со всем и стал ни с чем...».

Отдельные виды этих шутливо-сатирических образований превращаются в самостоятельные виды небольших сказочек, которые получили даже особые названия. Это или «прибакулочки», «прибаутки», «присказульки», или «докучные сказки». Вот образцы «присказулек»:

Жил был мужик, была у него кобылка леденна, плетка горохова, товару короб лоскутья, ложки серебрянны. Поехал мужик на рынок продавать. Ехал дорогой, и кричит старушка: «Кум, приворачивай на спутье». А мужик был глухой, ему слышалось: «Кинь лоскутье», он и кинул. Дорога была тряска, ложки забренчали, он подумал задрались, он и те кинул. Ехал, мужики обед варят, кобылка к огню пришла да и ростаяла. А плетку горохову вороны склевали, и ничего не стало. Вот он пошел домой, летит птичка, кричит: «Синь кафтан да хорош». А ему почулось: «Скинь кафтан да положь». Он и положил под кокору и теперь не знает, под котору.

Или еще:

На Волге-реке гуляли — хадеру-мадеру пивали. То с таварсом, то с алисом, то по-пустому, то по-простому. Вот мы идем, говорит, с базару к дядюшке Назару, цыяку покушать, органчиков послушать, пароцьку на моцялоцьку, а пятоцек на платоцек. Вот хозяин пришел и на цин пошел. Вот хозяйюшка пришла, и продажа пошла. От дешевая, грошевая, а пяташные продажные. Вот не угадала, да велики накатала. Некто и не берет, хоть сама ешь теперя.

Переходя к сказкам-присказкам, прибауткам, переходим к случаям, когда сказочная сатира превращается в чистейшую пародию. О пародийных сюжетах я говорил выше, отметив сказки вроде Фомы Беренникова, в коих пародируется сатирически содержание сказок. Здесь отмечу примеры пародий на сказочную форму. В этом случае сатира несет функцию художественной игры:

В некотором царстве,  
В некотором государстве,  
Именно в том,  
В котором мы живем,  
На ровном месте, как на бороне,  
А борона-то на клоче (= кочка),  
Лежит два кольца.  
Одно заржавело,  
Другое в грязи,  
Которое излюбя тебе,  
А другое мене.  
Это не сказка, а присказка,  
Сказка вся впереди<sup>3</sup>.

Или:

Мы жили с батюшкой, говорит, прежде богаты. У нас были две кошки дойные да два кота убойные. Мы то постной похлёбушки не хлёбывали, всегда, говорит, квасок да по двое на кусок. А батюшко отвернется, а мы в третье хлебнем. Хоромы — те были хорошие. Дворы сини — под одной тесиной, а изба для украшения отрепьем заткнута. У нас было медной посуды — крѣс да пуговица. А рогатой скотины — петух да курица [Соколовы 1915].

Такой же пародийно-сатирический характер имеют и «докучные» сказочки, которые бывают или минимально коротки, например: «Жили были два гуся — вот и сказка вся», «Хочешь сказку про лису? — Она в лесу» и т. п., или рассчитаны на бесконечную повторность, вроде общеизвестной сказки «про белого бычка», или «мочало», или еще, например, мезенская про попа:

Жил был поп,  
Сделал плот,  
По реке поплыл,  
Мех оплыл,  
Да опять поплыл,  
Мех оплыл,  
Да опять поплыл и т. д.<sup>4</sup>

Заканчивая обзор сатирических элементов, характеризующих русскую сказку, мы можем заметить, что сатира занимает в сказке коли-

---

<sup>3</sup> Моя запись на р. Пипеге.

<sup>4</sup> Моя запись на р. Мезени.

чественно очень заметное место, что она охватывает как целые сюжеты, так и отдельные мотивы, проникает в форму, в композицию, в стиль и язык сказки и вообще составляет во многих случаях ту «изюминку», тот художественный фермент, который определяет целиком или частично самый смысл бытования крестьянской сказки. Во многих случаях сатирой или сатирой-пародией покрывается вся сущность, все содержание и даже форма крестьянской сказки.

## 4

После общей характеристики русской сатирической сказки уместно спросить, какова ее историческая судьба. На этот вопрос, как уже указано, можно дать лишь случайные обрывочные справки, так как история русской крестьянской сатиры вообще еще не написана. Сказочная же сатира составляет в ней всего лишь небольшой участок.

Что крестьянская сказка существовала на Руси еще в глубокой древности — не подлежит сомнению, хотя благодаря гонению церкви на все светское материалов о сказке в глубокой древности мы не сохранили. Но зато косвенные свидетельства об этом имеются. В летописи под 968 годом рассказывается анекдот о том, как осажденные в Киеве печенегами русские послали мальчика с уздою в руке пройти через стан врагов и известить князя Святослава об осаде города. Печенеги поздно узнали обман и оказались одураченными. Воевода Претич, извещенный мальчиком, спешит к Киеву на помощь с небольшим отрядом, но объявляет, что его отряд — только авангард войска самого князя. Печенеги оказываются настолько глупыми, что верят этому и снимают с Киева осаду. Этот рассказ, конечно, анекдот типа более поздних пошехонских анекдотов. Несомненно, также характер сатирической сказки носит и известный рассказ летописи под 945 годом о мести княгини Ольги древлянам за смерть Игоря. Передаю в кратком изложении этот рассказ нашей летописи. Древляне убили алчного князя Игоря и решили сватать своего князя за жену Игоря Ольгу. Ольга приняла послов, выслушала, сделала вид, что рада им, и уговорилась об их официальном приеме. «И утром Ольга, сидя во дворце, послала за гостями». Те, согласно договоренности с Ольгой, объявили, что они просят нести их в лодке. «Они же сядуху в перегобех в великих сустугах гордящеся; и принесоша я на двор к Ользе и несше, вринуша е в яму и с лодьею». А Ольга, стоя над ямой, издевалась: «Хороша ли оказана вам честь?» Потом Ольга требует от древлян избрать лучших, знатнейших людей и послать к ней, чтобы она могла с ними идти в жены к их князю. Когда те пришли, она послала их мыться в баню, баню заперла и сожгла их. В третий раз Ольга просит древлян устроить тризну по Игорю и побивает древлян около 5000. Наконец, Ольга

требует от древлян дань по три голубя и по три воробья от двора. Те прислали. Ольга велела привязать к птицам обмоченные в серу платки, поджечь их и вечером пустить их в город древлян — голуби и воробьи летят на гнезда свои, поджигают город, и Ольга покоряет древлян. Мотивы этого рассказа о мести Ольги имеют параллели в греческих сказаниях об Александре Македонском, в монгольских о Чингисхане, в датских о короле Гадинге, в старофранцузском романе, в английской саге, у наших новгородских крестьян и т. п. Это указывает на сказочный характер рассказа. На то же указывает и его композиция, чисто сказочная: три действия + одно окончательное.

Сказочный характер также с сатирическим элементом носит рассказ летописи под 992 годом о борьбе русского богатыря Ус-мошвеца с печенежским силачом. Князь испытывает силу богатыря: раздразнили раскаленным железом быка, бык побежал мимо русского силача, тот схватил быка за бок и вырвал у него кожу с мясом, сколько захватила рука. Когда наутро он вышел на борьбу с печенегом, то русский просто «удавил печенега в руках до смерти и ударил им об землю». Печенеги побежали, русские их победили. И этот анекдот известен в большом числе вариантов даже в виде новейшей русской и украинской сказки о Никите Кожемяке.

Кроме летописей, сказочные сатирические мотивы или сюжеты встречаются и в других памятниках древней русской литературы. Такова, например, знаменитая повесть об Акире премудром, известная у нас от XI–XII веков, богатая сказками Александрия (XI–XII века) или сказания о Соломоне.

Позднее, от XIII–XIV веков, от эпохи татарского владычества памятников литературных сохранилось меньше. Зато в XV и особенно XVI веках, мы уже имеем определенные указания на существование сатирической сказки. Первые переводы «Бовы-королевича» относятся еще к XV веку. В XVI веке с элементами сатиры известны повести-сказки о царице Динаре, об Евстратии-Велизарии, об Аттиле, прение живота и смерти, Тристан и Изольда, сатирическое сказание о птицах. XVII век дает широкий разлив интереса к сатирическим сюжетам и мотивам, причем здесь имеется как струя переводная, например рассказы из «Римских деяний», сборник анекдотов «Великого Зерцала», повести о Василии Златовласом, о Мнемозине, о Брунцвике, о купце Басарге, Петре Златых ключей, Шемякин суд, Еруслан Лазаревич, Бова-королевич, Карп Сутулов, басни Эзопа или Локмана, так и струя оригинального творчества вроде повестей о воеводе Дракуле, о Савве Грудцыне, о вине, хмеле, табаке, картофеле, о Горе Злочастии, о молодце и девице, о Фоме и Ереме, бражнике и др. В это же время переводятся польские фацеции с международными анекдотическими сюжетами. XVIII век дает в мещанско-городской среде интерес к лубочной сказке, сказке о Петре Великом и Екатерине, анекдоты и сказки о шуте Балакиреве и повесть о похождениях Александра, кавалера

Российского, или матроса Василия, или Фрола Скобеева, Фрола Скомрахова и др. В XVIII веке сказка проникает широко в литературу высших классов, в журналы, в творчество царицы Екатерины и т. д. В большинстве это не подлинная крестьянская сказка, а литературная, переведенная из разных источников. Но она опускается в низшие классы и здесь включается в ту крестьянскую традицию, которая в начале XIX века уже начинает фиксироваться первыми научными трудами русских собирателей и исследователей.

Сатирический элемент в истории русской сказочно-повествовательной литературы, конечно, в большой степени служит классовым целям. Сатира на Шемякин суд или на справедливую жестокость Дракулы или купца Басарги включает сказочную сатиру в круг задач бичевания общественных непорядков уже промышленного общества.

Лубочная сказка и солдатский анекдот XVIII или XIX века настолько бывали иногда поставлены на службу классовой борьбе крестьянства с буржуазией, что некоторые рассказы и сказки о Петре-антихристе или Екатерине-распутнице преследовались правительством и вызывали гонение на рассказчиков, а цензура вычеркивала из первых научных сборников даже сравнительно слабые элементы сатиры на правящий класс, дворянство и духовенство. История русской сатирической сказки, строго говоря, есть история подпольной крестьянской устной новеллы, которая в широком виде никогда не будет написана, потому что она погибла в темных углах крепостной крестьянской лучинной избы. Литературная сатира и памфлет переживают авторов и носителей, так как фиксированы в печати. Устная сатира и памфлет — всегда искусство обреченное. Вот почему историческая картина русской сатирической сказки всегда будет лишь слабой тенью некогда бывших и отмеченных намеками, но в подлинном своем виде не сохранившихся от прошлого фактов.

## 5

Что такое в настоящее время сатирическая сказка и в чем она выражается, мы уже видели. Надо спросить теперь, для кого эта сказка существует в условиях новейшего времени, то есть какова та социальная среда, которая порождает и питает русскую сатирическую сказку? Кто является социальным потребителем сатирической сказки? Простое указание на крестьянский характер сатирической сказки не дает еще ее правильного понимания. Если в массе сказка сатирическая, как и всякая сказка, служила в течение последнего столетия, а часто еще и теперь служит средством заполнения досуга всех слоев крестьянства, то нельзя не отметить наличие специальных классовых подгрупп, в среде коих сказочная сатира встречает особенное радушие, а во многих случаях, может быть, и прямой источник вдохновения и твор-



чества. Это среда солдатская и крестьянских люмпен-пролетариев (дьячки, пономари, нищие и т. п.). Я имею в виду уже эпоху пореформенную, то есть время конца XIX столетия и начало XX.

Феодально-крепостнический период русской истории создал естественную ненависть крестьянства *всех слоев* к барину, помещику и к государственной бюрократической машине (деятский, сотский, старшина, становой). Поэтому месь сатирической сказки барину, помещику была делом всей толщи крестьянского коллектива. Здесь в сатирическом объекте сходились и кулак, и середняк, и бедняк. Именно поэтому имеется полная возможность из всей массы сказок выделить группу, в которой антагонисты «барин и мужик»<sup>5</sup>. В большинстве «сказок о барах» мы видим выражение взглядов и настроений, характерных для крестьянства еще не только дореволюционной, но и дореформенной эпохи [Соколов 1932: 13].

Равным образом поп и попадьа и шире — клир провинциальный, включая архиерея, благочинного, создавали также довольно четкую и ясную мишень для объединенного выступления в сатирической сказке всех классовых прослоек крестьянства. Барин и мужик, поп и мужик [Соколов 1931] — главные антагонисты, причем мужик в этих антагонистах выступает без дальнейшего деления.

Но кроме этой совершенно ясной среды сатирического сказочного творчества были две названные выше группы, два подкласса в крестьянстве, имевшие специальные поводы для творчества и культивирования сатиры, в частности сказочной. Русский солдат имел поводы быть недовольным службой со всех сторон. И дикая рекрутчина, и мертвая военная дисциплина, и жестокая муштра и т. п. — все это объекты естественного недовольства. К ним присоединяется страшная память 25-летней службы «николаевщины». Если принять во внимание здоровый наблюдательный глаз русского крестьянина, его добродушно-спокойный и несколько фаталистический юмор, то станет понятным, что русское солдатство являлось одним из наиболее активных творцов сатирической сказки, если не по линии сюжета (который нередко бывал общеевропейским), то по линии его оформления, по линии создания специфических образов, ситуаций, языка и т. п. В сказочных сборниках солдат — герой, конечно, в большинстве случаев как показатель среды, из которой сказка вышла, встречается довольно часто. В северных сказках Н. Ончукова около десяти раз, в сборниках братьев Соколовых и Зеленина (Пермском и Вятском) соответственно около 30, 40, 50 раз. Генералы, офицеры, которых порют розгами, бьют, обманывают, разжаловывают, или их жены и дочери — вот антиподы этих солдатских сказок, точки приложения их сатирической классовой мести.

<sup>5</sup> Так и назван новейший сборник Ю. Соколова — «Барии и мужик» [Соколов 1932].

Другая прослойка крестьянства, имевшая также свои серьезные поводы к недовольству, — беднячество. Одна часть бедняков влачила жалкое, забитое существование в деревне, задыхаясь и вымирая под гнетом exploiting у кулака и находясь в вечном страхе за кусок хлеба на текущий день. Создавала ли эта прослойка крестьянской бедноты свою сказочную сатиру, мы не знаем. Явных следов сказки-сатиры крестьянина-бедняка против крестьянина же богатея немного. Это обычно сказки о двух братьях — бедном и богатом, живущих кривдой и правдой, о братьях со счастливой Долей и несчастной. Но они по сюжетам — общеевропейские, и потому видеть в них специально русское внутрикрестьянское расслоение можно только с большой осторожностью.

Вторая часть этого бедняцкого класса искала спасения в отхожих промыслах, в пролетаризации, в найме в батрачество. Не подлежит сомнению, например, факт существования батрацких сатирических сказок, то есть сказок, в коих батрак помещика, купца, попа или кулака вымещал в рассказах невзгоды и тяготы своего положения. Батрак выступает героем в антипоповской и антибарской сказке. Работник крадет у попа попадью, ловко проводит полковника, обманывает барина и т. п.

Наконец, третья часть крестьянской бедноты — деклассированные люмпены в собственном смысле слова. Более сносно было положение тех из них, которые попадали в причт — церковные дьячки, пономаря, сторожа и проч. За ними шли пастухи, просто нищие, бродяги и т. п. Этой группе и приобретать и терять было нечего. Досуга у них хватало. Недовольства своей судьбой, хозяевами или средой, их выталкивавшей из жизни, — тоже. Поэтому в данной группе творчество сатирической сказки и ее бытование, равно как интерес к острому, часто с политической заостренностью анекдоту надо признать также с несомненностью. Дьячок или пономарь — нередкие антагонисты попа в сказке. Нищий старик изображен в одной олонейской сказке зашивавшим деньги под заплату рубища. Или нищий получает барское имение, нищих поят и кормят в сказке. Или образ нищего служит для переодевания Василия Златовласого и других героев сказки и т. д. и т. п. О пастухах сказка тоже любит говорить нередко. Герои часто делаются царскими пастухами, то пастухи выносят героя из подземелья, то купеческий сын делается пастухом, то нищий делается заячьим пастухом и потом издевается над барином и т. д. Биографии известных сказочников подтверждают сказанное выше. «Самые значительные сказочники Белозерского края, — пишет профессор М. К. Азадовский, — Илья Семенов, Парамон Богданов — нищие, живущие подаянием; Маремьяна Медведева — бедная крестьянка; Василий Богданов, Сазонт Петрушичев — церковные сторожа, жившие за счет общества; знаменитая архангельская Кривополенова — нищенка. Нищий же и один из самых выдающихся вятских сказителей Краев.

Пермский Ломтев — горький бедняк. Известные нам лучшие сибирские сказители-сказочники — почти сплошь бедняки: Чима, Антон Чирошник, Винокурова, Скобелин, Аксаментов; Е. Сороковиков — на грани между беднотой и середнячеством; на этой же грани и воронежская Куприяниха и т. д.» [Азадовский 1932: 84].

Каково отношение к сатирической сказке купечества, класса торгового? Если в создании и культивировании сатирической сказки участие духовенства надо просто отрицать, если дворянство, по данным XVIII и начала XIX века, еще знавшее и любившее сказку, к середине XIX века утратило к ней живой интерес под влиянием литературы письменной, если с другой стороны сатирическая сказка поддерживалась творчески всей массой крестьянства и особенно солдатством, батрачеством и деклассированной беднотой, то купеческое влияние, заметное на сказку вообще, менее заметно на сказке чисто сатирической. Купечество иногда смыкается в своем сатирическом протесте с солдатской сказкой. Нередко солдат и купец выступают как эквиваленты в разных вариантах одних и тех же сюжетов. Это и понятно. У купца и солдата были в ряде случаев общие враги — дворянство, аристократия и высшая военщина. Доля отражения купеческой стихии в русской сатирической сказке сравнительно невелика и падает, как кажется, на круг эротически-порнографических сказок.

Таким образом, классовая борьба крестьянства с буржуазией, а также классовое расслоение внутри самого крестьянства, порождаемое социально-экономическими и политическими факторами эпохи, налагают свою яркую печать на группировку тех точек, кои притягивают к себе сатирическую сказку, ее поддерживают, культивируют, хранят и дают ей дальнейшую жизнь. Потребитель сатирической сказки — в преобладающей массе крестьянство. Но и в крестьянстве надо различать группы с большим и меньшим тяготением к рассматриваемому фольклорному жанру. Классовая дифференциация — закон не только общественной жизни, но и жизни литературной.

## 6

После социального потребителя сатирической сказки естественно проанализировать социальную направленность ее, ее социальную функцию. На что направлена сатира сказки?

При указанном анализе надо сразу же выделить группу сатирических типажей, имеющих европейскую основу. Разрисовка этих типажей часто своя, русская, но самые образы восходят к более широким, чем узко национальные, основам. Таковы типажи — *поп*, *черт* и *дурак*.

Лицо духовное, *поп*, — излюбленный персонаж европейской сатирической сказки. Им полны французские фавльи еще с XII–XIII веков, немецкие шванки, английские и итальянские но-

веллы Поджио, Саккетти, Боккаччо, Маргариты Наваррской и др. Духовное лицо в них везде ставится в смешное и глупое положение, везде оно предмет издевки, унижения, оскорбления.

Паразитическое общественно-экономическое положение европейского духовенства под защитой государственной власти, большая его власть политическая при прогрессивно падавшей культурности духовенства и идеологическом консерватизме создавали из европейского духовного лица фигуру, достаточно яркую и ненавистную крестьянским массам, и сатирический типаж в художественном творчестве этих масс. С другой стороны, самые бытовые нормы, определявшиеся канонически для католического Запада институтом безбрачия духовенства, для восточного православия институтом единобрачия, с вынужденным юридическим целомудрием для первых и вдовством для вторых, делали из европейского духовенства котел непрерывно кипящего пара страстей (чревоугодия, сребролюбия, власто- и сластолюбия и т. п.) и морального соблазна для семьи европейского земледельческого крестьянства. Бытовая же роль попа была слишком велика, чтобы соблазн этот и его всевозможные последствия могли бы подвергаться быстрому и легкому забвению. Скорей наоборот, память народная непрерывно накапливала впечатления и, официально припадая к стопам «отца духовного» с соответственным материальным приношением, неофициально боялась его, принимая меры магической защиты (отплевывание при встрече и другие приметы) или сатирически насмешливого пренебрежения и издевательства за углом. Может быть, сатира на духовенство даже просто явилась тем выходом, отдушиной, оружием, которое единственно оставалось в руках бесправной крестьянской массы против всесильного классового врага.

Русская сатирическая сказка употребляет сатирический типаж *попа* и его эквиваленты — *архиерея*, *митрополита* и *архимандрита* — довольно обильно. Но примечательно, что поп не только не типичен для сказки фантастической, но совершенно в ней не встречается. Больше того, в сказке легендарной, где религиозный момент выступает наружу, поп также встречается редко. Господство попа как персонажа распространяется на две специальных группы сказок: анекдоты о попах и эротически-порнографическая сказка. Здесь высмеиваются сребролюбие или жадность попов, которые, по одной сказке, берут «с живого и с мертвого, и с бедного и богатого», готовы за деньги похоронить с обрядами даже козла; трусость и глупость, по которой поп может думать, что он должен телиться; высокомерие, заставляющее чваниться, когда их угощают; сутяжничество, по которому поп тащит дьячка в суд за деньги, причем поп теряет при этом и шубу; житейскую практичность, заставляющую попа с дьячком во время службы церковной под видом молитв вести переговоры об украденной лошади; их некультурность, допускающую въезд в церковь

на быке; наивную веру в рай, из-за которой мнимому ангелу удастся убедить попа залезть в мешок и проделать над попом злую шутку; профессиональное невежество — поп не умеет проповедовать или забывает и путает Пасху с Рождеством; религиозную беспринципность — поп обещает в проповеди погоду каждому по вкусу; прямое мошенничество — поп, желая изобразить чудо, прячет в карман голубя, чтобы его выпустить в виде святого духа, и т. д. Иногда сатира заставляет прибегать к приему замены попа мужиком с тем, чтобы высмеять первого через нелепые поступки второго: мужик в роли попа дарит взятку архиерею, или повторяет, как попугай, одну фразу, или делает ряд нелепых действий и т. д. И только в виде редчайшего исключения проскользнет в сказке сюжет, сочувственный к попу, — вроде, например, сказки, где на вопрос архиерея «Что делает Бог?» поп находчиво отвечает: «Приготавливает кнут, чтобы бить дураков, которые об этом спрашивают». Но даже в этом редком случае ясно, что поп случайно получил сочувственную функцию, будучи поставлен в положение антагониста более крупного духовного лица — архиерея.

В эротически-порнографических сказках поп наряду с офицером является излюбленным типажом для насмешек и унижения. Высмеиваются любовные похождения попов, всегда неудачные. Всегда поп застигнут работником у хозяйки, всегда попа бьют, топят и т. п. Или крестьянин мстит попу за сластолюбие. Очень популярны сюжеты соблазнения мужиком жены попа или дочери попа.

Интересной особенностью специально русской сатирической сказки является закон частого расщепления рассматриваемого типажа на три единицы: *поп*, *дьякон* и *дьячок*. Последние два типажа, взятые из русского быта, редко бывают, однако, самоценны. В ряде сказок они просто, как эхо, повторяют ситуации попа и нужны сказке для ее композиционного усложнения. Иногда эта триада выступает в виде трех попов (мужик хоронит трех попов, найденных у жены) или в виде архиерея, архимандрита и попа. Нередко, однако, дьякон и особенно дьячок выступают как классовые антагонисты попу, то есть в виде самостоятельных персонажей, особенно в сказке эротической, и в этом смысле должны быть оговорены в цепи сатирических персонажей сказки как действующие лица второстепенных ролей.

Другой излюбленный типаж сатирической сказки — *черт*. Он тоже типаж общеевропейский. Об истории черта в искусстве Европы исследователи уже писали. Но сатирическая функция его в сказке пока не освещена.

Надо заметить, что, хотя для сказки принято считать черта довольно распространенным типажом, хотя указатели сказок ввели даже специальный отдел сказок «о глупом черте», на деле такой упор внимания на черте ошибочен по крайней мере для современного состояния сказки. Сказка фантастическая, даже новеллистическая и анекдот, строго говоря, черта не знают. Черт встречается в очень

ограниченном числе сказок, главным образом связанных с сюжетами всевозможных состязаний, лишь изредка попадая в другие сюжеты или в отдельные мотивы, вроде мотива спора чертей из-за чудесных предметов: ковра-самолета, шапки-невидимки и т. д. Все те сюжеты, в коих встречается героем черт, как правило, встречаются с другими действующими персонажами в его роли — великаном, дураком и т. п. В этом отношении положение черта, например, в легенде совсем иное. Там черт, как антипод святости, как источник соблазна, греха и искушений, — персонаж органический. В русской сказке этот персонаж — явно случайный, наносной. Возможно, что он попал в сказку из суеверных рассказов бытового типа — «побывальщин» или из легенд. Любопытно также, что в новейших записях сказок процент сказок с чертом прогрессивно падает. В сборниках Ончукова, братьев Соколовых и Зеленина Вятском и Пермском фигурирует последовательно около 15, 23, 17, 11 раз, да еще раз по пяти эквивалент черта — *бес*. Этот сам по себе процент очень ничтожный на большие сборники, о которых идет речь. В более новых сборниках М. К. Азадовского, И. Карнауховой и моих трех собраниях северных сказок черт и бес почти полностью в сказке отсутствуют.

Если обратить внимание на атрибутивную сторону этого сатирического типажа, то надо заметить, что он типаж абстрактный, схематичный. Даже конкретных признаков церковно-православного иконографического черта, с его рогами, хвостом, способностями превращений, — в сказке нет. Образ черта почти весь исчерпывается его словесным обозначением да указанием на стоящую за ним магическую силу (носить большие тяжести, быстро бегать, далеко бросать, одаривать золотом и деньгами). Сказочный черт даже не является мелким бесом легенды, способным творить пакости человеку. Сказочный черт — полнейшее ничтожество. И именно потому оказываются смешными все действия, на черта проецируемые, что контраст между слабым, но хитрым, смекалистым человеком и, так сказать, нулем измерения — чертом всегда в сказке остается очень глубоким. Человек раскусывает орехи — черт ломает зубы о камни. Черт бросает вверх камень — человек птицу. Черт тащит дерево — человек прицепляется к тому же дереву сзади, черт тащит на себе лошадь — человек скачет верхом и т. д. Черт легенды может быть хитрым и победителем. Черт сказки только побежденный, только типаж юморесок. И именно потому он частенько заменяет собою одну из разновидностей третьего, более органического сказочного типажа — дурака.

*Дураков* в русской сказке, несомненно, несколько разновидностей. Два типажа четко различаются, а кроме того, есть еще известные оттенки в каждом. Один дурак — дурак фантастической сказки. Это — Иван-дурак, младший царевич, запечник, вообще голимый, презираемый незаслуженно и по сути дела умный. Другой дурак — типаж именно сатирической сказки, точнее, анекдота. В од-

них случаях этот сатирический дурак — случайно попавший в глупое положение по характеру не глупый человек. Таков уже упоминавшийся выше Жучок, который вынужден стать знахарем и угадывать, кто украл у царя вещи. Или лекарь поневоле и даже против воли под страхом смерти. В других случаях сатирический дурак есть подлинный, беспросветный и несомненный глупец. Этот типаж органический в сказке. На нем строится очень значительное количество сюжетов. Это все сюжеты о «пошехонцах» — беспросветных глупцах, о «набитых» дураках, о дураках сластолюбивых и т. п. И социальная роль типажа в этих случаях сильно возрастает. Здесь сатира имеет в виду воздействие на среду путем доказательства «от противного», доказательства от смешного. Именно типаж дурака особенно способен оказаться и оказывается часто в бытовании тем объектом смеха, о котором Маркс говорил, что «человечество смеясь расстаётся со своим прошлым». Глупцы пошехонцы сеют соль, доят кур, нелепо пашут, жнут, косят дрова, тащат корову на крышу пастишь, вгоняют лошадь в хомут и т. п. — все это сатира на неумение крестьянина крестьянствовать, на незнание хозяйства и на общественно-экономическую неприспособленность пошехонца.

Или высмеивание личной глупости. Хозяин, сидя на возу и желая помочь лошади, берет поклажу на себя; жена не помнит перед трупом мужа, была ли у него голова; глупец рубит сук, на котором сидит; за молоком при каждой ложке бегут в погреб, хотя каша на столе; одеваясь, впрыгивают в брюки или сапоги; не могут сосчитаться или сосчитать свой скот, потому что при счете забывается сам счетчик; путает свои ноги с чужими; считает себя мертвым; производит неудачную мену лошади на корову — свинью — гуся и т. д.; глупец отвечает невпопад и т. п. В этих случаях сказка, сатирически высмеивая личные качества — недогадливость, беспамятливость, тупоумие, недалёковидность и т. п., разумеется, также не лишена социально-воспитательной направленности.

Или анекдоты о производственной глупости и неопытности. Чтобы поймать зайца, пошехонцы ставят силос на крыше сарая; во время выстрела из ружья один смотрит в отверстие дула; чтоб удлинить балку, растягивают ее руками; носят свет в дом в мешках; дым выносят из дому решетом; рака принимают за портного и т. п.

Сказки о пошехонцах обычно строятся в виде цепи нанизанных ситуаций и в целом представляют довольно острую в крестьянском быту сатиру на мелкие, а иногда и заметные дефекты крестьянской жизни. Гиперболизм и утрировка — только прием. Изредка сатира заостряется против иноклассового в деревне элемента. Таков, например, рассказ о том, как побывавший в городе симулирует незнакомство с граблями, пока последние не бьют его по лбу.

Значительное число анекдотов о дураках направлено на глупость, связанную с адюльтером, супружескими неладками и т. п.

О них говорено выше, и они также полны социальной заостренностью, направляя сатирическое оружие на защиту бытовых и моральных устоев семьи, брака.

Наконец, типаж дурака приобретает черты острой классовой заостренности в сатирической сказке о барине. Дураком часто изображается барин, помещик, генерал, офицер, героем-победителем — мужик, батрак, солдат. Мужик заставляет барина караулить под шляпой навоз вместо сокола, а сам уезжает на барских лошадях; плут дурачит барина, отправляясь домой на его лошади за шутками; барин получает овцу, способную съесть волков; он бесконечное число раз бит мужиком; барыня теряет свинью с поросятами, посылая ее к мужику в гости в карете; солдат продает глупому барину простую шинель вместо «чудесной»; работник, который сразу получает завтрак, обед и ужин, отказывается работать и ложится спать; глупый король целует кобылу; солдат хитростью заменяет собой офицера — любовника царевны; мужик-горшеня издевается над министрами или боярами и т. д. и т. п. Во всех этих случаях типаж дурака имеет максимальную классовую заостренность.

Надо заметить, впрочем, что сатирические сказки с типажом дурака не всегда носят сатирически осуждающий характер. Имеются случаи, когда сказка очерчивает типаж дурака сочувственными красками, берет его под защиту общественного мнения. Дурак бросает, например, деньги лягушкам в болото, продает масло дорожному столбу и т. д., но в конечном счете получает компенсацию в виде женитьбы на царевне или иную. Или дурак продает березе быка и получает клад, или получает в наследство только кошку, а через нее богатеет; богатеет дурак, спугнув по глупости разбойников, и т. п. Может быть, здесь сказывается фаталистический характер русского крестьянства XIX века, о котором В. И. Ленин писал как о «рыхлости и дряблости масс», как о незрелой «мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости».

К типу такой же иронии — сатиры на дурака надо отнести и самокритику, самосатиру крестьянина. Мужик, отправив в город своего бычка учиться, воображает, что ученый бык стал городничим. Или крестьянин, добыв в городе чай, нелепо его варит и т. п.

Если ставить вопрос об атрибутах дурака в русской сказке, то этот типаж, хотя также не чужд известной схематичности, все же изредка принимает более живые черты. Иван-дурак «сидит на печи да сопли на кулак мотает». «Приходит, забрался в кухню и засел на кадушку». Сноха «Емеле говорит: — Емелюшка, сходи-ка нам по воду! — Емелюшка лежит на печи: — Я не пойду вам по воду, я ленюсь!» «Был Омеля Лелёкоськой»<sup>6</sup>. А он все на печи спал, кучи делал — такие копны навалил, как сенные, большие — только в середочках спать, только и местечка.

<sup>6</sup> Лелековский — от дер. Лелековская. — *Примеч. ред.*



Снохи посылают ево на Дунай на реку за водой. — А в чем пойду? Ни лаптей, ни онуч, ни чажелка, ничево, ни топора! Она взяла сноха клюшку, другая ожок, да давай через чело в него тыкать. Нашол он онучешка, нашол отопчешка, обул обулся, тяжолчошко оболоч, подпоясал онучешко, наложил колпачешко, заткнул за пояс тупичешко».

Поп, дурак и, нередкий заместитель последнего, черт являются только наиболее стойкими и более выпуклыми типажамми русской сатирической сказки. Из их антиподов (крестьянин, батрак, работник или умные братья) нуждается в специальном упоминании, пожалуй, только мужик, крестьянин. Этот типаж в сатирической сказке всегда почти побеждающий, берущий верх. Как точка приложения крестьянских идеалов, как представитель своего класса, крестьянин в сатирической сказке воплощает в себе и хитрость, и мудрость, и обман, и изобретательность, и остроумие, и все прочие качества.

Надо отметить также в сказке элементы сатиры политической. К сожалению, вскрытие этой стороны русской сказки, самой интересной, пожалуй, для нашей темы, представляет непреодолимые трудности, созданные классовым характером самого научного собирательства фольклора в царской России. Собиратели в XIX веке по понятным причинам вовсе не регистрировали остро политической сатирической сказки и анекдота. Про русских царей, особенно про императриц и их фаворитов, рассказывались анекдоты не только в верхних слоях общества. Доказательством этого являются порнографические анекдоты про Екатерину II, про Петра I и т. п. Но печатного материала этой подлинно народной политической сатиры мы почти не имеем.

С начала XX века в собирательской работе несколько свободнее передается крестьянская сказка в смысле политической и бытовой сатиры. В сказках, собранных за этот период, встречается немало элементов заостренности против царского строя, чиновников, военщины, судей и т. п. Но эта сатира находит свое отражение опять-таки не в специальных сюжетах, а в облике сказки, в мелочах ее текста, в фразеологии и ремарках отдельных сказочников.

Наконец, послеоктябрьская собирательская работа для сказковеда открывает простор и свободу собирания политически заостренной сказки. Образцы таковой мы начинаем поэтому встречать и в печатной современной литературе, например в сборниках И. Карнауховой, Федорченко, Мирера и Боровик и др.

Наиболее откровенно этот политический протест выражается в ряде сказок в отношении к царю. «Эти царям што дурно, то и потешно», — замечает один сказочник. Другой вводит такой диалог: «Что, черепан<sup>7</sup>, разве государь-от у вас дик? — А как государь не дик?

---

<sup>7</sup> Черепан — гончар. — Примеч. ред.

У бояр полны погреба денег лежат, да все их жалует, а у нужного, у бедного с зубов кожу дерет, да все подать берет». «Как увидало Чудо-Диво царски глаза, тут ево и разорвало». Егор Бессчастный после ряда поручений царя договаривается, что кто сделает хуже пир, тому голову на плаху. Царь, конечно, оказывается в проигрыше, и в сказке с радостью «государю голову отсеки, а Егор Бессчастный сел на царство». Иван-дурак едет на печи к царю: «К чарю-батюшку подъезжает ко крыльчу. Какая ты невежа! сколько у меня солдат погубил! (Неково в солдаты брать: я замерзну без них.) — Ох, Чарское Величество! Я куды бывал, ково видал? — А убирась, погана сила, штоб тебя духу не пахло! — Чяря с души сбило».

Разумеется, эта враждебность к царю встречается по цензурным условиям в записи не часто, но она показательна.

За царем подвергаются ироническим ремаркам приближенные и вообще «господа». Царь спрашивает у черепана: «Есь люди, говорят: то всего дороже, у кого денег много. — А то, — отвечает черепан, — боярин или боярьской сын, они, толстобрюхие, до денек лакомы». «Взял царь посадил боярина на ворота и расстрелял». Также направлена против бояр и вся сказка о «Царе, старике и боярах», в которой старик «теребит» «бояр-гусей», а царь его поощряет к этому: «А плохо теребил, ты бы так теребил, штобы перышки все у их ощипал». Иногда это понятие бояр выкристаллизовывается в определенное историческое лицо, например в Аракчеева. «Аракчеев был очень суровый господин — собака. У ево была чернокнижница любовница, которая имела над ним власть... В своих книгах читала и знала всё, что делается. Ее давно хотели убить, но с книгами не могли. Один раз книги украли и ее бросились убивать, она за книги — их нет. Так и умерла. Аракчеев тогда все бросил, все дела и убежал» [Соколовы 1915: 297]. Однако, переключаясь на исторические имена, сказка переходит в исторический анекдот. Не он нас сейчас интересует.

Оставаясь на почве сказочной, мы можем отметить тот же протест в отношении «господ», военных «панов», «бар» и т. д. «Вор Борма день торгует, а ночь ворует ту же посуду, которую днем продал. И до того догнал всех господ, что оставил без гроша». Солдат после ряда похождений оказывается героем перед тремя офицерами. «Царь солдата вознаградил, произвел хорошим офицером, а трех офицеров разжаловал и поставил нижними чинами: — Вы в России деньги здря проживаити». В иной сказке говорится о том, как барина «черти давили», и т. д.

Наконец, иногда чисто политически должна была звучать ирония сказки над собственной крестьянской бедностью. «Богатый мужик живет, пиво варит, нас всех молодцов напоит со товарищами, за то дас ему Бог на поли кромина, на столе едина, в квашне спорина; а нужненькой, бедненькой приупалса лежит, а из гузна кроха

полтора колпака; на это свиньюшка позавидовала, выходила на широкую улицу, просила у Господа Бога золотого крыльица: — Залететь бы мне ко Фатенушку на поветь и съись бы мне кроху полтора колпака, поменула бы я за этой крохой всех своих родителей, дедушку Фирса, да бабушку Спириндейку, за речкой да в кусте и мать их в гузно, сельских бояр, монастырских крестьян, трех Матрен, да Лукку с Петром». В этой самоунижающей характеристике бедняка много иронии и над бедностью, и над боярской спесью, родословной, и над «монастырскими крестьянами».

Я не буду увеличивать примеров. Переход сатиры в политическое русло в сказке понятен и по приведенным примерам. Разумеется, послеоктябрьская сказка это враждебное отношение к прошлому выражает еще заметнее. В репликах встречаются прямые указания на то, что крестьяне «думать да гадать», как царя «согнать», крестьяне из сказки выкидывают царей и царевичей и т. д.

## 7

Как, в каких условиях сатирическая сказка бытует? Где, когда и как она рассказывается и слушается? Кто является ее характерными носителями?

Сатирическая сказка бытует везде и всегда там, где бытует сказка вообще<sup>8</sup>. На Севере России при лесосплавных производственных работах, при работе печников, столяров, строительных рабочих, портных, во дворе мельницы, ночью в поле, в зимних «избушках» лесорубов, в «летних избушках» женщин — доярок скота, уняnek и во всех прочих случаях досуга и развлечений. В Сибири к этому прибавляется рассказывание в судостроительных артелях, уямщиков. В западной части СССР и на Украине сказка сказывается главным образом на вечерницах, зимой.

На русском Севере до коллективизации крестьянства сатирическая и фантастическая сказка была достоянием главным образом зрелой, в возрастном отношении более сильной части крестьянства. Детский мир и женский питался сказкой фантастической, часто в старческой, несколько ослабленной форме. Юношество питалось сказкой взрослых с привнесением иногда элементов эротики. Сказка в основном рассчитана на взрослого носителя, исполнителя и слушателя.

Самое исполнение сатирической сказки зависит от исполнителя: бывает сказочник-повествователь, бывает шутник-балагур, бывает мастер неприличного. Каждый из них передает сказку своей

<sup>8</sup> См: [Никифоров 1930: 7–62]. Здесь же дана и библиография русских сказочных сборников, в которых напечатаны сатирические сказки.

манерой. Для балагура типичны рифма, некоторая экспансивность в ремарках, большой контакт со слушателями.

Слушатели на сатирическую сказку реагируют активно, всегда смелее, чем на фантастическую. Здесь и смеха больше, и сочувствия герою больше, и иногда симпатии аудитории делятся между героями сказки. При исполнении фантастической сказки, наоборот, аудитория спокойнее, настроение более вдумчивое, более художественно напряженное.

Разумеется, там, где острие сатиры задевает кого-нибудь из присутствующих, это вносит иногда некоторое заострение в самое исполнение сатирической сказки; братья Соколовы приводят интересный случай с белозерским сказочником В. В. Богдановым:

Богданов умеет увлечь слушателей своей сказкой, умеет ввести их в ее содержание. Много здесь помогают его постоянные намеки, подмигивания или просто указания на известных слушателям местных лиц, с которыми он сближает своих героев. Нам ясно помнится картина, как Богданов сообщал нам свои сказки. Мы записывали в просторной избе. В. В. был в ударе, в особенно веселом настроении. Вокруг нас по обычаю собралось много народу. Приходили сюда и местные члены причта... Сказка касалась духовенства. Помним, каждую подробность рассказа В. В. сопровождал жестикულიацией и подмигиванием, намекавшими на знакомые слушателям отношения и лица. При этом В. В. не упускал случая затронуть даже здесь присутствовавших лиц, чем вызывал особую веселость у слушателей. Но лишь только одно из этих лиц подходило к столу и начинало прислушиваться, тон В. В-ча изменялся, физиономия его принимала невинное выражение, и он даже умалчивал некоторые подробности. Стоило только указываемому лицу отойти от рассказчика, глаза В. В. приобретали плутовское выражение, и снова начинались прежние «экивоки» и юмористическая сказка переходила в сатирический памфлет... Для живости сказки В. В. всех героев... наделил собственными именами. Мужичка, надсмевавшегося над попами, зовут Аркадий Петрович, дьякона Семен Ильич, а дьячка Иван Иванович [Соколовы 1915: XXIV].

## 8

Какое же значение имеет для литератора, для поэта, писателя и критика знакомство с сатирой крестьянства?

Конечно, это значение не исчерпывается интересом сатирической сказки самой по себе. Что сказка эта, как один из видов массового крестьянского творчества (массового в том смысле, что оно отвечает вкусам масс, ими продиктовано и их обслуживает), должна

быть знакома писателю, что литератор должен быть в курсе художественных вкусов массы, — это не подлежит сомнению.

Но сатирическая сказка представляет еще и литературно-образовательный для писателя интерес. Это положение может быть подтверждено несколькими фактами.

Примечательно и заслуживает постоянного напоминания уже то, что сатирическая сказка в мировой литературе служила исторически богатым резервуаром тем и сюжетов для художественной литературы господствующих классов. Начиная от древних баснописцев Эзопа, Бабрия, Федра, у писателей, поэтов и ученых Петрония, Плавта, Овидия, Ювенала, Геродота и др., через всевозможные индийские сборники вроде «Панчатантры» и «Хитопадешы» или средневековые литературные романы о Ренаре, стихотворные фавль, сатирические сказки перекидываются в литературно-поэтические творения Боккаччо, Поджио (XV век), Маргариты Наваррской, Шекспира, Лафонтена, Анатоля Франса и в галантно-эротические сказки Дора, Дюкло или в сатиры Вольтера, Свифта, Дидро, Диккенса, Андерсена и др.

Русская художественная литература начинает испытывать на себе влияние крестьянской сатирической сказки едва ли не с Екатерины Второй, которая в своих сказках вздумала давать уроки общественной морали и воспитания в духе идей европейского века Просвещения, то есть служения восходящему классу буржуазии. Далее мы видим блестящее использование сказочной сатиры в пушкинских сказках о Балде, о царе Салтане. Не простая игра народностью толкала Пушкина к этой переработке крестьянской сказки. Сатира Пушкина — реальная современная социальная сатира. Крестьянская сказка дала Пушкину только новую литературную форму для политической и социальной борьбы его как поэта. Пушкин утвердил эту новую форму в русской литературе, и с тех пор мы встречаем время от времени все новое и новое использование этого жанра в литературе: Ершов со своим «Коньком Горбунком», Гоголь с отдельными мотивами «Вечеров на хуторе», Л. Толстой («Сказка об Иване дураке и трех чертенятах»), И. Суриков («Сказки»), Д. Бедный («Сказка о батраке Балде»), В. Даль, Маяковский и др.

Несомненно также, что знаменитые сатиры-сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина сильно использовали сказочные образы и даже сказочный стиль и язык как удачную форму по сути дела литературных публицистических статей социально-политической значимости. В «Сказках» Щедрина социально-политический материал замаскирован или чисто сказочными героями и образами (заяц, «бедный волк», орел, медведь, ерш, царь Горох, дурак Иван, Иван Богатый и Иван Бедный, мужик и т. п.), или героями, созданными по аналогии со сказочными («премудрый пискарь», «карась-идеалист», канарейка

и чижик, собака Трезор, Коняга и др.). И при этом сказки заметно насыщены словесно-стилистическими шаблонами крестьянской сказки («Жил-был пискарь», «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был прокурор, и было у него два ока: одно дреманное, а другое — недреманное», «Покатаюся, поваляюся, господского киселя наевшись!», «Жили да были два генерала... В скором времени, по щучьему веленью, по моему хотенью, очутились на необитаемом острове» и т. д.). Эта традиционная сказочная форма не только не мешает самостоятельности и оригинальности щедринского творчества, но она как раз способствует большей политической выразительности, большей заостренности политического смеха.

Все это свидетельствует о крупном значении жанра крестьянско-сатирической сказки в общем фонде социально-культурных ценностей. Наличие соответственных влияний сатирической сказки в музыке и театре («Принцесса Турандот», «Царь Салтан», «Любовь к трем апельсинам» и др.) и в изобразительном искусстве — в живописи и графике только подкрепляет и усиливает приведенный вывод<sup>9</sup>.

Сатира, смех — острейшее оружие в организованном человеческом обществе. Смеха боится даже тот, кто ничего не боится на свете. Сатирическая крестьянская сказка — одна из замечательных в массе созданных форм смеха, направленного на коллективно-массовое же употребление и воздействие. Она заслуживает поэтому также и дальнейшего более широкого и глубокого научного освещения, а может быть, в некоторых элементах и практически-художественного (например, в наших театрах) усвоения как нового фермента для оплодотворения нового советского искусства. Надо только помнить прекрасные слова, сказанные когда-то еще Писаревым: «Когда смех, игривость и юмор служат средством, тогда всё обстоит благополучно. Когда они делаются целью, тогда начинается умственное распутство. Для художника, для ученого, для публициста, для фельетониста, для кого угодно, для всех существует великое общее правило — *идея прежде всего*. Кто забывает это правило, тот немедленно теряет способность приносить людям пользу и превращается в презренного паразита» [Писарев 1894: столб. 140]. Смеясь, «человечество расстается со своим прошлым» (Маркс) и расчищает путь к строительству будущего. Крестьянской сатирической сказке на этом пути принадлежит довольно заметное и почетное место.

<sup>9</sup> О широком использовании сказки в художественной литературе см. [Никифоров 1930].

---

# ЭРОТИКА В ВЕЛИКОРУССКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКЕ

**В**опрос об эротике в народной словесности, как вообще в искусстве, — большой и сложный вопрос. Он связан и с проблемами генезиса искусства, и с историей и просто с формально-эстетическими его предпосылками. Такой же сложной может быть и постановка вопроса об эротике в народной сказке. Настоящая небольшая статья имеет в виду нечто гораздо более скромное сравнительно с общей постановкой проблемы.

Дело в том, что собиратели часто сознательно игнорируют известный материал сказок, относя его к не заслуживающему внимания. Такая точка зрения, если она диктуется только чистоплотностью собирателя, едва ли научно правильна. Правда, что собирательницы сказки — женщины иногда приходят в ужас от слышимого в деревне. Собиратель-мужчина бывает поставлен часто перед впечатлениями еще более сильного свойства. И конечно, тот, кто сознательно отворачивается от фактов, может быть, выигрывает сам, но, несомненно, от этого страдают факты. Картина деревни в отношении сказки получается искаженной. Причем эта искаженность, несомненно, бывает различной степени. Например, Заонежье на меня произвело первое и внешнее впечатление более спокойное относительно актуальности эротики, чем Пинежье, в котором эротика давала себя чувствовать сильнее. Едва ли действительная картина отношений соответствует этим впечатлениям, но важно, что разные районы дают чувствовать себя по-разному. А если это так, то делается актуальным интерес научной характеристики эротики в разных районах.

Кроме того, проходя мимо эротической сказки, собиратель нередко проходит и мимо эротики в сказке вообще. Издания сказок, иногда даже научные, в которые не попадают явления указанного порядка, несомненно, грешат тем, что вводят и читателей и исследователей в прямое заблуждение насчет частных особенностей изучаемого материала. Между тем элементы эротики в сказке, будучи

учтены и правильно поняты, по-видимому, иногда представляют очень крупную цену для понимания жизни самой сказки и во всяком случае подчеркивают необходимость их регистрации в том или ином отношении. Последнее соображение и продиктовало самую предлагаемую статью, правда беглую и эскизную.

Мысль о статье возникла под общим впечатлением, вынесенным мною от поездок за сказкой летом 1926 года в Заонежье и летом 1927 года в Пинежье. Признаюсь, что я был поражен той насыщенностью деревни сексуальностью, которая преследовала на каждом шагу. Она сказывалась в речи, в бытовых рассказах, в фактах семейных отношений, в произведениях творчества устного и т. д. Однако же скоро я заметил, что в этой сексуальности деревни нет такого элемента, который делает ее специфичной в городе, нет того, что бы ее доводило до ступени эротики. Наблюдение над бытом показывает, что вы имеете дело с естественным, несколько грубоватым фоном жизни, по существу чрезвычайно целомудренной и строгой. То, что горожанину кажется с первого взгляда эротикой, на самом деле просто более открытая картина естественных природных отношений. Там, где город закутывается, часто лицемерно, в тысячу непроницаемых тканей, деревня признает в лучшем случае фиговый листок. Поэтому простое снятие одной ткани может казаться горожанину, и совершенно неправильно, эротикой. А на деле обнаженная, например, грудь матери, кормящей ребенка, никогда в деревне не ощущается как обнаженная. Все это заставляет признать, что подход к эротическому в народе должен исходить из норм не культурного собирателя или исследователя, а из нормативных представлений самого населения.

Под эротикой я и понимаю несколько повышенный над бытовой нормой специальный интерес к сексуальному. Основные формы ее обнаружения в сказке и попытка классификации явлений, относящихся сюда, и будут предметом внимания последующих строк.

Прежде всего надо назвать специальный отдел чисто эротических сказок, который даже в русском материале печатных сборников значителен количественно (см. у Ончукова, братьев Соколовых, «Заветные сказки», в украинском сборнике Краусса (Krauss) и др.). Живая среда народа дает при желании чрезвычайно большой материал этого рода. На эту сказку есть почти в каждой деревне свои мастера, нередко кроме сказки эротической ничего не рассказывающие. Собирателя они не всегда предупреждают насчет характера репертуара, но часто предупреждают, что у них сказки знает значительная часть населения. Знают ее мальчишки-подростки, которые подчас бравируют своим знанием. Взрослые холостые парни общественно, по крайней мере внешне, осторожный, хотя и не очень стыдливый слой. В Заонежье от парней я не получил ни одного такого сюжета, в Пинежье один-два, хотя имею несомненные доказательства того, что у парней сказка эротическая бытует. Женатые мужчины, молодые и средних



лет, уже более развязны на язык, но у них все же чувствуется известная мера в этой развязности. Так, один из моих заонежских сказочников файмогубский Силкин просил жену моего хозяина уйти из горницы. Корельский из деревни Вигово (Заонежье) на вопрос о сказках признался, что он знает только неприличные, и повел меня в другую избу, объяснив, что «здесь бабы». Когда его жена зашла зачем-то в нашу комнату, он закричал, чтобы она уходила. И в Пинежье Ефим Корвин (Карпова гора) и Осип Малкин (деревня Сура), знающие эротическую сказку, говорили о ней с некоторой застенчивостью. У некоторых исполнителей эта застенчивость пропадает, как только они начнут рассказывать, у других остается до конца сказки. Но зато старики и даже старухи, особенно в Заонежье, по-видимому, дают полный простор своему языку, нисколько не стесняясь ни женщин, ни детей, присутствующих при рассказе. Мне неоднократно приходилось быть свидетелем иногда поражавшей меня беззастенчивости и даже цинизма стариков или старух при рассказе среди своей семьи. Молодые женщины на язык скромны, но не без исключений. В сказке же их эта скромность безусловна так же, как и у девушек, которые никогда не вносят в сказку даже грубости.

В сюжетном отношении эротическая сказка представляет общеизвестные перепевы соответственного международного репертуара, известного по арабским сказкам, старофранцузским фавль, новеллам Поджио и Боккаччо, польским фацециям и немецким шванкам и т. п. Специалисты знают образцы этого материала по работам и журналу Краусса (Krauss), по «заветным сказкам» и т. п. изданиям. Герой такой сказки у великоруссов чаще всего поп, попадья, дочери попа и работник, изредка барин с барыней и мужик или просто мужики, иногда офицер или солдат. Самые ситуации чужды рафинированной извращенности. Они просты, элементарно-грубы и немногосложны. Несмотря на эту несложность замыслов и отсутствие, казалось бы, широты для творчества, изучающий сказку должен иметь вообще в виду, что сказка эротическая составляет, по-видимому, количественно очень значительный процент деревенского репертуара.

По жанру эротическая сказка представляет собой несомненно особый жанр сказки, даже по стилю отличный от обычных видов сказки. В эротической сказке очень редко встретится формула «в некотором царстве, в некотором государстве»<sup>1</sup>, даже «жил-был» редко. Обычное начало: «один мужик», «один барин», «одна баба» или «жил мужик», «была однажды старуха» и т. п. Типичный в фантастической сказке прием утروения в эротической тоже не очень частое явление и почему-то особенно свойственен сказкам о попе и работнике в виде утروения какого-нибудь пикантного эпизода.

---

<sup>1</sup> В большом сборнике «Заветные сказки» эта формула отмечена профессором Ю. Поливкой только 9 раз.

Наконец, надо отметить, что и стиль эротической сказки чаще необычайно беден и прост. Только раз мне пришлось столкнуться с манерой стилистически-детализованной и пышной разрисовки деталей и картин в эротической сказке. Это был файмогубский портной Силкин, служивший долго в солдатах и чрезвычайно развитый мужик. Думаю, что этот стиль или очень индивидуальная особенность, или влияние города.

Таким образом, вообще жанр эротической сказки очень близок к анекдоту. Из сказки так называемой новеллистической в эротическую сказку попадает некоторое количество сказок о хитрых женах, обманывающих мужей, или наоборот. Но большая часть таких сказок чужда эротике как таковой и должна быть отнесена к собственно новеллам о хитрости и обмане.

Исторический вопрос о происхождении эротической сказки чрезвычайно сложен и труден. Для русской литературы и фольклора эта трудность сугубая, если вспомнить, что вся культура киевской и московской России была сплошь церковной. Некоторые штрихи сексуальной жизни тех эпох прорываются только в житийной литературе, особенно в отделе всевозможных чудес святых, да в тех следах древности, которые можно предполагать за текстом новых записей былин, исторических песен, сказок и пословиц. Но уже от XVII века мы имеем положительное свидетельство Олеария о том, что русские часто «говорят о сладострастии, постыдных пороках, разврате и любодеянии их самих или других лиц, *рассказывают всякого рода срамные сказки*, и тот, что наиболее сквернословит и отпускает самые неприличные шутки, сопровождая их непристойными телодвижениями, тот и считается у них лучшим и приятнейшим в обществе»<sup>2</sup>. От XVII же века сохранились даже целые повести «о молодце и девице» и страусе и девице.

Этим я ограничу свои замечания об эротической сказке. От нее нужно отличить эротическое в сказке вообще. Но прежде всего надо оговорить, что никак нельзя относить к эротике простые грубости языка сказки. Крестьянин, чуждый условной утонченности отбора слов речи, называет все вещи и действия их именами, взятыми из общерусского или местно-диалектического лексикона. 56-летняя старуха из Сурской волости М. А. Титова, равно как 14-летний мальчик Н. А. Шамшин, рассказывая сказку, как девочка идет разыскивать у Яги брата, совершенно не смущаясь, повторяют систематически очень грубый глагол (*нас... ъ*). Для них этот глагол — название действия, не больше. И такое слово обычно не вызывает у слушателей никакой реакции. Оно взято из обиходной будничной номенклатуры вещей. Должен заметить также, что если есть рассказ-

<sup>2</sup> Имеется в виду: Адам ОЛЕАРИЙ. Описание путешествия Голштинского посольства в Московиию и Персию. М., 1906. (Первое издание — 1647 г.) — *Примеч. ред.*

чики, которые доводят эту словесную точность до конечных пределов, то, с другой стороны, имеются и такие, которые умеют удивительно просто затушевать, завуалировать моменты, которые по ходу сказки совсем не являются установленными на эротическое восприятие, но могли бы быть так воспринятыми. Например, Ефим Коровин пинежский в сказке очень редкой, которую Худяков называет «Дитя волшебник» [Худяков 2000: № 83], сообщает о браке героини так: «Они повенчались и на самом деле помчались (а там будь кто догадывается)».

Если оставить, таким образом, в стороне грубости языка, то можно отметить следующие явления в сказке, которые можно отнести к явлениям эротического порядка. Их три.

*Во-первых*, эротика как стилистически-орнаментальный момент в рассказе. Выражается он в том, что сказочник, рассказывая самую приличную сказку, вдруг, без всякой видимой причины, в какой-нибудь острый момент вернет известное ругательство или неприличное выражение. Делают это не часто и только взрослые исполнители. Для чего? Случаи, которые мне пришлось наблюдать, показывают, что здесь цель у сказочника чисто эстетическая — украшение данного места рассказа, как бы странным ни показалось с первого взгляда такое утверждение. Дело в том, что внимание слушателей привыкает несколько к спокойному ходу рассказа, а сказочнику надо заострить, усилить внимание, и он достигает этого, вернув выразительно и сочно непечатное слово. Я знаю такой, например, случай. А. С. Малкин, 49 лет, в деревне Суре Пинежского уезда, рассказывая сказку о ловком воре, дошел до места, где вор ловко обманул попа, желая его украсть. Он спустил попу мешок, якобы для поднятия попа на небо, и последний сам сел в мешок. Когда сказочник дошел до места, рассказывающего, как вор задернул мешок с попом, он энергичным телодвижением, почти вдохновенно показал, как вор задерживал мешок и во время этого жеста почти выкрикнул площадное ругательство. Вот эта фраза: «А Ванька был очень ядреный. Сейчас в эту постель сел батюшка, Ванька схватил попа, задернул, ....., попер на небо с деньгами». Должен сознаться, что в этом случае даже у меня, горожанина, получалось впечатление, что ругательство несло чисто эстетическую функцию и употреблено оно было вроде литературного «черт возьми». Аналогичных случаев я знаю несколько. Слушатели в этих случаях реагируют оживленным и довольным смехом, но женщины конфузятся. Последний факт и заставляет меня предполагать эротический привкус за подобной орнаментальной вставкой. Внесенное неожиданно с подчеркнутой силой ругательство, очевидно, ударяет по нервам и воспринимается в его непосредственном значении, а не в том стертом значении, в каком оно же звучит каждый день на улице и не вызывает там смущения женщин. Таким образом, стилистически-орнаментальная функция

может быть с некоторой силой фактора пуэнтировочного (ибо употребляется именно в point, в кульминационной точке эпизода) — одно из объяснений *пользования эротикой*<sup>3</sup>.

*Во-вторых*, специальное значение эротика имеет в присказке. Присказка в большинстве случаев неприлична. Мне пришлось самому записать несколько присказок в Пинежье, и, как правило, они фривольны. Я не думаю, чтобы это было явление только позднее. Сказочнику нужен трамплин, известный подход к сказке, но подход, который бы захватил слушателей. Таким бывает или рифмованная скороговорка, или яркий, ударяющий по нервам образ. Такими являются образы сексуальные. В присказке картины настолько подчеркиваются, снабжаются такими подробностями, что никакого сомнения в эротическом назначении образа быть не может. Таким образом, и в присказке эротика выполняет чисто художественную функцию. Так она и встречается публикой. Сказочник обычно говорит скороговоркой или вообще быстрым темпом присказку, слова ударяют четко, как пули из пулемета, и слушатели, разразившись хохотом, сразу отдают внимание сказочнику. Ему только этого и надо. Он начинает спокойно говорить сказку.

*Третья*, наконец, группа явлений — эротика в форме эпизода или мотива в неэротическом сюжете. Я склонен считать некоторые эпизоды даже фантастической сказки эротикой. Правда, их немного, и все они носят существенное композиционно-художественное задание. Я отмечу несколько таких эпизодов.

*А. Многоженство героя.* Как правило, великорусская сказка не знает мотивов многоженства. И все-таки есть случаи, когда герой прежде, чем окончательно жениться, вступает в связь с другой женщиной. Я имею в виду такие случаи, как предварительная женитьба Еруслана Лазаревича, в некоторых вариантах повторяющаяся несколько раз, или случай адюльтера Ильи Муромца с Латыгоркой. Эротика многоженства наделена специальной художественной функцией — быть мотивировкой расщепления одного героя на два. Адюльтер героя дает основание появлению на свет неизвестного ему сына, который служит стержнем новой серии подвигов и служит новому движению сюжета. Часто это расщепление героя по-

<sup>3</sup> Уже после того, как настоящая статья была написана, просматривая литературу, я натолкнулся на аналогичное моему впечатлению от ругательства в сказке у другого собирателя. Н. Г. Козырев пишет: «Иногда ругательство являлось в сказке органической составной частью. Желая в каком-нибудь месте нажать педаль, стремясь оттенить какое-нибудь место, представить его более выпуклым, сказочник не мог обойтись без бранного слова — оно было уместно, являлось как бы курсивом. Для печати воспроизведение ругательств, конечно, недопустимо, но включение их в сказку я бы считал необходимым» [Козырев 1914: 279].

средством многоженства или адюльтера мотивирует важный эпизод встречи и борьбы двух героев (отца с сыном).

Б. *Трудная задача героине*. Я имею в виду случай, когда герой задает жене задачу родить одного или двух детей, похожих на героя, а сам уезжает из города. Героиня едет за мужем и хитростью выполняет данную ей задачу с самим же героем, но им не признана. Эпизод выполнения задачи в сказках имеет несомненно эротическую установку. Самый причесанный и спокойный вариант этой сказки см. у М. Серовой [Новгородские сказки 1924]. Функция эпизода — композиционная — разрешение трудной задачи.

В. Шалость героя. Я имею в виду случай, когда герой односторонне впадает в адюльтер, он овладевает спящей красавицей (ср., например, сказку о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде). «Иван царевич набрал два пузырька целующей воды; молодческое сердце не выдержало — смял он девичью красу, вышел из дворца, сел на своего доброго коня и поскакал домой». Этот эпизод функционально имеет значение завязки новой серии эпизодов. Красавица, проснувшись, организует погоню за оскорбителем чести, а затем позже добывает его (иногда с помощью рожденных детей) и выходит за героя замуж. Любопытно, что сцена адюльтера и последующий разговор о ней запутаны в иносказательный покров («он у меня был, квас пил да не покрыл»; «он взял воды, поцеловал девицу и пошутил с ней негораздо» и т. п.).

Г. *Месть героя*. Это эпизод обесчещенного героем царевны, оскорбившей его отказом выйти замуж. Имеется в виду сюжет типа «Василия Златовласого». Здесь эротика выполняет функции разрешения одной цепи мотивов (мсть героя) и завязки другой цепи мотивов (дальнейшие приключения обесчещенной героини).

Д. *Сексуальное — как грех* имеется в сказках этнологического порядка. Сюда относятся рассказы о происхождении чего-нибудь из половых органов человека (о картофеле, табаке, о плеша стариков и т. п.).

Е. Наконец, правда, не в сказке, а в былине о Ставре Годиновиче, построенной на сказочном мотиве, как жена переодетая спасает мужа, эротический образ использован для мотива *узнавания супругов*. Ср. у Гильфердинга № 7 (а также еще более откровенные варианты в № 21, 140 и 169):

Отвечает тут Ставер да сын Годинович:  
— Я тебя теперичку не знаю ли.  
— А помнишь ли, Ставер да сын Годинович,  
Как мы с тобою в грамоте учились ли,  
А моя была чернильница серебряна,  
А твое было перо да позолочено,  
Ты тут помакивал всегда, всегда,

А я помакивал тогды, сегды?  
— Я с тобою грамоте не учивался.  
— А помнишь ли, Ставер да сын Гоудинович,  
А мы с тобою сваечкой игрывали,  
А мое было колечко золоченое,  
Твоя то была сваечка серебряна,  
Ты тут попадаывал всегды, всегды,  
А я попадаывал тогды, сегды?

Всматриваясь в приведенные типы эпизодов, мы должны отметить: 1) их немногочисленность и 2) мелкоэпизодический характер с общим для всех них назначением нести функции мотивировочных или завязочных положений. Ни разу эротика не встретила сама по себе и для себя в сказке не эротической. Она выступает всегда как факт второ- и третьестепенный. Этот вывод интересен потому, что указывает на слабость развития эротических элементов в сказке. Подтверждается он и тем обстоятельством, что все эротические картины в народной сказке никогда не раскрываются с подробностями и в пышной костюмировке. Они названы, иногда с легкой усмешкой, иногда с двумя-тремя простыми подробностями, но без специального подчеркивания.

В заключение отмечу, что отношения полов в великорусской фантастической сказке чрезвычайно несложны. Женщина свободна и равноправна с мужчиной. Оба или сами добывают себе друга или подругу, или получают таковых от родителей. Дальше следует брак. И все. Все отношения супругов сводятся к верности друг другу. Дисгармонию в супружеский покой вносят только их вольная или невольная разлука и вытекающие из нее события. Но сила брака безусловна. Все другие типы супружеских отношений, усложненные и разнообразные, относятся уже к сказке-новелле или специально эротической. В фантастической же сказке встречается еще тема кровосмешения, но совсем не в эротической установке (в эротической сказке тоже есть кровосмешение). Даже сюжет неверной жены Добрыни, равно как и более легкомысленный сюжет Чурилы, сказке как таковой, насколько знаю, чужды.

Говоря о слабости развития эротического элемента в сказке фантастической, я хотел бы оговориться, что вообще сексуальное играет в ней очень крупную роль. В сущности, почти все сказки построены на сексуальной основе, поскольку во всех них имеются налицо брак и брачные отношения как основной двигатель динамики сказочного сюжета. Сказка сексуальна — но чужда эротике, таково общее впечатление наблюдающего ее.

---

# СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИЙ ОБЛИК СЕВЕРНОРУССКОЙ СКАЗКИ 1926–1928 ГОДОВ

**А**кадемик С. Ф. Ольденбург, просматривая проблемы и методы современного сказковедения, подчеркнул новые задачи, выдвигаемые современностью для фольклористики, особенно в вопросе о социальной среде: «взаимодействия между различными социальными средами есть явление не менее важное, чем взаимодействия между расами и народами» [Le conte dit populaire 1929: 235].

Но методы решения проблемы социальной среды и конкретная техника социологических анализов — дело в фольклористике новое и нелегкое. Вот почему могут представлять интерес различные опыты этого рода, лишь бы они вели к новой задаче. Настоящая статья представляет один из таких опытов, предлагая социально-экономическую опись материала сказки. Результат описи, ставящий перед сказковедами несколько новых фактов и проблем в области жизни, истории и процесса миграции сказок, оправдывает самый прием. Его элементарность кажущаяся. Его четкость граничит с экспериментом. Основная цель анализа — просмотреть, как социально-экономическая основа жизни отражается на тексте живой сказки.

Материал я сначала взял ограниченный — сказку о животных. Чтобы иметь материал однородный, идущий из одной территории и хронологически одновременный, я ограничился собственными записями трех экспедиций: 1926 года в Заонежье, бывшей Олонецкой губернии; 1927 года в Пинежье, бывшей Архангельской губернии; 1928 года на р. Мезень, той же губернии.

Результат социально-экономического описания сказки о животных привел к наблюдению, что эта группа сказок со стороны социально-экономической почти не выходит за пределы *Kinder- und Hausmärchen* в буквальном смысле слова. Тогда любопытство подсказало необходимость произвести сравнительный анализ полученных на сказке о животных данных с материалом сказки другого рода. Я взял для сравнения пока только один сказочный тип

№ 300 по каталогу Аарне–Андреева «Борьба со змеем». Остановился я на нем, во-первых, потому, что эта сказка является образчиком старинной классической волшебной сказки, во-вторых, потому еще, что именно эта сказка в моем собрании 1926–1928 годов представлена самым большим числом записей, что говорит о ее большой живучести в современности. Но я ограничил привлечение сказки о борьбе со змеем только вариантами мезенскими (отложив пинежские и заонежские) в интересах большей строгости метода.

Мне казалось, что если противопоставить животную сказку трех северных районов в исчерпывающем ее репертуаре только одному сюжету небольшой территории и в этом состязании материал узкий одного сюжета выйдет победителем в смысле широты и богатства отражения социально-экономической картины жизни над широким материалом многосюжетной животной сказки, то тем разительнее и прочнее будет вывод, который напрашивается из изучения сказки о животных.

Результат сравнения оправдал метод. Мезенская сказка о борьбе со змеем победила животную сказку трех районов и богатством и своеобразием социально-экономической картины, в ней отраженной. А это приводит и к некоторым размышлениям общетеоретического характера.

Итак, первый элемент сравнения — 50 вариантов сказки о животных, записанных мною в Заонежье, Пинежье и Мезенье в 1926, 1927, 1928 годах совершенно сходным методом записи [Никифоров 1929], — все, что дали три экспедиции.

Из 50 вариантов — 29 записаны от лиц мужского пола и 21 от женского. Мужских вариантов 8 от взрослых, все от стариков 50–65 лет, остальные 21 вариант от детей 11–14 лет. Из женских вариантов — 6 от взрослых женщин (пять сказочниц 35, 40, 56, 65 и 72 лет), остальные 15 от девочек 9–12 лет. Значит, из 50 вариантов 14 записаны от взрослых (28%) и 36 от детей (72%). По культурному и социальному положению эти носители сказок о животных — рядовой середняк северной деревни. Дети — дошкольного и школьного возраста. Взрослые — все семейные, женщины — все неграмотные, из мужчин есть или неграмотные, или такие, которые «позабыли» грамоту. Мужчины на плотях (главное занятие на Севере) уже не ходят, то есть это элемент, уходящий в трудовой тираж по старости. Следовательно, сказка о животных бытует на Севере главным образом в среде детей от 9 до 14 лет и стариков от 50 лет и старше. Подтверждается еще раз мой вывод, что сказка о животных является преимущественно сказкой детской и хранящейся для детей [Никифоров 1928б: 49–63].

Репертуар сказки о животных таков. Указатель Андреева [Андреев 1929] содержит около 140 фактических номеров сказочных типов о животных. Из них в великорусских сказках пока вовсе не зарегистрировано 69 типов, то есть 50% списка. Из остальных 71 типа



собираемыми отмечено в Олонецкой и Архангельской губерниях бытующими только 30 типов, то есть 40%. Из этих 30 типов в моем собрании представлены вариантами 26 типов, некоторые в нескольких записях. Это № 1, 2, 4, 15, 20С, 21, 37, 43, 56А, 61 I, 61 II, 100, 101, 122, 123, 153, 155, 158, 161, 162, 170, 212, 225, 241 I, 295, 299.

Таким образом, из известных вообще в сказочных сборниках Олонецкой и Архангельской губерний сказок о животных в моем собрании представлены почти все типы. Не представлены только номера 56С, 130, 282, 296, но два последние известны в моем районе и не записаны случайно. Следовательно, мой материал представляет собою полное отражение северного сказочного репертуара о животных, правомочное быть представителем социально-экономического облика северной русской сказки о животных для данного трехлетия. Общий объем текста 50 вариантов — около 60 печатных страниц in-octavo (сказки большей частью короткие).

Другой элемент сравнения — сказка о победителе змея — выступает в виде только 11 мезенских<sup>1</sup> вариантов. Все они крупные, иногда осложнены связью с другими типами и в общей сложности составляют текст около 127 печатных страниц, то есть вдвое больший, чем все сказки о животных. Примечательно, что эту сказку на Мезени дали только мужчины (то же и в Пинежье и Заонежье). Возраст их: 13, 16, 22, 27, 28, 50, 51, 55 и 56 лет. Кроме преждевременно перенявшего от отца сказки 13-летнего мальчика и 16-летнего грамотного юноши, остальные семеро — цвет деревенского населения. Все, кроме одного старика, грамотны, некоторые много читали, все семейные, все подолгу служили на военной службе, один неграмотный — служил трижды, все бродили по России. Архангельск, Вятка, Саратов, Екатеринбург, Украина, Крым, Москва, Ленинград — почти все они знают по нескольку из этих городов и местностей. Один два года служил кочегаром на пароходе в Архангельске. Все почти ходят сейчас на лесосплавах, ведут хозяйство. Другими словами, сказка о победителе змея бытует на Мезени главным образом в среде зрелого, сильного мужского населения, естественно передвигаясь иногда в обе стороны, то есть к юношам и старикам.

Этот вывод уже показывает, что сказка о победителе змея не есть домашняя *детская* сказка, а что-то иное.

Обращаюсь к сравнительному анализу.

Конечно, упоминание отдельных предметов и понятий в сказочном тексте не всегда равноценно. Есть вещи и понятия, которые

---

<sup>1</sup> Ограничение материала сравнения мезенскими только вариантами имеет еще специальный интерес. Мезень было до коллективизации сильно замкнутым в бытовом и культурном смысле районом. Отхожие промыслы уводили крестьян на лесосплав не дальше устья р. Мезени, откуда они возвращались в свои захолустные и закрытые со всех сторон болотами от культуры верховья. Ценность жизни мезенского репертуара в этой именно его замкнутости.

целиком связаны с сюжетом, и есть понятия и предметы, составляющие для сюжета только фон. Есть органическая и случайная стороны в номенклатуре мира сказки. Разграничение этих двух планов, однако, дело пока безнадежно трудное для первичной стадии работы предлагаемого типа. С другой стороны, даже суммарная регистрация материального мира сказки неизбежно должна отражать в массе представление прежде всего носителей сказочного текста. Лишь за этими представлениями могут маячить представления, вещи и номенклатура более отдаленных источников. Вот почему возможные в будущем поправки на «сюжет» в предлагаемом ниже материале не угрожают быть ни значительными, ни опасными для результатов работы.

## Природа

В северной русской сказке о животных почти нет следов отражения природы и ее явлений. Во всех моих сказках о животных только раз встретились выражения «месяц», «ветер завеат», «солнце-батюшка». Явления земной поверхности даны скупко: озера, река, речка, ручей — вот все понятия этого порядка.

Сказка о победителе змея дает более богатую картину природы. Здесь и картина *поверхности*: озеро, огненная река, вода, земля, песок, чистое поле, гора, золотая гора. Здесь и *ископаемые*: «а драгоценны камни были в головы (змея)», *металлы*: «прут железный пудов полтора, да медный пудов 200, да оловяной пудов 250, да стальной кусок 300 пудов». Здесь и *явления небесные*: «соньце закатаетце, зоря потухаетце», «Царевна ударилась о палубу, обернулась звездой и поднялась на небо», помощник героя Рышко умеет «на небе звезды считать». Здесь и *метеорология*: облака, «Нет, ето не гром гремит, не тучя тучитця, а Вихорь Вихоревиць с Руси подымаетце». Интересно в сказке о победителе змея наличие моря: дедушку вызывают из «синя моря», «сине море расходилося, волна ходит с краю на край на море». Особая сказочная вода фигурирует как обязательный момент: «бежы за тридевять морей, за тридевять земель, достань живой воды и мертвой».

Простое сравнение показывает, что в сказке о победителе змея явления природы в их реальном или сказочно опозитизированном виде представлены гораздо богаче, чем в сказках о животных. Кругозор последних не выходит за границы вида со двора или из окошка деревенского дома. Сказка о победителе змея видит и землю, и небо, и море с их явлениями. Если вспомнить, что вольный, сильный, зрелый северный крестьянин трудится в условиях необычайно близкого общения с природой в течение всего года, трудно уклониться от соблазна поставить в связь эти два факта. Заказ сюжетной схемы не может быть признан решающим моментом в выборе картин природы сказки. Из того, что борьба со змеем, например, во всех сказках

мира происходит большею частью у воды, вовсе не вытекает необходимость, чтобы мезенский рассказчик помещал эту борьбу у моря. Наоборот, близость моря к Мезенью, хорошее знакомство с ним местного мужского населения должно стимулировать транспланирование любой сюжетной ситуации именно на морской пейзаж. Не поразительно ли, что в многосюжетной сказке о животных в устах детей и женщин, не выдавших моря, оно ни разу даже не упомянуто?

Картина *флоры* в сказке и о животных и о змее представлена скупо. В сказке о животных упоминаются: липа, кленовый листочек, высокая ель, лес, бобовая улочка, репка, ягоды да общие названия: семена, зернышко. В сказке о змее упомянуты: леса, дуб, береза с тремя рассохами, «яблыня», яблоко и две грушины, «возьми сено да, говорит, овсу боцку заправ и воды боцку». Единственный случай флоры, не характерной для Севера, в теме о саде, где «все бы здрело, съело, дыни, арбузы, черносливы и всяки ягоды». Различие флоры обоих видов сказок — очевидно. Сказка о животных упоминает только близкие к дому виды флоры. Сказка о змее уходит за пределы мезенской флоры. Дуб, яблоня, груша на Мезени не встречаются. Но эти деревья — общеэпические элементы народнопоэтической флоры и встречаются в былинах и песнях. Любопытно, что в сказке не встретилось ни одного вида более южных деревьев, даже таких ходовых, как тополь, акация, вишня и др.

*Фауна* сказки о животных богаче. Из *зверей* встречаются: медведь, волк, лиса, заяц, горностай. Из *домашних животных*: бык, корова, бальки-овцы, жеребец, кобыла, коза с козлятами, свинья, собака, кот. Из *птиц*: ворон, дрозд, журавль, петух, курица. *Рыбы* встречаются без указания на породу. Фауна сказки о змее из *зверей* упоминает: медведя, медвежонка, волка, волчонка, лису, зайца, оленя. Из *домашних животных* («скотина») называет: кобылицу, кобылу, охотничьих собак, «коня золотого», «здоровящего быка», «худящего быка», коров, свинью, шестикрылого коня, золотого коня. Из *птиц*: ворона, сорока, голубок, соловей, орел, белая лебедь, куры. *Рыбы* даны, кроме родового названия, еще в виде «рыбка золотые перья». Из *водных* названы раки. Из *насекомых*: мухи, вши. Особо оговорим «людный зверь лев», «дам тебе львенка», змей 6- и 12-главый. Атрибуты змея: «жогнул своим хоботом», «когти поганого ульнули в одежду», «опять летит змея. Нос красной, тонкий, искры сыплет, говорит: „я своим жезлом захватывал“». Другие наименования змея: «морской змей», «чудо-юдо, проклятая образина», «поганое издолишчо».

Сравнение фауны в обеих группах показывает между ними много общего. Сказка о змее дает, однако, более широкую картину, привнося из общеэпического народного репертуара льва («людный» — осмысление), соловья (трудно добываемый), белую лебедь и змея. Последний связан с сюжетной стороной сказки, зато олень — специально северное животное.

*Антропологический*, человеческий материал в обоих видах сказки представлен бедно, причем оба вида явно расходятся. Сказки о животных дают понятия только схематичные и общие: мужик, мужик да жонка, мужик да баба, старик, старик и старуха. Сказка о змее наряду с такими общими понятиями (жонка, старик со старухой) имеет еще ряд частных понятий, более конкретизированных или с уменьшительным суффиксом: дедушко, одна старушка, бабка, бабушка, парнецёк, или некоторыми атрибутивными признаками: старая старуха, старая-престарая старушка, старик охотник, «увидала молодого человека за озером, красивый, хороший молодец», «добрый молодец», «Есть прекрасная девица, сквозь тело кось видать, сквозь лось мозги видать». В этой конкретности сказок о змее надо видеть, вероятно, отражение взрослого, более сильного, чем старческое или детское, сознания. Сказка о змее дает и отдельные антропологические признаки: «вылетит золотой зуб», «за ревун волос (за ухом) разбудила», у морского царя «золотые волосья», и имена героев: Иван, Марфа Прекрасная, Марья, Марфа и Анна-царевна, дедушка Перегрюм, помощник Рышко, царевичи Петр и Павел, Елена Прекрасная, царь Стефан, Вод Водович и Иван Водович, Иван Быкович, Василий, Петр-царевич, Ваня и Вася. Сказке о животных чужда эта номенклатура. Герои, три сестры или три сына, просто названы «старший, средний и младший». Единственное исключение — «Котушко Соломонушко, Собацка Пустолаецка».

Случаи упоминания природы в изучаемых типах сказки показывают: 1) что бо́льшая часть этих упоминаний не выходит за пределы типичных для русского Севера картин; немногие исключения могут быть отнесены за счет общеэпической народной традиции; 2) что явления природы отражены в сказках о животных и о победителе змея существенно различно: в первых отражение природы носит более схематичный и суженный по кругозору характер, деревня и двор — вот пункты, с которых сказки о животных наблюдают природу; сказки о победителе змея видят ту же природу сочнее, ярче, а часто с более широким горизонтом; 3) что текст формул для явлений природы чужд даже самых слабых следов иноземного влияния.

## ЭКОНОМИКА В СКАЗКЕ

Категории экономического порядка находят себе в сказках обоих типов гораздо более сильное отражение.

Начнем с бытовой обстановки — и прежде всего с *жилища*.

Северная сказка о животных не знает почти никаких признаков городского быта. Один раз упомянут «город» как место путешествия героя. Весь сказочный быт в сказке о животных — деревенский (один раз названо «село»). Вот его картина: «На кусте двор, на коле ворота, живе сам да самуха, старик да старуха, девка да парень, Котуш-

ко Соломонушко, Собака Пустолаецка, сива кобыла, сера корова да шесь овец». Сняв травестийный момент с этого описания, получим близкую к действительности картину бедняцко-средняцкого двора на русском Севере. Знакомо далее понятие улицы: «бобовая уличка», жилище в полном соответствии с реальной бытовой номенклатурой называют «на хватуру», «фатеру», «кватуру», но чаще «избушка ледяная и лубяная», «изба», эта избушка снабжена «крылечком», сверху «крышей». Дочка «выходит на ступени». За крыльцом идет «передызы-ицо». В избе — печка: волк с собакой залезают «на печьку», козленок забирается «под печьку». Печь русская имеет «приступочек», «голбицу», «полок», «шесток» («шосоцек», «ошосток»).

В избе есть полати («над полатью выздынул этот мешок»), лавки, имеется «поука». Изба уже не курная, так как старуха от медведя залезла «в трубу», «вывод». Изба имеет «пол», «потолок», «подполье», «подволоку», «лесьницу», «двери» со ступенькой («ступень пахать»), «окошко» и даже запоры (коза «детям велела... запереться»). Хозяйственный инвентарь избы разработан в сказке о животных детально. Так, названы: «туес масла», «короб», мешок, ведро, лопата, ухваты, мутовки, коло-товки, медная чаша, «крюк» (кочерга), «на березовой клюки», «нож да топор», «квашоночка», квашня, «горшецки», прялка (старуха шерсть «на пряльцу» связала и прядет), «больши просьни пряла», котел, веник, лущина, коса, жернов, «жовна еця» (дыра в жернове).

Изба окружена «заваленкой», вокруг избы двор, «дворець», во дворе «дровни» с «копылком», ребята катались «на дровенках», «санки маленькие, оглобли тоненьки, липовы гужы... хомут не свой», «за-верки худы». Из пристроек упоминаются клеть с засеком («в засеке семена залежались»), сарай, «баенка», курятник, телятник, нашеств для кур, свинятник да огород (мужик привязал козу «к огороду к жерди») и «репишшэ».

Такова картина жилища по животной сказке. Мы имеем типичное северное крестьянское хозяйство, по-видимому, частью лучинную, частью с трубой избу, очень хорошо устроенный двор (курятник, телятник, свинятник) и детально вполне туземно-реалистически разработанные подробности хозяйственного домашнего инвентаря. Только раз встретилось выражение: брату «среднему достался дом с оградой», но ограда эта может относиться и к деревенской огородной ограде.

Хозяйство сказки о победителе змея дает картину поразительно отличную. В то время как сказка о животных разрабатывает интенсивно свое северное жилище, сказка о змее, наоборот, идет по пути экстенсивного охвата различных типов жилищ и совсем не интенсифицирует бытовых подробностей. Начнем с избы, которая в сказке о змее занимает очень скромное место, да и то является общим местом: «увидели избушку», «избушка медна», «стоит избушка на курьей ножке об одном окошке к лесу глазами, к им воротами... к нам крыльцом, туда

концом». Избушка — место жилья Яги, которая иногда живет в «дубу». После избы называет сказка «помещение»: «входит он в помещение». Далее — дом: «большой дом стоит», «полетел в дом», «стоит складен дом, весь с пеньем с кореньем», «стоит дом медной, а кругом ограда медная; у ворот стоит собака, крыситца, лаетца, его съись ладитца — на медной цепи привязана»; тот же образ повторяется и у серебряного, золотого и с драгоценными камнями домов. Или: дом «двенадцать ворот и у каждых ворот стоит по два часовых». После избы и дома следуют: *дворец* — «приходит к дворцу»; *гостиница* — «зашел в адну гостьинницу», «просит у ей вин и есв, шобы послала, в таку-то гостьинницу», *тюрьма* — «по етому дворцу стояла огромная тюрьма». Постройки знают деление на *этажи* — герой выкинул соперников «с третьего этажа, которых по леснице, которых окошком». Понятие *терема* — «она росла во своем саду в терему за тяжелыми замками», «в ей сад никто не являлся, в ейну крепось». У построек есть *крыльцо* — «привязал коня к крыльцу»; *балкон* — «Марша Прекрасная сидела наверху на балхоне», *коридор* — «слышит, змей идет уж на колидор», *палаты* — царица «стала звать его в палаты», *комнаты* — «входит он во свою комнату», «пошел проверять все камеры или комнаты». Слово «камера» обозначает комнату и дворца и тюрьмы — «можешь ходить по всем камерам» (комнатам), «открыл тюрьму и все камеры». *Спальня* — «неси... в спальну»; *коморка* — «пан убежал в свою коморку»; *погреб* — «волк выскочил быстро из этого погреба», *подвал* — «взял ключ и давай отмыкать етот подвал», *порог* — «стал под порогом». Вне построек упоминаются: *двор*, *колодец* с «почерпкой» — «оторвали нарочно почерпку», «на колодьци на крыши два стакана воды», *амбар* — «в три-то онбара заходи, а в четвертой не ходи», *конюшня* — «в конюшню застал этих быков»; *ограда* — «в ограды ходит три быка»; *башня* — «стоит высокая башня»; *подземный ход* — «вывел героя из подземного хода». Очень часто упоминается *сад* — Ивана заставили «кур пасти и сад караулить», «надо сад, шоб такого на съвете не было, кругом сад канал, кругом канал хрустальный мост, а по етому каналу штобы бежали пароходы безурывно... и когда осударь заедет, все бы здрело, съвело, дыни, арбузы, черносливы и всяки ягоды». Сад имеет *калитку*: царица «отворила калитку, увидала коня, так в оморок и упала». Из других хозяйственных построек упоминаются: *мельница* — «стоит мельница за семи дверьми», «сяду под жорнов»; *кузница* — «а вот по дороге кузница», *кузнечный* инструмент — «тебе нельзя без струменту итти». «Надо тебе клещи пудов 50, да молот пудов 100, да прут железный пудов полтора, да медный пудов 200, да оловяной пудов 200, да стальной кусок 300 пудов». *Баня* — «байна накалена», «царь заставил ражегчи железную баню и спек принца в бане».

Домашний инвентарь в сказке о змее почти не представлен. Мы здесь встречаем: *шкан*, *стол*, *печь* — «бабка живо с печи съвернулась», Вод Водович «сел на печьной столп», *клюка*, *койка с пери-*

нами — «оверьнись ты койкой перины пуховы», «перины ти пуховы, одеяла ти шелковы», *котлы, бочки, веревки, колокол, цепь, тяжелые замки* (которые совсем неизвестны крестьянскому быту Севера).

Вот вся картина жилища и его аксессуаров в сказках о победителе змея. К этой картине надо прибавить упоминание *шатра* — «поставил шатер», *моста* — «получился для них переход мост», *плиты*, под которой скрыт чудесный меч. И шатер и плита, по-видимому, навеяны былинным влиянием.

Различие картины жилища в сказке о змее сравнительно с той же картиной в сказке о животных значительно.

Сказка о животных видит и знает только свою деревенскую избу, дом; сказка о змее видит еще помещение, дом, дворец, гостиницу, тюрьму.

Сказка о животных любит детали собственного домашнего хозяйства, подробно ими насыщает текст; сказка о змее почти не упоминает домашнего инвентаря.

Сказка о животных видит только близкие к избе, знакомые женщине и ребенку, узко домашние пристройки (засек, сарай, хлев, баня, огород); сказка о змее знает конюшню, кузницу, подземный ход, сад и инвентарь, близкий взрослому (шкап, бочки, котлы).

Сказка о животных отображает реальный свой быт; сказка о змее содержит, по-видимому, смутные и бедные реминисценции быта какого-то не своего, и в этом чужом быту знает внешнее, случайное: этаж, крыльцо, балкон, терем, башня, палаты, спальня, ограда, коридор, сад. Даже явно заносное описание сада взято из южной крестьянской, а не городской стихии (дыни, арбузы, черносливы и всякие ягоды).

Словом, картина жилища в сказках названных типов показывает, с одной стороны, принадлежность их разным хозяйственно-возрастным группам (сказки о животных ближе к детско-старческой домашней сфере, сказки о змее ближе к взрослой мигрирующей среде), с другой — показывает, что даже группа, ведущая творческую модификацию социального строя сказочного текста, ведет эту модификацию крайне медленно, и еще в 1928 году находилась на уровне типичного мелкособственнического крестьянского хозяйства эпохи докапиталистического накопления и догородской культуры.

Перехожу к одежде. Сказка о животных об одежде упоминает мало. Здесь названы: «воротник и шубы», шапка, «сапожки» у девок, пояс, лапоть. В сказке о змее — общие обозначения: сукна, «товар, матерья»; мужская одежда: «поштаники»; женская одежда: «именной или шелковый платок, носовой платок, «под венец платье», «подвесное платье, штобы безь мерки ланно и жемцюгом золотом высажено», «обручальный перстень», «именное кольцо», ожерелья, в платье карман, «сапожки штоб жемцюгом золотом высажены», полсапожки, «старина пошел, накупил рези и вот стали шить ботинки, туфли»; в платье — кошелек-самотряс, гребень, игла, «шитная

иголка», зеркало, кисет, полотенце. Таким образом, в отношении упоминания одежды сказки о животных пользуются обиходно-бытийными предметами, сказки о змее — более парадными, праздничными предметами. Но характерно, что оба ряда предметов очень хорошо известны северной деревне. Шелк, ожерелья, жемчуг, ботинки и пр. — все это хорошо известно в XIX–XX веках северным красавицам, которые щеголяют в них на «метишах», во время «канунов» и т. п. Снова сказочная номенклатура является туземной.

Особо оговорим номенклатуру *вооружения*.

Сказка о животных совсем не знает оружия, связываясь снова с женским и детским мирком деревни. Взрослый носитель сказок о змее, конечно, ввел в сказку вооружение. Частью оно перенесено из былинного репертуара, носителем коего являются исключительно взрослые. Таковы: богатырский конь героя со «збруей», «уздой» и «поводом», меч Вода Водовича, скрытый под «плитой»; копьё у невесты, палица у змея и булатный нож. Такова же картина сбора сказочного героя в поход: «клат он потницьки на потницьки, на потницьки сидельшко церькальское, подпружецьки бухарские, 12 подпрух с подпругами, все того же шолку шамаханского. Шолк не рветца, а булат не третцы, аравинское золото на греди не ржавеет. Еще церезседельную цепь не для ради басы, а для ради крепосьти». Частью вооружение сказки о змее ведет нас к образам военной службы: ружье, винтовка, сабля, «сашка», тесак. Частью это бытовое обиходное вооружение: детский лук, нож, «перечинный ножичек», плетка.

*Стол и пища* в сказке о животных представлены местными домашними образами: блины, «шанежки», «алаты» (олады), «щти», каша, рыбник, «маслицко», «сыр на пирожок», «калач», «вотоцка». Хрен и ветчина встретились раз в сказке о куре и лисе, идущей из книги. Из посуды отметим сковороду, чашки и ложки.

Сказка о змее дает картину, более близкую к быту мужчин. Сказочные герои, в полном соответствии с бытом северных крестьян, едят трижды в день: змей мечтает «позавтракать и пообедать», герои «поужинали», встречается понятие «позакусить». Общие понятия для еды: «забрала тут кое-каких напитков и закусить», «принести водки и закуски всякой», «просит у ей вин и есв». Конкретизация стола выражена в терминах: мука, «коврига хлеба» и «буханка хлеба», рыба, суп, блины, раки; из напитков: чай, который в сказке пьют утром и вечером, кофе («кофейку»), водка и вино, «горелка», пиво; упомянуты: конфета, курение («Иван вынял кисет, вынимает бумашку, вынимает листок, завернул папироску»). Из застольного инвентаря упоминаются: стол, тарелка, ложка, сковорода, «самоварчик», чайник, бутылки, шкалики, стакан, ступа, пест; былинного происхождения «чара зелена вина» полведерная или «цетвертная».

Картина стола и пищи отражает в обоих видах сравниваемых сказок различие положений в северном быту детей и взрослых муж-



чин. Пища семейного стола, то есть общая (рыба, блины, щи или суп), отражена в обоих видах. А дальше идут различия. Утехой детей был и остался баранок — «калач». Утеха взрослого населения — чай, водка, вино, курение, изредка конфета. Последняя в детскую среду попадает на Север редко, а чай среди детей даже не очень поощряется, как мне лично приходилось наблюдать. Характерно также, что меню и инвентарь отражают только живую бытовую чисто деревенскую крестьянскую современность, без всяких реминисценций старины и скорее с уклоном в новизну (тарелка, самовар, чайник).

Надо особо отметить случаи явно сюжетного значения пищи животных: «конь золотой стоит, мясо ест», «свинья сено ест», «кухарка рыбу вымыла, помой быку вылила». Здесь специальная пища введена для композиционных задач в сказке.

*Пути и средства сообщения* в сказке о животных даны бедно и элементарно. Дорога, мосточек, дровни с «задним копылком», сани — вот все понятия этого рода. В сказке о куре и лисе встретились «колесьница». Неясен случай: «Послал на воду шубу, со старухой сели на шубу и переехали через озеро».

В сказке о змее пути сообщения развернуты шире. Здесь названия: тропка, дорожка, путь-дорога, ездовой тракт, «ростани», озеро, речка, море, «кругом сад канал, кругом канал хрустальный мост», «железный мос». Средства передвижения: конь и запряжка, повозка, бричка, тачанка, дроги, тележка, карета, тройка и «пара кучеров», разбойники «едут, и колокольчики звенят», корабль, судно, пароход с «палубой», карбас с парусом, «флигирек». Место остановок — «пристань».

Перечень средств передвижения показывает, как далеко расходитсЯ сказка о змее со сказками о животных в том моменте экономики, где они подходят к производственно-профессиональным категориям. Носитель сказки о животных не видит ничего, кроме дороги с мосточком и дровней с санями. Носитель сказки о змее, кроме того, знает еще тракт, водные пути и целую серию средств передвижения, ведущих нас в самые города. Передовое положение мужчины — лесосплавщика, зверобоя или военнообязанного — здесь сказывается очевидно. Даже техническая терминология здесь нашла себе место: «карбас», «флигирек» — северные суда, «флигирек, поставить в транбалы», «выпанповой воду с карбаса», «повод заповирал». С другой стороны, знаменательно, что все эти новые и чуждые для коренной северной деревни названия и знания совсем еще не приобщились ни к железной дороге и ее номенклатуре, ни к авто-мото-авиатранспорту, который изредка начинает в сказку проникать в других районах СССР.

Наконец, остановимся на сказочном *хозяйстве*. Сказка о животных знает только простейшие формы хозяйства: охоту, скотоводство, рыболовство и земледелие. Герои сказки «посеяли в подполье жито» или рожь, которую надо «жать»: коты сажают «заспы молоть», а иногда даже «толкуют» («што ты, дроз, живешь. Не толкешь, не ме-

лешь»). Знает сказка о животных сенокос, заготовку дров (кот собирается «в дровосеки»), огородничество (животные «в репну яму и пали», козу «привязал к огороду к жерди», котел, веник и клин идут воровать в «репишшэ»), рыболовство (лиса «наудила рыбы в пролуби»), охоту («поставил сило» на медведя, «сеть», «мужики волка убили»), скотоводство (девка пасет козу, у стариков «три балюшки, сива кобыла, сера корова, да шесть овец», «овецюшку стригут, а коровушку доят»). Любопытен случай упоминания барской охоты: «куры всполошились — паны наехали, стреляют, паляют, нас убивают». Все приведенные виды хозяйства не промыслового типа, а чисто домашнего. Рядом с ними сказка о животных слабо, правда, намечает и более сложные формы. Называются специальные профессии, тесно связанные с сельским хозяйством (курочка за водой бежит к «косцам», «печее», «дровосекам», «сенникам», «кузнецам», «угольникам», «поясницам», «молочникам») или сжившиеся с деревней (пономарь, дьякон, дьяконица, попадья, просвирня, специалистка бабить и мельник). В целом хозяйство сказки о животных натуральное, базирующееся на самообслуживании: поповы дочки «идут за водой», старик сам делает гроб старухе, лиса сама себе «изрубила избушку», сами герои месят «квашонку», сами прядут, стригут шерсть, сами шубку «шьют». Следы торговли только чуть намечены: нужно «купить там боцку сельди» или козу. Вся денежная система построена на «трех грошах», за которые куплена коза и которые представляют скорее общепоэтическое место, чем реальную картину денежного обращения.

Таким образом, животная сказка не обнаруживает никаких следов древних, первобытных эпох хозяйства, а дает только современный, не сдвинувшийся еще в сторону революционной реконструкции, дореволюционный хозяйственный строй России.

Картина хозяйственных отношений сказки о победителе змея гораздо сложнее. Она отражает два вида хозяйства: деревенское и городское. Город и деревня здесь упоминаются часто и противопоставляются.

Деревенское хозяйство отражено, однако, крайне бедно и дано в виде простого перечня профессий, типов труда, встречаемого в деревне, и только. «Старик охотник», пастух, рыболовы, крестьянин, сапожник, портной, прохожий, странник, разбойники — только по этой номенклатуре мы можем строить картину деревенских хозяйственных отношений в сказке о змее. К этому надо добавить «два котла смолы», то есть указание на смолокурение. Мне кажется, что материал этот дает право видеть в нем не столько отражение самого деревенского хозяйства, сколько ретроспекцию крестьянского сознания сквозь призму городского или дворового хозяйства. Самый производственный процесс крестьянского хозяйства (сеяние, жатьба, косьба и др.), то есть то, что мы имели в сказке о животных, в сказке о змее не отражен.

Город в сказке о змее особенно тесно связан с идеей торговли. «Торговать», «продавать», «купить» встречаются не раз. Но самое любопытное, что органом снабжения товарами является почта («прибежали с почты, што такому-то пришло с заграницы товар матерья»). Торгуют «в лавке» и «магазине». Запасы держатся в складе, заводе и казенках. Другие стороны города отражены в номенклатуре: кабак, «трахтир», «моски» (мостки), извозчики, «винокель» (бинокль), афишки, сигнал, публика, знамя. Один раз дана целая картина: «Пошел он по городу: увидел красное знамя и бьют барабаны, играют музыки», «был опять вывешан красный флаг», царскую дочь провожают к змею так: «бежит мальчик, а там с печальным барабаном спровожают».

Кроме этих внешних особенностей города сказка о змее дает перечень серии городских профессий, притом тех именно, с которыми в городах соприкасался крестьянин: водовоз с черпаком, кухарка, бабки, няньки, мамки, конюх и садовник, кучер, половой, сторож, рассыльный с почты. Ни одной рабочей профессии сказка о змее не подметила. Заметила она еще только городскую канцелярию («царь... приказал работать по канцеляриям»).

Денежные представления также примитивны. Сказка о змее оперирует хорошо общим понятием «имущества», знает даже о банке («открываю банк, бери денек сколько надо»), но когда дело доходит до конкретного счета денег, то сказка считает деньги горстью, шапкой, амбаром, бочками или... копейками: «он расыщет им отдал деньжонок горсь без сцету», рыбка стоит «пять шапок серебра да столько же золота», «можешь ли насыпать золота полон амбар», «спускал сколько бочек золота, спускал серебра», «сколько ненабудь дал им копеек за перевоз».

Различия в отражении хозяйственных отношений у сказок о животных и сказки о змее оказались чрезвычайно крупными. Первые прикреплены к местному хозяйственному деревенскому быту, вторые уводят текст сказки в город. Но какой это город! Афишки и красный флаг — это все, что в нем послереволюционно. Все остальное указывает на небольшой дореволюционный уездный город с водовозами, кухарками, половыми и т. д. Именно на такие города опиралась помещичье-дворянская Россия XVIII и начала XIX века. А конюхи и садовники, мамки, бабки, няньки наводят прямо на мысль, не ведет ли социальный слой сказки о змее в дворовый мир помещика-аристократа, любителя некогда и сказок. Не потому ли, что этот дворовый мир был отрезан от существовавшего уже целых два столетия (с Петровской эпохи) заводского рабочего, с одной стороны, и от городского мещанского ремесленника — с другой, сказка о змее ничего о них не знает и не упоминает? Если бы удалось подтвердить выставляемое пока проблематически положение, что текст русской сказки о змее своим социально-экономическим слоем упирается в сельскую или пригородную помещичью усадьбу, это протянуло бы генетические нити нашего сюжета к фондам литературы. Сказка о животных, не обнаруживающая той же тенден-

ции, ведет, очевидно, особую линию генезиса своего текста. То, что северный крестьянин никогда не был дворовым, неважно. Вопрос в том, откуда, из какой среды была занесена на Мезень сказка.

## СОЦИАЛЬНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В СКАЗКЕ

Социальные отношения определяются классовой дифференциацией самого крестьянства. Но вскрыть эту дифференциацию на самом тексте сказок трудно. Вот почему надо оговорить, что некоторая обобщенность понятия крестьянства и социальных отношений в сказке на нашем материале неизбежна.

*Семейные отношения* в сказке о животных указывают на патриархальный семейно-родовой уклад, соответствующий натурально-сельскохозяйственной экономике. «Мужик одну жону имеет», лиса «в законный брак поступила»; построение семьи — «сам да сама — старик да старуха», старуха должна «проситься» у бабушки в гости, за плохое пасение козы муж «жону нахвостал, да и прогнал», а дочь даже убил. Если муж глава, то жена — «хозяйка», «лиса замуж как вышла и побежала добывать на обед мужу». Если в семье есть «сын да сноха», то выступают понятия «бабушка», «бабка», «внучка», «молодки», причем отец распоряжается дочерью, обещает дочь «замуж за солнце, месяц, ворона».

Семейные отношения в сказке о змее те же, только они в номенклатуре ближе к взрослому стилю носителей сказки. Здесь упоминается «семья», отец, мать, папаша, «осударь»-отец, «покровитель», супруги, муж, жена, «жонка», зять, тесть, вдова, «племянничек», «названная сестра». Герой зовет девушку «в замуж» и «обратно»: «много к ее женихов уже пришло», царская дочь предлагает: «может быть желаете пожениться», «я нахожусь твоя богосужена»; иногда царевна выбирает жениха путем испытания, иногда пару соединяют третьи лица. Обручаются «перьями драгоценными», венчает «поп законным браком», «устраивают... свадьбу». Самая картина свадьбы рассказана одним сказочником так: «Теперь, конечно, нарушилось, как сказать, старая свадьба ле, шо ле, зделался подров, начнетца вновь, а на завтрешний день будет начинацца свадьба и будет пир на весь мир, тут и радость все совместно. Тут съезжались на чесной пир все люди разные к царю Стефану на свадьбу все цари и купцы». В браке муж царевны является ее «хозяином». Совет не жениться и не выходить замуж единичен и введен по сюжетным соображениям.

*Общественно-классовые* отношения в сказке о животных тоже очерчены небогато. Борьбу слабых, но хитрых животных с сильными, но глупыми для русской сказки нельзя трактовать как классовый реф-

леке, ввиду международности таких сюжетов. Прямые же следы социальных отношений в северной сказке о животных можно усмотреть в следующих немногих упоминаниях: «*паны* наехали, стреляют, палят, нас убивают», «бояре ти наехали», «я жил-то у *крестьянина* да служил-то крестьянину, а если буду жить у тебя, так и служить тебе буду», «мне *хозяин* не велел», «се равно судья присудит ету курицу мне. Чем тебе по судам таскаться, лучше ты мне так отдай». Последний случай — в книжной сказке, равно как и упоминание лисицы «в новом чину» о «*начальнике*», которому нужно приносить «на подарки». Таким образом, исключив книжные элементы, мы видим, что сознание о животных вращается в сфере трех социальных ступеней: крестьянин, хозяин и работник. Даже царь и царевич здесь ни разу не встретились. Все это легко объяснимо именно тем, что сказка о животных — женская и детская.

Главная тяжесть классовой борьбы падала, конечно, на плечи мужчины. Вот почему картина классовой характеристики общества в сказке о победителе змея представляется резко отличной и особо интересной. Здесь мы видим богато разработанную классовую номенклатуру. «Императорское величество», «государь з государыней», король, королева, царь, царевич, принц — вот высшая ступень классовой лестницы. Это не беда, что у сказочников государь на тройке в сад ездит, что «царь ходит кур караулить» или «заведует мертвыми богатырями», что царевич пасет кобылиц, что имущество царя определяется в «300 кобылиц». Важно, что высшая ступень иерархической классовой лестницы четко и обильно отражена в сказке о змее. Вторая ступень — окружающие царя: свита, вельможи, князья, бояре, генералы и «думные сенаторы».

Несколько своеобразное и неясное положение занимает группа «витязей богатырей», «рыцаров». Былинное ли здесь влияние, сюжетно-заимствованные ли моменты или сказочный идеал, но класс витязей, заступников слабых, не является отражением современных социальных отношений. Да и роль его в сказке не велика.

Зато полной реальностью овеяны другие классы: купеческий и барский. Идеал для барина — помещичий: «уж коней своих стал иметь, кучера своего, лошадь своя, все свое». Характеристики бар и купцов нет, но называются они часто. Противопоставляются господствующим классам: «слуги, работники» у богатых мужиков, «бедняки», «бродяги», «оборванцы». В характеристике этих угнетенных классов сказка обнаруживает следы классового антагонизма. Так, в одном варианте Вод Водович рассчитывается с хозяином щелчками с явным удовольствием.

В другом варианте змею приводят простых людей. «Пошла рядова. Он просить стал посьле: „Дайте мне царскую дочь, а я таких есть не буду“».

Наконец, сказка о змее отразила еще и класс военный с подразделением его на солдат («войска», «николаевский солдат», «по два часового») и матросов.

Таким образом, в сказке о змее мы видим ясно намеченными классы *придворный* (с царем во главе), *купеческо-барский* и класс *слуг-работников-бедняков*. Взаимоотношения первых двух не отражены никак, между первыми двумя и третьим робко намечен антагонизм с симпатией в сторону третьего. Показательно, что сказка о змее совсем не знает рабочего класса и городского мещанства и не обнаруживает самоосознания крестьянства как особого класса. То, что ни городские социальные отношения торгово- или промышленно-капиталистических периодов XIX века русской истории, ни собственные крестьянско-купеческие антагонизмы северной деревни сказка о змее не отразила вовсе, еще раз как будто подтверждает высказанную выше гипотезу о замкнутом помещичье-дворовом социальном фоне как почве, питавшей сказку о змее. Но даже и в этом она богаче сказки о животных, которая целиком замкнута изгородью и воротами деревенского двора.

Надо сказать несколько слов и о сфере *социальных отношений, надстроечной над экономикой*. Правда, эта сфера связана глубже с историей сюжетов: вопросы верований, обычаев и вообще известных действий в сказке правильно могут быть поняты только под углом зрения историко-этнологических интерпретаций жизни сказочных сюжетов. Но не поинтересоваться, заходят ли различия сказок о животных и о змее и в область так называемой «духовной» культуры, было бы неправильно.

В сказке о животных духовная культура отражена намеками. Главные высказывания — религиозного порядка. Волк просит у «господа бога» еды, лиса оставила волка «без праздничка», говорится о «просветлом раю», «исповеди», у лисы «рожьсво», «подем славить», упоминаются «поповы дочери», старуха «образ с собой взяла, богу молитця там», «захватила съвечьку, взяла икону, давай молиция богу», поговорочные выражения «давай бох ноги», «поди к церту». Таким образом, религиозные представления сказки отражают типичные черты деревенских форм православно-христианского культа и догматики в примитиве.

Музыка нашла отражение в слове «гусельцы». Богаче представлены обычаи: «лиса бабит», на рождество «славят»; на свадьбе песни, при смерти покойницу моют, одевают, оплакивают («пошол я омывальницу да оплакальницу наживать»), герои ходят «в гости». Нуждаются в специальном исследовании случаи замены уничтожения чужого имущества: вместо курочки — гусь, баран, бык, козел или убийство мужиком дочери за плохую пастьбу козы.

Духовная культура в сказке о змее отражена шире и богаче. Религия и культ здесь христианские: господь, ангел, христово имя, черт, церковь, собор, венчание, попы и дьяки, обряды крестить детей, благословение иконой, молитвы, грех, похороны. Народная демонология представлена заметно: духи, морской царь, леший,

дьявол, черт, баба-яга, колдунья, ведьма, превращения, колдовство, чудесное зачатие, чудесные предметы (клюка, кошелек-самотряс, вода живая и мертвая; чудесный клубок, коверок-самолет, волшебное яичко). Верование в приметы. Из явлений культуры сказка о змее хорошо знает чтение, письмо: «записать записку», «письмо», «книга», «статья», «чернила, перо и бумага», «подпись». Счет отражается в знании часов, минут, секунд, чисел, «верст», «тридцатого царства», 3-, 6-, 9-, 12-главых змеев, «сто тысяч», «полмиллиона», «половина от полмиллиона», «255 тысяч или 500 тысяч», «полтора милиона», половина — «750 тысяч». Счет ведется в круглых, большей частью эпических, а не реальных числах. Из области искусства: «в городе бьют барабаны, играет музыка». В сфере этики — идея воздаяния добра за добро («До тех пор я буду сидеть, пока тебе я не зделаю добра»).

Таким образом, номенклатура верований и явлений культуры в сказках о змее выходит за пределы домашних представлений частью в сторону бытовых реальных форм жизни, близкого к записи сказок исторического прошлого, частью в сторону общеэпических народных представлений.

Картина обычаев в сказке о змее ведет частью к обычаям современным: «умылся», «снаредилсэ», «накормить», «напоить», «ехать в госьти», обычай поклонов на пиру, «играть в карты», «пировать», «потоньцовать» — это деревенские обычаи. Спрашивать «разрешения», «все обколочено трауром», «афишки», «бал», «снять адреса», прогулка по городу, «царевна в обморок и упала», — это городские обычаи и явления. Частью картина обычаев ведет к старине: героя именуют по матери (Иван «царевич», «девичь», «Быкович»), царевна дает «заклятие», обычай «припась к земле ухом и слушать, не бежит ли волк», вероломная сестра должна съесть уголья, чтоб доказать любовь к брату, «жертвы» для змея, жребий, наказания, «отрубите его руки и ноги», пепел убитой сестры развеивается по воздуху, «царскую фамилию не казнят», «придумали ей закласть в каменную сътену с сыновьями», водовоза «назначает царь к расстрелу», героя «царь-от поводит на виселицу душить в петлю».

Вся эта картина указывает на огромное различие сказок о животных и о змее и в сфере отражения явлений духовной культуры.

## ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

Сравнение двух групп материала уполномочивает на следующие выводы:

1. Сказка о змее вышла из сравнения победительницей над сказкой о животных по широте, количеству и многообразию социально-экономического материала.

2. Причина — различие сфер бытования и приложения обоих видов сказки. Сказка о животных является исключительно сказкой *домашней*: Kinder- und Hausmärchen, детской и предназначенной для детей. Потому она все воспринимает, видит и оценивает в пределах дома и двора, она смотрит в мир глазами крестьянского ребенка, женщины и старика. Сказка о змее является сказкой взрослого мужчины-крестьянина и видит мир его глазами. Это — Bauernmenschenmärchen исключительно. Если принять во внимание несомненную композиционно-структурную пропасть между сказками о змее и сказками о животных, вскрытую отчасти в работах В. Проппа [Пропп 1928] и моих [Никифоров 1928а], то станет ясным, что мы имеем дело здесь с двумя отвечающими в одной и той же социальной среде разным группам совершенно различными сказочными жанрами. Социально-экономический анализ этих двух жанров только бесспорно подчеркивает факт отражения в сказочном тексте возрастных, половых и экономических сил.

3. Полный учет этих величин нуждается в поправках историко-географического метода анализа сказки. Но и то суммарно-регистрационное описание материала, которое проделано выше, показывает подчинение текста сказок влиянию социально-экономических факторов среды лишь до известных пределов. По ряду категорий имеются лишь общеэпические номенклатуры социально-экономических явлений (природа, классовые отношения и др.). А многие наименования (дом, печь, дворец, тюрьма, колодец, стол, конь, меч, хлеб, водка, царь, король, купец и др.) ведут к международному и во всяком случае европейскому социально-экономическому лексикону. Видеть в них всегда только туземно-местное значение было бы неосторожно.

С другой стороны, наш анализ явно показал наличие туземных, своих социально-экономических явлений. Передызье избы, карбас, рыбник и т. п. — все это элементы собственного слоя, причем слой этот не господствует над схематическими скелетами сказочного сюжета. При всей значительности социально-экономической ассимиляции сказок они остаются все же голыми, то есть из них выпирают сюжеты схемы, Märchentypen и международные типические социально-экономические категории и отношения. Сказка о животных при этом обнаруживает большую социально-экономическую акклиматизацию, чем сказка о змее.

4. Акклиматизация обеих сказок исключительно северно-великорусская, элементов иных несеверных социальных или экономических полос почти нет, тексты почти не имеют социально-экономической истории. Другими словами, социально-экономический костюм сказки о животных, о змее, а может быть и некоторых других видов в северной сказке является совершенно новым, современным и не обнаруживает анахронизмов.



5. С точки зрения генезиса вывод 4-й приводит к альтернативе: или сказка о животных на Севере явление очень новое и не восходит хронологически глубже лучинной избы, но с дымоходом, то есть не глубже XIX века, или сказка о животных древнее, но полностью переменила свой костюм, и тогда можно говорить о законе полной смены текста сказки от эпохи к эпохе. Для решения альтернативы нужны новые данные и в их числе учет влияния школьной хрестоматии. Во всяком случае колеблется традиционная вера в древность происхождения в России текста современной народной сказки о животных.

Путь сказки о змее на Север со стороны текста не тот, что у сказок о животных. Некоторые реминисценции более древних эпох (в сфере обычаев и духовной культуры), более глубокий социально-экономический костюм с отражением черт помещичье-крепостной России периода начала развития городов, периода докапиталистического, — все это помещает сказку в пределы двух последних столетий.

Так получается общий вывод, что сказки о животных и змее со стороны текстовой на Севере — явление новое, с хронологическими рамками для сказки о змее: XVIII–XIX века и для сказок о животных: XIX век.

6. Сила городского влияния в социально-экономических наслоениях на сказку очень невелика и поверхностна, да и то только в сказке о змее. Сказка о животных — чисто деревенская.

7. Оба вида сказок, нерусские по происхождению, но национальные по костюмам, объяснимы только тем, что заимствование есть не механический перенос сюжета, а всегда коренной и фундаментальный перевод иноземного на свой, в данном случае русский, социально-экономический язык. Ассимиляция в процессе заимствования не есть только приспособление частных, а, по-видимому, глубокий перевод, транскрипция чужого материала на туземные понятия и представления.

8. Наконец, и по линии исполнения сказки о животных и о змее живут в русле различных художественных путей. Сказки о животных знают по преимуществу театрализованные формы исполнения [Никифоров 1930: 51 и след.]. Сказка о змее живет главным образом в русле нарративных стилевых линий и артистической или говорной, но не театрализованной художественной манеры исполнения. Художественность исполнения вместе с сюжетом являются главной динамической силой ее.

*Ленинград  
Февраль 1933 года*

---

# ВАЖНЕЙШИЕ СТИЛЕВЫЕ ЛИНИИ В ТЕКСТЕ СЕВЕРНОЙ РУССКОЙ СКАЗКИ

## Стиль в сказке

**П**онятие стиля — крайне сложное. Ясно одно, что это понятие в применении к разным родам искусства складывается не из одних и тех же элементов. Вместе с тем понятие стиля относительно явлений устной народной поэзии несомненно включает в себя преимущественно, если не исключительно, понятие словесного оформления известного материала. Стиль в фольклоре, в частности в сказке, — явление языка, правда языка поэтического, то есть несущего специальные от коммуникативных функции.

Вместе с тем понятие стиля в фольклоре — обязательно понятие социологическое. Если в произведениях литературы, также социально обусловленных, трудно бывает допустить индивидуально-революционное новаторство писателя, то в фольклоре связь создателя и особенно носителя текста со средой — исключительно велика, и всякие сдвиги в области стиля всегда имеют типовой характер. Индивид, внося новые стилевые элементы, творит только волю массы, его породившей, воплощает вовне те крохи новых устремлений и ценностей, которые незримо подготовлены и живут в самой массе. На долю индивида выпадает, да и то не всегда, главным образом конструктивно-отборочная функция.

Вот почему мне кажется, что изучение стилевых линий сказок должно, конечно, учитывать роль сказочника как такового, но в этом учете поэтической личности сказочника должно быть отведено второе место сравнительно с текстом самой сказки. И едва ли не ошибочно думать, что, характеризуя стиль отдельного сказочника, исследователь решает индивидуальную проблему. На самом деле исследователь в этом случае только подготавливает материал для другой задачи — установления стилевых типов сказочного текста вообще безотносительно к исполнителю.

Если стиль сказки есть явление типовое, то сказочник является носителем известных стилистических манер, свойственных ска-

зочному тексту данной эпохи. Эти стилистические манеры — диалектически развивающийся момент социальной истории народа, в частности его языковой истории. Но для одной эпохи эти манеры представляют собой нечто постоянное, статически данное. И особенность стиля конкретного сказочного варианта определяется лишь отбором из ходовых в данную эпоху типических стилевых манер — отдельных линий в том или ином скрещении. Поэтому задача описателя стиля одного сказочника сводится, по моему мнению, прежде всего к распутыванию этих типовых стилевых нитей в данном маленьком репертуаре.

Если выставленное положение верно, то совершенно законна и возможна еще иная постановка вопроса о сказочном стиле, именно возможна попытка характеристики этого стиля через голову сказочника, отправляясь только от текста самих сказок. По существу, разница в этих двух постановках проблемы стиля лишь количественная. Стиль сказочника изучается на небольшом материале. Для опыта характеристики стилевых линий сказки вообще необходимо привлечение большого материала. Метод наблюдений и конкретные цели у исследователей будут почти одни и те же.

Идти в изучении стиля сказки через голову сказочника — не значит его игнорировать. Это значит, наоборот, попытаться на массовом материале произвести первичную грубую классификацию типических явлений стиля и тем самым дать в руки описателей отдельных сказочников единую шкалу измерений стиля.

Такая задача и нужна и, как я пытаюсь показать в настоящей статье, возможна. Да она принципиально и не так уже нова. В сущности, ряд работ о сказке всегда выдвигал особую сторону сказки, ее «обрядность», и с этой стороны давал ряд характеристик особенностей сказочного стиля. Все эти работы, стоя на принципиально правильной точке зрения, только недооценивали самостоятельной значительности и широты самой проблемы о сказочном стиле.

Второй вопрос для исследователя стиля сказок — вопрос о методе работы. Конечно, наиболее рациональным и доказательным был бы метод работы сравнительно-статистический. Явления стиля — настолько объективно данный факт, что иногда возможен математически точный его анализ. Однако этот анализ во всей его широте не по плечу одному исследователю. Во всяком случае это — дело монографии и, может быть, даже не одной. И если я берусь за попытку наметить некоторые вехи в небольшой статье, то делаю это по трем причинам. Во-первых, я хочу поставить с обратного конца ту проблему, которая уже поставлена в последних работах сказковедов (Р. Волкова, Л. Копецкого, М. Азадовского и Э. Гофман): для описания стиля отдельных сказочников я пробую наметить общую схему сказочного стиля вообще. Во-вторых, прослушав из уст

подлинных носителей сказки около 600 текстов, я располагаю и новым материалом, и некоторыми наблюдениями, которых может не быть у исследователя, оперирующего только изданными текстами. В-третьих, чтобы писать монографию о стиле сказки, необходима некоторая критическая проверка самой постановки проблемы. Это удобнее сделать в виде небольшой статьи.

Наконец, думаю, не требует специальных доказательств положение, что под стилем сказки вообще может разумеаться только стиль текстов конкретных сказочных вариантов.

Переходя к самой характеристике сказочного стиля, я наметаю четыре важнейших категории явлений стиля, именно: *жанрово-схематические, бытовые, общеречевые и специальные* элементы сказочного стиля.

## Жанрово-схематические элементы сказочного стиля

Сюда относятся те стилевые особенности, которые составляют отличительный признак сказочного жанра. Именно:

А. *Элементы сюжетного схематизма.* Сказка знает много видов: сказка-присказка, чудесная, новеллистическая, легендарная, детская, необычная, пародийная, докучная и т. д. [Никифоров 1930: 15]. Все эти виды различаются как особенностями морфологического строения [Пропп 1928; Никифоров 1928а: 173 и след.], так и группами излюбленных для каждого вида сюжетов. Стойкость сюжетных схем позволяет их даже каталогизировать [Андреев 1929; Аарпе 1910; Thompson 1928]. Сюжетный же схематизм неизбежно определяет известную сторону стиля сказки. Наличие, например, в чудесной сказке постоянных функций действующих лиц (запрет, его нарушение, борьба, бой, победа и т. д.) шаблонизует ход изложения, вносит во многие виды сказки постоянство словесно-речевых конструкций совершенно независимо от всяких других стилевых установок. Не смей туда-то заглядывать, не входи в такую-то комнату — эта отрицательная формула строения текста встретится во многих сказках при сходной сюжетной ситуации. Постоянство же ситуаций делает из самой формулы явление стиля. Как бы ни различались десять вариантов «Золушки» между собой, но во всех них сходство сюжета непременно введет одни и те же обязательные слова и целые обороты речи для выражения одних и тех же частей сюжета. Так что сюжетный схематизм сказок намечает известные стилевые контуры самого текста сказки.

Б. *Элементы эпизодного схематизма* в сказке — еще более очевидный фактор сказочного стиля. Шаблонность эпизода (чудес-

ное бегство, встреча героя с дарителями и т. п.) побуждает сказочников самой разнообразной стилиевой манеры повторять одни и те же формулы в силу закона традиции.

В. Сказочная «обрядность» — общеизвестный определитель сказочного стиля. Я не буду останавливаться ни на композиционном законе утروения, придающем стилю сказки своеобразный замедленный темп, ни на мелких *loci communes*. Они отмечены в ряде работ [Волков 1924].

Г. Остановлюсь только на еще одном элементе жанровой схематики в стиле сказок — на *наносных элементах иных фольклорных жанров*. Один мой мезенский сказочник систематически при характеристике отправления героя в путь на чудесном коне пользовался чисто былинным шаблоном сбора в путь: «Клал он потницьки на потницьки, на потницьки седельшко церкальское, подпружецьки бухарские, 12 подпрух с подпругами, все того же шолку шамаханского. Шелк не рветца, а булат не третца, аравийское золото на грези не ржавеет. Еще церезседельную цепь не для ради басы, а для ради крепосъти». В сказку вторгаются часто элементы песенного стиля, загадка [Елеонская 1907], заговор [Елеонская 1912], пословица, поговорка («утро вечера мудренее», «напейся квасу, да помолись Спасу», «кошка скребет себе на хребет» и т. п.).

Указанные четыре явления представляют собой ту сторону сказочного стиля, которая всегда учитывалась исследователями сказки, но которая, как явление общежанровое, не может служить отправным пунктом для дифференциации частных стилиевых линий. Жанрово-схематические элементы сказочного стиля должны быть отмечены как пласт, который необходимо снять со сказочного текста прежде, чем его анатомировать по линии стиля дальше.

## Бытовые элементы сказочного стиля

Другой пласт сказочного стиля — бытовые элементы. К ним я отношу несколько факторов.

А. Половой фактор играет в сказочной стилистике заметную роль. Например, стиль с претензиями на литературность мало свойственен женской сказке. Он достояние мужчины. Стиль женщин, как правило, более прост со стороны речевых конструкций и более беден наносной городской стихией. Зато он часто колоритнее, образнее стиля мужчины. Известная сексуальная сдержанность [Никифоров 1929: 121] также характеризует женскую сказку в большей степени, чем мужскую. Собиратели далее всегда отмеча-

ют любовь сказочниц к женскому быту в сказке, особую нежность и задушевность тона, симпатии к образам материнства и т. п. [Азадовский 1925: XXXVI–XXXVII].

Б. Возрастной фактор также на сказочном стиле отражается заметно. Лучшие и обстоятельные тексты дают чаще всего люди средних лет [Нікіфоров 1930: 143–186]. Дети и старики дают сказочный текст особых стилистических манер. Это стиль часто не распространенный, иногда дефектный, сжато-схематичный и т. п. Особенно характерен своей лапидарностью, порывистостью стиль детских текстов.

В. Заметно определяет стиливое обличие сказки также *социальное* лицо сказочника. Сказки купеческие, солдатские, рыбацьи, ремесленников или деревенских нянек стилистически легко различимы. И пинежские или мезенские лесосплавщики, заинтересованные в удлинении сказки на долгие часы досуга на плотях, легко объясняют большие стилистические амплификации в сказках северных приречных районов. Наоборот, сказка деревенской няньки стилистически обычно бедна, проста и кратка, так как назначается для несложных потребностей успокоения и укачивания детей.

Г. Вносит значительную окраску в стиль сказки также *этнический и бытовой* местный колорит. Вот один пример. Известный сказочный эпизод, как три чудесно рожденных брата едут путешествовать, рассказан в пинежской сказке Архангельской губернии так:

Когда им [братьям] пошло по пяти лет, то отец стал их отсылать в школу учиться. И вот ведь в училище известно ребята все выбегают играть, тут крестьянские не разбираючи ницем, тут шалить и драться. И вот эти царевы-ти сыновья какого кресьянского ребенка схватят за ногу, так рука долой или нога. Ну, вот, сё таки крестьяне стали обидиться на этих ребят, жаловаться ему. Ну вот тут они уже стали этот первый клас коньцять ученье и вот задумали куда-несь уехать подальше, цюжих людей повидать и самим показаться.

Если школа составляет детские занятия трех героев северной сказки, то сибирская сказка Винокуровой наделяет трех братьев совсем иными, более связанными с сибирским бытом занятиями:

Ане и говорят: «чем же мы теперя тут заниматца будим? Ништо у нас нету не почать и не зачать». — Как старший брат удумал: «а вот што, братцы, падемте ка, братцы, завалим трахтову дорогу пеньём-кареньём, штоб не было ни проходу ни проезду. Тыжно нас наймут ие чистить». Ну так и сделали. Завалили дорогу трахтову. Как пошли тут по етой дороге траншпорты, абозы — и некуда праехать. — «Наймьтесь, молодые люди, вычистить дарогу». —

Наймывают их. Так што силенку ане имеют ладную, и взялись ани ету дорогу вычистить на атрад за сотню рублей. И в три часа ани ие вычистили, разбросали всю. — «Ну-ка, братцы, топеря ступайте на базар, купите три винтовки», и адежу купили и пошли на ахоту. Как имя ахота счисливит: дорогие попадаются соболи, лисицы, так што в день наохотились на тысячу рублей в день заработали.

Приведенные примеры имеют целью показать не только резкое различие бытового материала сказки разных мест, но главным образом то, что это различие, распространяясь на значительные куски текста, на целые эпизоды, определяет собой различие и стилистических приемов организации текста.

Д. Наконец, *индивидуальные бытовые вкусы* сказочника могут вторгаться как частные стилевые определители сказки. Любитель эротики ярко подкрашивает отдельные места изложения соответственными образами. Бурлак — старается блеснуть городским словечком. Набожная старушка закончит сказку формулой поучительной сентенции.

Бытовые элементы, как и жанрово-схематические, составляют второй слой, который входит в стиль сказки. Очень вероятно, что этот слой имеет свои нюансы, которые при детальном анализе могут быть вскрыты. Но все же мне кажется, что бытовой слой сказочного стиля есть просто факт жизни сказки, а не факт сказочного искусства и поэтому он так же, как жанрово-схематический слой, не должен быть принимаем за основу при определении важнейших стилевых манер сказки. Бытовой слой нужно учесть и собрать при анализе стиля как побочный, но не главный стилеопределяющий фактор.

## Общеречевые элементы сказочного стиля

Третьим, также побочного порядка слагаемым стиля сказки являются общеречевые его элементы. К ним я отношу следующие явления:

А. *Общеречевой схематизм структуры коммуникативного текста*. Всякая речь, даже разговорная, строится всегда по очень многим конструктивным схемам. Есть речь повествовательная, диалогическая и эмоционально-аффективная. Сказка, конечно, подчиняется общим законам строения речи. При учете этих законов можно говорить о преобладании той или другой схемы строения стиля. По мнению исследователей (Löwis of Menar), русская сказка предпочтительно любит диалогическое развитие речи. Скажу от себя — для северной русской сказки это положение безусловно правильно.

Б. Далее, независимо от основной схемы строения сказочной речи, в ней всегда налицо *коммуникативно-речевые шаблоны*. На-

пример, встречаются в сказке два лица, и в стиль сказки вкрапляется будничный разговорный кусок:

- Здорово, отец!
- Здорово, сынок!

Или: «Ой, батюшко родимой приехал!» — восклицает падчерица [Ончуков 1908: 399] и т. п. Когда герой бранится в сказке, он бранится формулами обиходной бытовой брани.

К этой же категории явлений надо отнести и специальную группу частиц, вставок, излюбленных слов, которая встречается почти в каждом сказочном тексте. Один текст употребляет «вот», «ну, вот», «ну», «но», другой — «конешно», «значит», «вишь ты», третий пристрастен к излюбленной комбинации слов, к формуле. Один сказочник братьев Соколовых злоупотреблял формулой «этот вопрос» (сказочник А. О. Ершов), мой сказочник мезенский Я. В. Поташов очень часто при слове «пошел» любил прибавлять «пошел по дороге, роширя ноги» и т. п. Сюда же надо отнести и интонационные обиходные моменты речи, поскольку они определяют стиль. Ругательство, смех, интонация вопроса, восклицания, жалость и т. п. — все это моменты, которые в известной мере для сказочного стиля есть лишь простое перенесение явлений буднично-обиходных форм строения речи. Тем интереснее, конечно, отмечать случаи выхода стиля за пределы этой обиходной стихии, но учитывать ее как обиходную при анализе стиля обязательно.

Таким образом, третий слой, входящий как слагаемое в стилевой костюм сказки, — это общеречевой бытовизм стиля, имея в виду, конечно, поправку на провинциальные особенности данной местности.

Я указал три важных пласта, которые находятся в стиле каждого сказочного варианта: жанрово-схематический, бытовой и общеречевой (с идиомным). Последний пласт является неотъемлемой языковой категорией природы речи вообще, бытовой пласт — категория этнически-социальная, жанрово-схематический пласт — категория речи художественной, но общесказочного порядка. Ясно, что все три категории сказочного стиля есть лишь фон, на котором кладут свои узоры иные стилевые явления, которые и составляют главный материал для дифференциации стилевых линий сказки. Только *специальные* линии сказочной стилистики являются специфически характерными. Принадлежат ли они области сказочной традиции или личности сказочников или, может быть, вообще поэтической фантазии человека — это вопрос особый, генетический. Я же попробую наметить только важнейшие из этих специальных линий сказочного стиля.



## Специальные линии сказочного стиля

Мне кажется, что материал северной русской сказки дает основание наметить три важнейшие линии специального сказочного стиля: нарративную, аффективную и пародийную. В пределах каждой линии имеется ряд стилевых манер со специальными признаками. Некоторые из них прикрепляются к определенным жанрам сказки, другие более независимы.

Нарративная линия сказочного стиля знает четыре стиля.

А. Отправным для сравнения является *стиль средний*. Его признаки — негативные, отсутствие тех специальных особенностей, которые характеризуют последующие разновидности. Ряд сказочников, по особенностям ли натуры, или в зависимости от момента и условий сказывания, иногда потому, что исполнитель не разошелся, не раскачался в сказывании, — придают стилевому облику спокойный колорит. Образец этого среднего стиля будет приведен ниже, при сравнении с другими стилями.

Б. Средний нарративный стиль, особенно у умных, серьезных и вдумчивых мастеров сказки, может переходить в стиль *амплифицированный*. Распространение ведется или в сторону простой бытописательной детализации аксессуаров рассказа (получается стиль *просто амплифицированный*), или в сторону особенного насыщения сказки стилевыми шаблонами былины, что создает некоторый стилевой подъем (стиль *амплифицированный высокий*), или, наконец, в сторону эмоционального усложнения (стиль *амплифицированный психологизованный*). Примеры первой и третьей разновидностей я могу привести на одном и том же куске текста. Беру начало сказки о юноше, запроданном нечистому [Андреев 1929: № 313].

Средний нарративный стиль в моей записи от мезенского И. Е. Кирина, 14 лет:

Были, жили мужык да жонка. Мужык пошел в лес и вышел пить к реки. Стал пить припадком. Его поймал Водяной за бороду. Ну вот он и говорит:

— Отпусти меня домой. Я, говорит, хошь це тебе дам.

А этот водяной говорит:

— Чево у тя есь дома?

А он говорит там:

— Дома есь корова, лошадь.

— Нет, это мне, говорит, не нать. А кого жена принесет до 10 лет, вырастит его, того мне нать.

Он посулился.

*Амплифицированный простой* стиль в моей записи от О. И. Малкина, Пинежский уезд, 29 лет:

В некотором царстве, в некотором государстве, именно в том, в котором мы живем, в одном селе или деревне жил старик со своей старухой. Детей не было. Они мечтали, как бы у них были дети. Ну вот, как видно, у них дети то зачались, ани не знали. Жена говорит мужу:

— Сходил бы на охоту, мне что-то дичи охота. Я, говорит, наверно забеременела и дичи охота.

У них как за дичью ходят, уходят на полгода и больше в отдаленье от деревни. Вот он ходит по лесу, жар, зной, с ружьем как охотник, да и захотел пить. Вот к одному озеру он пришел, так прямо и пьет, как лошадь. У него была борода большая, как пожилой. Вот ево черт и схватил за бороду, говорит:

— Пей, да не пропивай.

Вот и держит ево все. Он и говорит:

— Отпусти меня, кто там держит. Время не рано, надо итти к избы — чай пить и ужинать.

А черт ему в ответ и говорит:

— Отсули, говорит, мне, что дома не знаешь.

А мужык подумал: «Что я дома не знаю? Да все дома знаю до тыпинки». Говорит:

— Приходи, я тебе отдам, что найдешь у меня, чего я не знаю. Только сказывай.

Ладно. Черт ево и отпустил.

*Амплифицированный психологизованный* стиль в моей записи от олонеккой А. И. Чарцевой, 28 лет:

В некотором царстве, в некотором государьсви жил царь со сваей царицей. У них не было дитей. Это им не ндравилось. Ани очень скучали, потому што у них не было дитей. Царь из-за этого не любил жить дома, все уежжал на месяц, на два, на поугода уежжал. А тут раз собрался на цело на полгода уехать от жены. Справился и уехал. Поездил месяц там, приехал домой, не ко время, через месяц приежжает, жена испугалась, што такое случилось, никогда так. Он жены и говорит:

— Я уежжаю — из-за того вернулся домой — на целый год.

Жена стала плакать, он ее уговариват:

— Может ты следом приедешь через несколько време. Дитей у нас нету, скучать не об ком. Я поеду по всему по белому свету.

Недолго дома прожил, справился, распростились с царевной и уехал. Ехал, ехал, там неделю ли, вторую там, сколько время. В адин день жаркий, жаркий захотелось ему пить. Смотрит — ко-

лодец, и в колодце поверху плавает ковшик. Он подъехал к колодцу, соскочил с лошади.

— Ах, какая вода отличная, вот где попью.

Нагнулся за ковшиком, а ковшик от него. Ловил, ловил, все ковшик от него. Он обозлился.

— Наплевать, говорит, я и без тебя попью!

Нагнулся в колодец бородой и давай пить. Борода была длинная. Пьет, а сам чувствует, што борода у него куда-то тонет. Напился, как бы поднять голову, оттуда не отпускает. Вдруг оттуда голос слышится:

— Я, говорит, тебя не отпущу.

— А что, говорит, тебе с меня нада?

Царь спрашивает у него и говорит ему:

— Што только ты спроси у меня, я все могу заплатить.

— Заплати, говорит, тем, чего ты дома не знаешь.

Он и говорит:

— Как же дома чего не знаю, если я две недели тому назад как з дому. А он тово не знал, што у него жена осталась в положении. А хто спрашивал, тот знал про это.

— Все равно, говорит, заплачу и тем.

Когда он сказал, там и отпустило его. Тогда он поехал дальше. Поехал, задумался, што бы это значило, две недели назад и что-нибудь есть.

*Амплифицированный высокий* стиль я мог бы продемонстрировать на нескольких записях своего собрания, но это отняло бы много места. Поэтому я сошлюсь только как на очень яркий пример этого стиля — на сказки А. М. Ганина в сборнике братьев Соколовых. Сказка № 111 представляет собой очень выразительный образец высокого стиля. Главные его особенности помимо классической «обрядности» — насыщение сказки былинными элементами. Когда былинные элементы проникают весь текст с начала до конца, это создает крупный сдвиг стиля среднего, сдвиг в сторону своеобразного повышения.

В. Третий вид нарративного стиля — *урбанизированный*, подражательно-городской. Для известной группы лиц, бывавших в городах или начитанных, типично стремление достигнуть максимально, с точки зрения сказочника, приближения к речи городской или книжной. В результате мы имеем случаи текстов, вроде данных братьям Соколовыми под № 128 или 138 образцов урбанизированного разговорного стиля. Последняя, например, сказка систематически ведет рассказ с такими стилевыми оборотами: «Вот в таком мисте публицьном жил купец богатой — и купец именитой, торгующей... Вот ани на постой стали, дом, фатеру взяли. И сделалось ему дело в клуб ходить, с графскими, и с господьскими, и с генеральскими людьми гулять. Ему на это дело пошло, много иминья отыграл. И про-

сто навыйиграў и винных контор и лавок винных, и лавок, и разного товару много»; «„Завтра день воскресный, сходи в церкву“, — она говорит Иванушке...»; «И людей публика большая»; «Пожалуйте ко мне в зало», — говорит в той же сказке государь. В одной моей записи героиня систематически обращается: «милостивый государь» и т. п. Вот пример урбанизованного литературного стиля в сказке. «Увидев прекрасную Ронсевелу, Гуак почувствовал в сердце своем зажегшееся пламя влечения и почувствовал себя сильно больным»; «Я есть прекрасная амазонская принцесса, и если вы, любезный Гуак, питаете ко мне любовь, то поезжайте в амазонское королевство и просите руки моей, а я буду очень рада, потому что образ ваш постоянно трепещет перед глазами моими» [Карнаухова 1927а: 112].

Не надо смешивать с урбанизованным стилем случайные единичные слова городского происхождения, попавшие в текст. Дают стиливую окраску такие слова, когда они налагаются на сказку целой особой сеткой, то есть пропитывают текст значительно или вносят конструктивные моменты.

Г. Четвертый вид нарративного стиля — *эгоцентрический*. Признак его — изложение сказки от лица сказочника как героя сказки. Причем здесь важно не столько употребление личного местоимения, но именно полная организация текста под углом зрения сказочника, с внесением иногда лично-биографических черт, чувств сказочника и т. п. Особенно част эгоцентрический стиль в сказках-небылицах:

В старину, конечно, жили мы с дедушкой, богачищи были преогромнейши. Сорок тысяч десятин земли имели. Скота у нас с дедушкой тоже было много: шесть кошек дойных, семь котов неежжанных. Дом у нас с дедушкой был на трех верстах, на четырех столбах...

Так начинает мой олонецкий сказочник Ф. П. Рябов сказку-небылицу и до конца ведет ее от своего имени. Но эгоцентрический стиль свойственен и другим сказкам — новеллистического вида. Например, мой мезенский сказочник Ф. А. Бобрецов сказку о человеке, попавшем в комнату с трупами, рассказал именно в этом стиле. Вот начало ее, характерное наличием биографических реминисценций сказочника:

Когда в семнадцатом году поехал я в Архангельск, тогда, значит, у меня одежда была плохая, я весь оборванный был. И вот, значит, всю дорогу, значит, стары люди были набожны, когда я поехал из дому, мать мне положила съвечьку и коробок спичек. Я табак тогда еще не курил. Довезьли нас до экономии, выпустили на экономии, пошел я пешком. Увидал, значит, осенью дело в недалеке горит огонь. У этого огня сидит, значит, три мужчины...

Только, насколько мне известно, волшебная сказка чуждается эгоцентрического стиля.

Четыре рассмотренных стиля, составляющих нарративную группу, объединяются, во-первых, общностью целеустановки — рассказ и, во-вторых, эпическим характером исполнения. Даже небылица (все случаи, которые мне приходилось слышать), как правило, рассказывается без явной установки смешить. Юмор небылицы лежит внутри, в невероятности ситуаций.

Другая линия сказочного стиля мною выше названа *аффективной* именно потому, что она объединяет другую группу стилей явной примесью к тексту элементов аффектации в исполнении и в самом строении текста. И я склонен думать, что фольклорист, говоря о стиле *сказки* (произведения устно бытующего), обязан учитывать хотя бы наиболее характерные моменты исполнения. Например, возьмем вопрос о патетике в сказке. Литературная патетика достигается легко, так как имеет узаконенные традицией особые семантические ряды, которые и примешивает в известном проценте к тому или другому низкому стилю. Ломоносов достигал высокого стиля церковнославянизмами, современность получает тот же эффект, внося в стиль конструкции пышного стиля романтиков или символистов. Сказка почти не имеет такого резерва. Иногда она пользуется, как указано, стилем былины для повышения, а иногда патетика стиля достигается только патетическим исполнением. Вот почему, повторяю, я считаю вполне закономерным выделение в особую группу стилей *аффективных*. Я бы разбил их еще на две подгруппы, на стили *экспрессивные и депрессивные*. Экспрессивных стилей, по моим наблюдениям, в сказке четыре.

А. Стиль *патетический* свойственен немногим легендарным сказкам, главным образом в устах стариков-исполнителей. Патетика выражается и в известном спокойном строении фразы, и в благоговейно приподнятом настроении, в котором сказка излагается. Олонецкая 83-летняя старушка П. В. Олухова в этом именно стиле рассказала мне «Про Плакиду»:

Он быў при цари первой воевода. Так там на войны был, так он первый был воин. Ну и он за охотой пошоў. И стоит олень, а меж оленьими рогами показался ему сам осподь. И он говорит, што устрашилс, осмотрелся, што уж этако сияние сделалось. Он и говорит: — Всы твои дела, добрыи, только не имашь ты крещения истинной веры...

Текст «Плакиды» пришел в народ из книги, и, может быть, в этом кроется причина его патетики. Но он не единственный передается как сказка и потому должен быть отмечен.

Б. Полную противоположность по характеру вчувствования, аффектации представляет стиль *порывисто-динамический*. Это стиль какой-то скачущий, стремительный, с заскоками фразы за фразу, так что сказочник пропускает части фраз, иногда куски текста. Но делает это не по забвению, а в силу рассказа рывками. Вот, например, начало сказки про Марка богатого, записанное от мезенского старика Н. А. Лешукова:

Был жил купец Марк богатый. У них была дочь да жена. Вечером Марк спать лег, а дочи на печке. Пришел старик... Дочка... Господь...

— Милосьти просим, добрый человек.

Пустили... На кровать спать повалилась... Отец мать не знали... Марка... Потом другой пришел.

— Здесь ли истинный Христос ночует?

Старик отвечает:

— Здесь.

— Каким таланом наделишь?

— Маркову дочьку взять в супружество.

Хорошо. Так. Ну, вот этот старик утром до восхода солнца стал, срядился. Марко сряжается.

— Папа, мама, у нас Христос ночевал.

— Что ты?

— Взабал, взабал, взабал.

В своей собирательской работе я имел несколько случаев такого стиля сказки. Любопытно, что сказочник обычно при этом стиле радостно одушевлен.

В. Третий вид экспрессии — увлечение мерностью фразы, четким ритмом и часто рифмой. Получается стиль *раешнический*. В волшебной сказке этим стилем сказывается присказка, в новеллистической он встречается как общая манера сказывания. Мой мезенский С. А. Новиков начал сказку о лисе-исповеднице так:

Начинаетца починаетца добрая повесь от Сивка от Бурка от вешчаго каурка. Это не сказка, а присказка. Сказка будет в субботу по-вечер, когда поешь мягкого хлеба. Шла мати лисица мимо хресьянского двора, хотела вытащить из куретника куренка, а из телетника теленка. В заднем нашесьти, с курятами в адном месьти сидел вор Петуша. Он услышал, крыльям схлопотал, ногами стопатал и крысным могучим голосом возопиял... и т. д.

В этой сказке совсем не важно ее книжное происхождение, важен факт раешничьего ритма и рифмы. Ср. также сказочку у братьев Соколовых:

Был старик, да старуха. У их была пестра курочка. — Снесла яичко у Кота Котофеича под окошком на шубном ласкуточке. Гляд-ка мышка выскочила, хвостом вернула, глазком мигнула, ногой лягнула, яйцо изломала. Старик плачет, старуха плачет, веник пашет, ступа пляшет, песты толкут... и т. д.

Г. Наконец, четвертый вид экспрессии — стиль *смешливо-балагурный*. Он свойствен небылицам, присказкам и т. п. Его особенность — принадлежность к кратким текстам, рифма, и обязательный речитатив исполнения, и частью смех исполнителя. Стиль полон неприличных слов и образов. Вот небольшой его пример [Ончуков 1908: № 54]:

Алексей Фомин, сын вдовый, по морю ходил, кажары кроил, тем сваю буйную голову кормил; из нерпечей кажарки, выкроил две лямки, а из заецей кажары, целые ремни. Бежал по морю тихоньке, увидел ошкуя Офонька, ко льдины пристали, обедать варить стали и т. д.

Ср. еще [Ончуков 1908: № 53, Соколовы 1915: № 21, 22, 23] и др.

К депрессивным стилям я бы отнес только один — *сухо-схематический*, да и то лишь тогда, когда этот схематизм — сознательная работа сказочника. Бывает, что сказочник нехотя рассказывает сказку или, не интересуясь одной какой-нибудь группой сказок, вынужден все же из этой группы рассказывать. В этих случаях сказочники нередко схематизируют стиль сказки, жертвуя и обрядностью, и образами, и нормальной средней конструкцией речи. Все собиратели знают, как нежелание рассказывать сильно действует на стиль сказки.

Третья специальная линия сказочного стиля — *пародийная*. Общее свойство пародийных стилей — имитация. Смотря по тому, на что эта имитация направлена, можно различать три главных пародийных стиля: *фонационный*, *сюжето-подражательный* и *быто-сатирический*.

А. Фонационный стиль свойствен специальной группе так называемых докучных сказок. Основу их стиля составляет игра звукописью: звукоповторами или фразоповторами. Например, игра звукоповторами в следующем примере:

Жила-была старица одна в сельце,  
Поставила старица зарод сенца,  
Шло буде не ладно — опять с конца.

Или вот пример сказки с фразоповторами (из Мезени):

Жыл был поп: зделал плот, по реки поплыл — мех оплыл да опять поплыл, мех оплыл да опять поплыл... и т. д.

Б. Особого упоминания и изучения заслуживает стиль сказки о Фоме Беренникове, я называю его стилем *сюжето-подражательным*. Несомненно, что и сюжет Фомы, и стиль его вышли из пародии на волшебную сказку. Некоторые варианты эту пародийность утратили и передают сказку в стиле нарративном. Но некоторые варианты, например Зеленина [Зеленин 1915: № 43] и Афанасьева [Аф. № 431], хранят чувство пародийности даже в стиле сказки. Противопоставление Фомы и его спутников («Фома Беренник переправился через Дунай. А солдаты коври навязали...»), проводимое в стиле сказки систематически, формулировка его нелепых действий, приводящих к выгодным результатам, — все это приемы строения текста, которые выделяют его в особую стиливую манеру.

В. Наконец, пародийный *быто-сатирический* стиль налицо во многих сказках о нацменах, глухих, картавых и т. п. Имитация и высмеивание в них обязывает иногда сказочный текст строиться особым образом. Характерно построение его, как правило, на диалогической основе. Впрочем, быто-сатирический стиль, вероятно, представляет комплекс стилей, нуждающийся в распутывании. Достаточно прочесть хотя бы мелкие анекдоты у Афанасьева, чтобы стало ясно разнообразие стилистических манер в анекдотической сказке.

Заканчивая обзор трех главных линий сказочного стиля, укажу на существование сказок дефективных и, следовательно, *дефективного* стиля. Испорченная сказка также имеет свой стиливой костюм. Нарушение в ходе действия, лакуны или просто крупные речевые дефекты, вызванные чаще всего глубокой старостью или детским возрастом исполнителей сказки, ярко отражаются на стилистическом облике сказки. Пример дефективного стиля — моя олонекская старушка П. Н. Филиппова, 74 лет:

Старец 30 лет спасаёся в кельи. Стаў к нему ангел на беседу прилетать. Дай, я, гыт, бога испытаю. — Ангел, чего будем у бога просить, даст? — Даст... Раньше разные были короли там... Потом старик пошол, дочки замуж брать... — Не хай говорит... А мне надо. Сходил к королю. Ну пропустите... Садись старец... и т. д.

Но поскольку явление порчи текста — само по себе не есть факт искусства, постольку говорить об особом дефектном стиле можно только условно.

Таковы три генеральные линии в виде 12 разновидностей, которые я могу при беглом обзоре материала наметить в стиле северной русской сказки.

Весьма вероятно, что более детальный анализ материала подскажет новые подтипы стилей и, может быть, даже целые линии. С другой стороны, предложенная шкала есть лишь шкала об-



щих образцов стиля, но не их характеристики, которая требует уяснения приемов организации речи в пределах каждого частного стиля и должна быть предметом специальных монографических анализов.

Не могу не оговорить крупного затруднения, которое остается перед автором настоящей статьи в вопросе о классификации специальных линий сказочного стиля. Предложенная классификация может вызвать упрек в нарушении логического закона единства принципа деления. На это отвечаю следующее. Во-первых, моя классификация не имеет в виду дать полную, исчерпывающую шкалу стилей, проведенную сверху, от логических категорий к материалу, а всего только попытку оформить свои общие впечатления, уловить наиболее яркие, главнейшие стилевые стихии в самом материале и свести эти стихийные stileотделители в некоторые общие группы. Таким образом, на долю будущего монографического анализа сказочных стилей остается законченное построение схемы стилей. Во-вторых, даже в пределах предложенной предварительной классификации стилевых линий имеется некий, правда сложный, единый принцип деления — это общее тяготение. Нарративные стили, как и пародийные, могут содержать элементы аффектации, и наоборот, пародийные и аффективные стили вбирают в себя полосы наррации, но во всех случаях скрещивания надо говорить лишь о частичных элементах, о моментах второго и третьего порядка, а не о главных стилинаправляющих функциях этих частных элементов. Например, амплифицированный нарративный стиль с элементами патетики не переходит в стиль патетический, так как общий строй, к которому он тяготеет, — наррация. Наоборот, сказка патетического стиля не может быть одновременно и сказкой нарративно-амплифицированного стиля, хотя бы в ней были элементы распространения. И вообще, я не могу ни урбанизированный, ни эгоцентрический стили с точки зрения общего стилевого тяготения ни в какой мере перенести в группу стилей аффективных. То же со стилями пародийными. Во всех случаях имеются свои особые, бьющие в глаза стилевые тяготения. Возможное разрешение указанного классификационного затруднения путем нескольких классификаций по разным признакам мне не представляется удачным применительно к сказочному материалу. Давая видимость логической строгости схемы, группировка получила бы упрощение, не соответствующее сложности самих исследуемых фактов.

В заключение стоит еще один вопрос: прикрепляется ли стиль сказки к известным типам сказочников, или он от этих типов независим? Я уже имел случай указывать [Никифоров 1929: 91; Никифоров 1930: 43 и след.]<sup>1</sup> на существование на севере четырех видов

<sup>1</sup> См. также с. 20–70 и 218–226 настоящего издания. — *Примеч. ред.*

сказочников: эпик, забавник, мемуарист и смешанного типа. Пока я не взялся бы ответить категорически на поставленный вопрос. Уже самая шкала стилей показывает их значительную прикрепленность к известному репертуару или, точнее, к известному жанру сказки. Следовательно, сказочник не всегда свободен в выборе стиля своей сказки. Здесь же добавлю, что и аудитория, слушатели вносят сильное воздействие на стиль сказываемой сказки. Перед веселой аудиторией самый строгий патетик переключится на стиль по крайней мере средне-нарративный. Наоборот, потешник, не встретивший сочувственного смеха аудитории, снижается в своем рифмаческом азарте. Поэтому, думается, можно говорить об известной подвижности, переключаемости стиливых манер в зависимости от разных факторов. И среди этих факторов вкус сказочника имеет свою долю участия. Эпик предпочтет формы стиля нарративного, забавник — стиль аффективный или пародийный. Но поскольку и самое разграничение сказочников по типам — величина переменная, постольку говорить о прикрепленности к ней стиливых манер можно лишь очень условно.

Наконец, я бы хотел добавить, что постановка вопроса о сказочном стиле имеет кроме чисто описательного интереса еще и значительную методологическую остроту. В литературе последних лет появился ряд статей анализов сказочного стиля. Таковы работы М. Азадовского [Азадовский 1925; Asadowskij 1926; 1928], Р. Волкова [Волков 1927], С. Минц [Минц 1929: 107–112], Э. Гофман [Гофман 1929: 113–119] и Л. Копецкого [Копецкий 1927: 281–307]. Статьи М. Азадовского в пределах беглой и общей характеристики отдельного сказочника в общем правильно, хотя и не полно, характеризуют стиль по линии пластов, но эти статьи не ставят задачи специального стилистического анализа и потому свободны от упреков. Интересная и серьезная работа Л. Копецкого, специально посвященная стилю и языку крупного самарского сказочника и совершенно правильная по технике детального стилистического анализа, недостаточна и незакончена, так как идет по уклону в большей мере лингвистическому. Она говорит о морфологии, синтаксисе, словаре сказочника, пытается характеризовать наиболее типичные и повторные приемы строения его речи только для того, чтобы в выводах признаться, что все эти особенности могут обнаружиться «и у иных сказочников» [Копецкий 1927: 307], и чтобы с тоской заявить о необходимости установить «известные стилистические направления в сказочном творчестве» [Там же]. Три остальные работы идут в смысле методологическом положительно ощупью. Р. Волков в стилистической характеристике сказочников ограничивается только стихией жанрово-схематических элементов. Э. Гофман и С. Минц кое-где чувствуют специальные стиливые линии в тексте сказки, но именно робко и нечетко.

Вот почему установка пластового состава сказочного стиля своевременна и должна дать и в смысле метода свои результаты. Каждая сказка представляет сложный конгломерат явлений стиля. В ней аналитик найдет и стойкие схемы общих законов языка или диалекта, и подвижные элементы географической, этнически-бытовой и социальной местной обусловленности, и известные отстоявшиеся элементы жанрово-схематического порядка, канонизованные для сказочного жанра историей, и специальные типовые уклоны сказочной стилистики как результат действия эстетических сил, и, наконец, самый верхний слой, накладываемый над типической многопластной основой, — краски индивидуальных стилевых особенностей каждого исполнителя. Последняя проблема, манящая новых исследователей, — проблема стиля отдельного сказочника, таким образом, является методологически именно последней в ряду исследовательских задач над стилем сказки. Этого не следует забывать тому, кто берется за проблему.

---

# СОВРЕМЕННАЯ ПИНЕЖСКАЯ СКАЗКА

## Некоторые проблемы сказковедения в свете краевого материала

### 1

С ОБИРАНИЕ народных сказок, идущее от начала прошлого столетия, очень скоро в силу самого положения материала сделалось краевым. Достаточно взглянуть в библиографические указатели сборников, чтобы увидеть, что сказочные сборники идут от более или менее дробных территориальных округов [Boite, Polivka 1918: 560–624; Thimme 1909: 166 и след.; Meier 1926; Heiden 1922; Савченко 1914]. Первые общенациональные по составу сборники Гриммов, Афанасьева перешли в специальные краевые. Но нельзя сказать, чтобы вместе с сознанием нужности краевого собирания материала достаточно четко осознавались собирателями самые задачи подобного собирания, огромное и многостороннее значение такой краевой работы. К ясной цели шли только собиратели-лингвисты. Собиратели-фольклористы брели в собирании материала ощупью в том смысле, что не выдвигали ни специальных задач, ни особых методов. Любопытно, что современный немецкий автор делит всю собирательскую работу в Германии в отношении сказок на два периода: первый от Гриммов до Виссера, второй начинается с собой собирание Виссера [Wisser 1914]. Первый период характерен тем, что в нем отсутствует пиетет перед текстом сказки. С легкой руки Гриммов собиратели или подделывали сказочные тексты под детский стиль<sup>1</sup>, или исправляли «грубости» и так называемые «неправильности языка», нередко не стесняясь частностями самого сказочного сюжета. Другая характерная черта этого первого периода — предпочтительный интерес к «новым» сюжетам, малоизвестным. Общеизвестные сюжеты берутся в новые сборники, если они «архаичны» или «интересны» по языку, аксессуарам и т. п. Дру-

---

<sup>1</sup> Что Гриммы исправляли текст сказок и внесли в них свой стиль, см. названную книгу Хейдена [Heiden 1922]. Известно, что Афанасьев правил тексты.

гими словами, в первый период отсутствует ясность в задачах собирания. Новый период в собирательской работе Германии открывает Виссер. Его «*Plattdeutsche Volksmärchen*», а главным образом метод его собирания представляет собой образец нового подхода к материалу в краевом масштабе. Виссер самолично записал около 2600 вариантов сказок от почти 250 сказочников, фонетически точно и буквально и не отказываясь от много раз повторяющихся вариантов одного и того же сюжета.

Русские собиратели сказок, хотя начали собирание по образцу немецкому, раньше осознали важность отдельных моментов в собирании материала и едва ли не раньше учли большое значение буквально и фонетически записанного текста<sup>2</sup>. Начало XX века здесь выдвинуло даже особое методологическое обязательство — обращать серьезное внимание на исполнителя, сказочника [Ольденбург 1916: 296–322]. Заслуга русских собирателей в этом отношении станет тем разительнее, что даже Виссер, понявший значение сказочника и в своей книге давший описание их более 200, дал только краткие биографические сведения, почти не коснувшись ни исполнительских сторон, ни попытки классифицировать. И это в то время, когда русские собиратели начинают изучать стиль, манеры отдельных сказочников [Asadowskij 1926; Азадовский 1925; Волков 1927: 97–122; Гринкова 1926: 81–98]. Русские собиратели стали на путь, близкий к Виссеру, раньше его. Сборники Ончукова, Зеленина и братьев Соколовых кое в чем приближаются к нему. Но и русские сборники, за исключением сборника братьев Соколовых, обнаруживают далеко не полное понимание значения краевой собирательской работы. Изучающий сказку часто сталкивается с досаднейшим явлением: материал собран разными методами, следовательно, разнокачественен. В прекрасных сборниках Зеленина собран материал, имеющий внешнюю (губернскую) границу, но не имеющий, с точки зрения фольклориста (не лингвиста), границы внутренней (методологической), ибо непонятен принцип отбора сказочника и сказки<sup>3</sup>. То же у Ончукова<sup>4</sup>. Таковы же признания М. Б. Едемского [Едемский 1927: 38, 39]<sup>5</sup>.

Таким образом, потребность в некотором осознании перспектив, открываемых последовательно и систематически проводимой краевой работой по собиранию сказки, имеется. Настоящей статьей я просто хотел бы поставить на очередь попытку первично-

<sup>2</sup> Шейн, Романов, украинские собиратели.

<sup>3</sup> Он не брал сказку от «старушек», «которые рассказывают своим внукам и питомцам три-четыре сказки» [Зеленин 1915: XVII].

<sup>4</sup> Н. Е. Ончуков признается в «случайном» характере своих записей [Ончуков 1908: XIX].

<sup>5</sup> М. Б. Едемский брал на себя ответственность за определение сказки «старинной», «оригинальной», «художественной».

го осознания. Мои поездки в Заонежье, летом 1926 года, и Пинежье, летом 1927 года, в отношении сказки дали чрезвычайно интересный и богатый материал. Простая характеристика этого материала дает основание для таких перспектив и вопросов, которые не могут не волновать исследователя. С другой стороны, основательное изучение материала потребует большого времени, и потому предлагаемые наблюдения, сделанные по свежим впечатлениям и беглому обзору, имея характер пока только отчетный, не претендуют на полноту и окончательность. Но они нужны как вехи, ведущие к специальным, иногда даже новым вопросам в изучении сказки.

В дальнейшем изложении я буду исходить главным образом от материала экспедиции в Пинежье, но поскольку этот материал сам уясним лишь сравнительно, я буду привлекать ближайший к нему материал Олонецкой и отчасти соседних губерний.

## 2

Несколько слов о методе моей собирательской работы. Отправляясь в Заонежье в 1926 году за сказкой, я имел в виду просто наблюдать современное состояние сказки в деревне. Поэтому я пытался: 1) брать сказку у всякого, кто ее может дать, без отбора исполнителя; 2) брать ту сказку, какая дается, то есть не отбирая сказки; оправдывал я для себя такой подход соображением, что первая данная сказка, при наличии большого числа одинаковым методом собранных, будет отражать или наиболее распространенные сюжеты, или сказки, психологически более близкие тем или другим рассказчикам; 3) записывал сказку полно, буквально и, поскольку был в состоянии, фонетически точно; 4) не записанный по недостатку времени или другим причинам материал я регистрировал; 5) точно так же, как записывал или регистрировал варианты одних и тех же сюжетов, сколько бы раз они ни встретились.

Работа, проведенная этим методом на очень узкой территории Заонежья, оказалась интересной по результатам<sup>6</sup>, но вместе с тем вызвала специальный интерес к проверке этого метода на материале другой территории. Пинежье дало возможность такой проверки метода и вместе с тем принесло, как будет видно ниже, и бесспорное его оправдание, и любопытный материал для сравнения. Оказалось, что собранный в двух разных местностях одним методом материал чрезвычайно различен в общей картине. Собственно, это различие и представляет тот крупный интерес, который застав-

<sup>6</sup> Мною приготовлены к печати статьи «Современный заонежский сказочник» и «К вопросу о задачах и методах научного собирания произведений фольклора». Последняя печатается в «Известиях Русского географического общества». (См. библиографию работ Никифорова о сказке (с. 374–375), № 5, 14. — *Примеч. сост.*

ляет поднять самый вопрос о более четком уяснении значения краевого материала в общей собирательской работе страны. Пинежский материал поднимает ряд вопросов по всему фронту, так сказать, проблем сказковедения.

Я скажу в дальнейшем, что пинежская сказка ставит в области теоретических, или, точнее, биологических, что в области исторических, методологических и чисто художественных вопросов. Но начну я с особенно интересной и для сказковедения, собственно, новой области — культурно-этнографического изучения сказки.

## Сказка Пинежья как объект культурно-исторического изучения

### 1

Надо начать с того, что сказка в Пинежье, как и в Заонежье, живет как явление сплошное, нормальное и повсеместное. Ее хорошо знают и рассказывают. Но собирание сказки в Пинежье экспедиционно оказалось значительно труднее, чем в Заонежье. Пинежское население привыкает к собирателю не сразу, а долго приглядываясь. Женщины особенно пугливы и подозрительны, и нужны были гораздо большие усилия и изобретательность собирателя, чтобы в первые же дни появления в деревне добыть материал. Этими трудностями объясняю я отчасти то, что число женщин, давших мне сказку, вдвое меньше числа мужчин. Впрочем, последний факт может иметь и иное объяснение, о котором ниже.

В поездке по Архангельской губернии мне удалось получить сказку от 60 лиц. Из них на собственно Пинежье приходится 54 лица. Шесть сказочников — случайный материал из разных мест Северо-Двинской и Вологодской губерний.

В Заонежье летом 1926 года я записал сказки от 73 лиц, проработав на 6 дней больше, чем в Пинежье. Таким образом, в среднем получается на день одинаковое количество сказочников<sup>7</sup>. В Пинежье при 15 днях работы 3,6 сказочника на день, в Заонежье при 21 дне — 3,5 сказочника на день. Мои пинежские сказочники — 36 мужчин (67%) и 18 женщин (33%) всех возрастов, от 8 до 76 лет. Мои заонежские сказочники — 44 мужчины (60%) и 29 женщин

---

<sup>7</sup> Этим термином я буду в статье называть всякого, кто рассказал сказку. Ресстр добытого мною в Заонежье материала см. в моей статье: [Никифоров 1927: 11 и след.].

(40%) — также всех возрастов — от 6 до 90 лет. Причем распределяются они по возрасту так:

Возраст	Пинежье					Заонежье				
	общее число	число муж.	число жен.	% муж.	% жен.	общее число	число муж.	число жен.	% муж.	% жен.
До 10 лет включ.	4	—	—	—	—	5	—	—	—	—
11–16 лет	19	13	6	70	30	29	20	9	70	30
17–50 лет	23	17	6	74	26	19	12	7	63	37
50 лет и старше	8	4	4	50	50	20	11	3	55	45

Эта статистика интересна в том отношении, что показывает, как при совершенно одинаковых условиях собирания в двух разных местностях, где сказка живет (Пинежье и Заонежье), собиратель получает приблизительно одинаковый количественно исполнительский состав. При приблизительно равном количестве лиц относительно дней работы получается соответственно равное их распределение по возрастам и полу. По-моему, это почти математически точно может свидетельствовать об одинаковой интенсивности жизни сказки в Пинежье и Заонежье. Требуют пояснения два момента. Во-первых, Пинежье дало как будто несколько больший процент взрослых сказочников (43%) и меньший процент стариков (15%) относительно общего числа всех исполнителей. В Заонежье этот процент одинаков (взрослых 26%, стариков 27%). Трудно решить, насколько эти соотношения отражают действительные соотношения возрастов, но весьма возможно, что уже здесь начинается то различие двух районов, о котором речь пойдет дальше. Во-вторых, требует пояснения разница между числом мужчин и женщин у взрослой группы сказочников. В этой группе Заонежье дает преобладание мужчин приблизительно в два раза, Пинежье дает преобладание мужчин почти в три раза (74% и 26%). Я уже высказал одно предположение, что женщины скрытнее и подозрительнее мужчин. Но возможно и другое еще объяснение в дополнение к первому. Дело в том, что в Пинежье женщина производит впечатление гораздо более занятой в хозяйстве, чем в Заонежье. В Заонежье мужики главным образом зимой уходят на лесозаготовки и отхожие промыслы. Летом только в последние годы стал мужиков оттягивать Кондострой да немногие уходили в далекие леса Повенецкого берега или Карелии для работ на лесных сплавах. В Пинежье кроме зимних работ непосредственная близость большой лесосплавной реки, покрытой по берегам лесами, оттягивает мужчин и зимой, и весной, и летом. Здесь идет непрерывная работа или по сколачиванию «плыток» и «паромов», или по сплаву огромных паромов до Усть-Пинеги. Мужья и родственники пинежской женщины уплывают надолго и далеко (от Суры, например, до Усть-Пинеги лес плавится иногда около двух недель), она остается одна



дома и, разумеется, имеет меньше досуга, чем заонежанка, у которой муж дома чаще. En masse пинежанка, по-видимому, даже знает сказку меньше, чем мужчина, и в зрелом возрасте особенно, потому что она нужна в хозяйстве как рабочая сила. С другой стороны, мужик, который в своих длинных путешествиях по реке свободен целыми неделями, коротает досуг между прочим и сказкой. Об этом в один голос говорят все лесосплавщики. Нынче мне рассказывали, что весной артель, отправившаяся далеко вверх по реке Суре, вынуждена была целых 10 дней совершенно без дел сидеть на берегу в ожидании, когда «река пойдет». «Вот тут ты бы наслушался сказок», — добавляли мне рассказчики. Разумеется, что непрерывное общение сплавщиков из разных мест, частые встречи разных артелей способствуют и большему знакомству пинежских мужиков, сравнительно с женщинами, с самой сказкой и большой смелости их в рассказывании. Пинежанин не столько стеснителен, сколько осторожен. Как бы то ни было, но впечатление от пинежской женщины взрослой получилось такое, что она интересуется сказкой меньше, чем мужчина. Старухи в этом отношении представляют особую группу, где сказка, по-видимому, прививается уже позже, когда старуха начинает нянчить внуков. Как будто подтверждает высказанную мысль о меньшем интересе к сказке у женщин и тот факт, что дети в Пинежье чаще ссылаются на мужские источники своих сказок (отец, брат, сосед), чем на женские.

## 2

Но если возможно уловить некоторые моменты отличия Пинежья от Заонежья по отношению к отдельным группам носителей сказки, то наблюдения над самой сказкой обнаруживают эти отличия чрезвычайно рельефно.

Культурно-этнографическое изучение сказки, как избы, костюма, орудий труда и т. п., возможно со стороны языковой, образной, материально-бытовой и т. д. Но оказывается, что оно возможно даже со стороны сюжетной. На этой последней я сейчас и останавлиюсь.

Мое архангельское собрание содержит 171 номер главным образом сказок (очень немного легенд и бытовых рассказов, передававшихся часто тоже как сказки). Из них 160 вариантов приходится на Пинежье и 11 вариантов на соседние губернии. Из 160 вариантов 111 имеют соответствие в указателях А. Аарпе и 49 такого соответствия не имеют [Аарпе 1910; Аарне 1918]<sup>8</sup>. Для дальнейших

<sup>8</sup> Пользовался я некоторыми дополнениями собственными и Н. П. Андреева к этому каталогу. При всех несовершенствах, неполноте и ошибках, каталог Аарпе дает просто возможность сравнивать материал из разных местностей па одной и той же основе. На первых порах, для постановки известных вопросов можно подобную базу считать во всяком случае достаточной.

рассуждений я нахожу возможным прибавить к этим вариантам еще варианты, собранные И. В. Карнауховой<sup>9</sup>, около 100, из коих около 80 вариантов имеют соответствие у Аарне и до 20 не имеют. Таким образом, сказочных вариантов из Пинежья, записанных в одно и то же время (июнь 1927 года) и приблизительно одинаковым методом, 260, из коих 191 вариант имеет соответствие у Аарне. Эти 191 вариант содержат 122 типа Аарне (мое собрание — 89 и дополнительные типы собрания И. В. Карнауховой — 33), которые, если их сгруппировать в живые сказки, как они бытуют, дадут 88 разновидностей (моих 66 и дополнительно Карнауховой — 22).

Если обратиться к заонежскому собранию сказок, собранных мною и И. В. Карнауховой тоже одновременно и тем же методом, то получим, что мое заонежское собрание содержит 238 вариантов [Никифоров 1927: 11–21 и отд.], из коих 203 имеют соответствие у Аарне. Собрание И. В. Карнауховой [Карнаухова 1927а: 22–25] содержит 85 вариантов, из них 71 имеют соответствие у Аарне. Таким образом, из Заонежья имеем 323 варианта, из коих 274 имеют соответствие у Аарне. Эти 274 варианта содержат 162 типа Аарне (139 моих + 23 дополнительных у Карнауховой<sup>10</sup>, которые группируются в 148 разновидностей сказок (125 моих + 23 дополнительных Карнауховой).

Если учесть теперь, что процент содержания типов Аарне относительно общего числа вариантов в Заонежье и Пинежье приблизительно одинаков (в Пинежье 122 типа к 191 варианту — 64%, в Заонежье 162 типа к 274 вариантам — 60%), то получим любопытнейшее наблюдение, именно:

1) абсолютное количество *сказочных* типов относительно международного репертуара, как он представлен указателем Аарне,

---

<sup>9</sup> С материалами И. В. Карнауховой я познакомился, за что приношу ей благодарность, только очень бегло. Поэтому цифры, относящиеся к ее собранию, приблизительны. Однако для меня важно, что эти материалы не противоречат выдвигаемым мною положениям, а подтверждают их. Собрание И. В. Карнауховой содержит около 200 номеров текстов, из коих около 100 номеров — легенды и рассказы о разных суевериях и верованиях пинежан и, таким образом, к сказочному репертуару отношения не имеют. Сказочных материалов у И. В. Карнауховой около 100 номеров. Собирательница работала па моих глазах и в Пинежье методом, близким к моему собственному. Поэтому я считаю возможным ее данными пользоваться.

<sup>10</sup> Должен заметить, что в мою статью и в статью И. В. Карнауховой вкралось несколько опечаток. По исправлении их 23 дополнительных к моему списку типа представляют следующие: 37, 154, 296, «Колобок», 306, 425, 402, 432, 510 В, 531, 532, 551, 707, 875, 707\*, Бова, 883, 910, 1240, 1360, 1405, 1430, 1435, 1540, 1651.

в Пинежье и Заонежье разнится немногим. В Пинежье оно приблизительно процентов на 25 меньше количества типов заонежского репертуара (122 и 162)<sup>11</sup>;

2) но относительное число типов, то есть количество сконструированных и ходящих в народе *сказок*, в Пинежье почти в два раза меньше, чем в Заонежье (88 и 148). Другими словами, Пинежье, несмотря на одинаковую интенсивность бытования в нем сказки сравнительно с Заонежьем, почти вдвое (59%) беднее Заонежья числом бытующих сказочных конструкций. Сравнительно большое число текстов, записанных в Пинежье, приходится на повторные вариантные записи.

Этот крайне неожиданный для меня самого вывод невольно поднимает новый вопрос огромной важности: не живет ли сказка (даже в отношении сюжетном) какими-то вообще узкими районами, которые обособляются и в объемном, и, может быть, в других отношениях. Нижеприводимые данные, как мне кажется, вполне утвердительно отвечают на этот вопрос и, таким образом, выдвигают, насколько знаю, никем еще в литературе не отмечавшееся положение о каком-то естественном районировании больших репертуарных сказочных масс<sup>12</sup>. Обращаюсь к этим данным.

Прежде всего, если всмотреться сравнительно в репертуар типов Аарне, бытующих в Пинежье и Заонежье, то получим следующие данные. Из 122 типов пинежских и 162 типов заонежских общими обоим районам являются только 68 типов, то есть 55% пинежских и 42% заонежских типов. Остальные типы различны. Таким образом, получаем еще несомненный вывод, что репертуар

<sup>11</sup> Необходимо сделать оговорку относительно тех типов, которые отсутствуют у Аарне, но записаны в Пинежье и Заонежье. Если вычесть из общей цифры пинежских 42 типов, не отмеченных у Аарне, 3 не пинежских, 5 бытовых рассказов и 9 типов сказки-шутки, то получим 25 типов, оставляемых в стороне, плюс у И. В. Карнауховой до 15 типов. Всего 40. Но в Заонежье число таких же не отмеченных у Аарне типов насчитывается около 42 (29 моих + 13 И. В. Карнауховой). Кроме того, в эти цифры входят сказки сбивчивые, неприличные и легенды, то есть отделы сказок, о которых возможно говорить особо. Поэтому, оставляя в стороне типы, не вошедшие в указатель Аарне, я не делаю заметной ошибки и потому, что все наблюдения ограничиваю главным образом собственно сказкой, и потому еще, что полученный вывод не имеет в виду утверждать, что Пинежье беднее Заонежья вообще повествовательным материалом. В Пинежье знают много легенд, суеверий и поверий, но они не рассказываются как сказки.

<sup>12</sup> Мне приятно отметить появление в 11-й книге «Художественного фольклора» статьи Н. П. Андреева «К обзору русских сказочных сюжетов», которая намечает проблему национального сказочного репертуара [Андреев 1927].

обоих районов *различен и по содержанию*. Половина пинежских сюжетов иная по содержанию, чем заонежские, и почти три пятых заонежских иные, чем пинежские<sup>13</sup>.

Этот вывод получает еще больший интерес, если проанализировать характер 1) совпадающих типов и 2) типов, различных для Пинежья и Заонежья.

I. Общими для обоих районов сюжетными типами являются:

1) о животных: 1, 2 (Лиса крадет рыбу), 15 (Лиса-повитуха), 20 и 21 (Звери в яме), 61 (Кот, петух и лиса), 123 (Волк и коза), 299 (Солнце, месяц и ворон), 170 (Лапоток). Всего 9 типов (13% от 68 типов);

2) чудесные: 300, 301А, 306, 311, 313А, 313С, 325, 327А, 329, 365, 402, 425С, 403В, 432, 451, 465А, 480, 510А, 510 В, 513 В, 530, 532, 545В, 550, 563, 516, 567, 571, 650 1\* (Илья Муромец), 664 (Морока), 675, 700, 703 (Снегурочка тает), 706, 707, 709, 715, 735. Всего 38 типов (56% от 68 типов);

3) остальные типы (легендарные, новеллистические, о глупом черте и несколько шванков): 850, 930, 955, 1052, 1060, 1084, 1095, 1149, 1245, 1165, 1425, 1440, 1457, 1525, 1539, 1543\*, 1725, 1775, 1737, 1730, 1825 и Sagen 16. Всего 21 тип (31% от 68 типов).

Этот перечень показывает совершенно ясно, во-первых, что общими для обоих регионов сюжетами являются наиболее популярные и распространенные типы международного репертуара и, во-вторых, что главное ядро совпадений приходится на чудесные сказки (56% всех совпадений).

II. Несовпадающими для Заонежья и Пинежья являются следующие:

1) В сюжетах о животных:

Типы Пинежья		Типы Заонежья	
4	Битый небитого везет	37	Лиса-плачяся
43	Ледяная и лубяная хата	100	Волк в гостях
130	Зимовье зверей	103	Кот и лиса
131	Коза лупленая	122	Голодный волк ищет сды
161В	Медведь, просящий песню	154	Мужик, медведь и лиса
154 1	Лиса и хвост	161А	Медведь — липовая нога
282	Терем мухи	241А	Петушок подавился
		241С	Курочка Ряба
		254	Ерш Ершович
		295	Боб, соломинка и лапоть
		296	Колобок

<sup>13</sup> Кстати, отмечу, что и среди вариантов пинежских и заонежских, не имеющих соответствий у Аарне, сходных сюжетов нет, а только есть материал различный.

## 2) В сюжетах чудесных:

Типы Пиисежъя	Типы Заонсежъя
	303* 41 брат ищут 41 сестру в жены
	301В Освобождение царевны; вступл. — сильные спутники героя
303 Чудесное зачатие	302 Кощей
313В Чудесное бегство; чудесный ящик	313Д Бегство от Яги
313Е Чудесное бегство; невеста превращена во что-нибудь	314 Бычок-спаситель; 333В Глиняный парень съедает родителей
315 Звериное молоко	409 Царь-девица
400 Муж ищет исчезнувшую жену	511 Одноглазка, двуглазка, трехглазка
403С Подмененная дочь	551 Лекарство для отца
408 Мать-рысь	575 Крылья царевича
410 Окаменевшее царство	650** Алеша Попович
450 Братец и сестрица	677 Железо дороже золота
502 Немал человек	678* Ума много — денег пет
513А Чудесные товарищи: Горосверл и др.	
518 Спор из-за волшебных предметов	
552 Три зятя-животных	
554 Благодарные животные	
555 Золотая рыбка	
559 Несмеяна-царевна	
560 Похищенный волшебный предмет	
561 Лампа Аладдина	
653 Семь Симеонов	
676 Сезам — отворись	
677* Садко	
780 Наливное яблочко	

3) В сюжетах сказок легендарных, новеллистических, о черте, шванках и др. Пинежье знает следующие типы: 570, 813 (Проклятая дочь), 882, 900, 936 (Золотая гора), 1000, 1012, 1045, 1062, 1063, 1071, 1072, 1082, 1137, 1213 (Пошехонцы вгоняют лошадь в хомут), 1286, 1450, 1563, 1642, 1737, 1740\*, 1831, 1877, 1910. Всего 24 типа.

Заонежье знает следующие типы: 330 (Смерть в ранце), 331 (Испытание силы евангельских слов), 362 (Доброта черта), 531, (707\*) (Бова), 757\*\* (Мадей), 796\* (В богатстве правды нет), 799 (Старец и бесы), 804 (Как солдат попал в рай), 834\*, 840\* (Судьба на том свете: *два типа*), 841\* (Испытание евангельских слов: *иной тип*), 844\*, 845\* (Крестьянин слышит небесную обедню), 852, из группы

844–850 (Золотое стремечко), 875, 883, 891 (Добрыня на свадьбе жены), 910В, 921, 922 I, 925\*, 931\*\* (Евстафий Плакида), 931 (Иуда Предатель), 950, 953\*, 954\*, 956, 1009, 1049, 1132, 1133, 1162, 1164, 1210, 1240, 1351, 1360, 1365А, 1380, 1384, 1405, 1406С (Жена прячет разными способами любовника), 1409\*, 1415, 1430, 1435 (Муж отучает жену от сказок), 1535\* (Вспугнутые любовники), 1537, 1538, 1540, 1544\*, 1578\*, 1580 (Девушка делит пять яиц), 1600, 1613, 1640, 1641, 1651, 1653В, 1696, 1730 II (Черт выносит попов), 1732\*, 1739, 1825 (особый тип), 1921 (Рассказать небылицу), 1931, Sagen 3 и 58. Всего 71 тип<sup>14</sup>.

Приведенный анализ дает основание следующим заключениям.

*Во-первых*, самое яркое различие в репертуаре двух районов состоит в том, что пинежская сказка беднее чудесными типами сравнительно с заонежской. На 122 типа она дала только 45 типов (21 общий + 24 специальных), новеллистической и шванковой сказки (вошло несколько легендарных), то есть только 37%, тогда как заонежская сказка тех же типов на общее число 162 дала 92 (21 общий + 71 специальный), то есть 57%. Другими словами, в заонежском репертуаре новеллистическая сказка и шванковая занимают больше половины репертуара, в пинежском — немного больше одной трети всех известных типов.

*Во-вторых*, сказки о животных количественно, по-видимому, насыщают оба района одинаково. Пинежье дало 16 типов (9 общих + 7 специальных), то есть 13% всех типов (от 122), Заонежье дало 20 типов (9 общих + 11 специальных), то есть 12% всех типов (от 162). Но если всмотреться в содержание отличающих оба района типов, мы увидим, что из 16 таковых заонежских типов 5 принадлежит к распространеннейшим в школьных хрестоматиях и, таким образом, вероятно, культивируемых школой («Кот и лиса»; «Мужик, медведь и лиса»; «Курочка Ряба»; «Боб, соломинка и лапоть» и «Колобок»). Из пинежских же типов только один «Теремок» можно причислить к этой категории. Правда, что все сказки о животных встречаются в детских книгах, но я хочу сказать, что, несмотря на это, пинежская животная сказка производит впечатление более непосредственно народной, первичного, а не вторичного книжного происхождения. В заонежской животной сказке дух книги чувствуется сильнее.

*В-третьих*, наконец, сравнение типов в отделе чудесной сказки дает для Пинежья 61 тип (38 общих + 23 специальных), то есть ровно 50% всех пинежских текстов (61 от 122), для Заонежья только 50 типов (38 общих + 12 специальных), то есть 31% (от 162), то есть меньше  $\frac{1}{3}$  всех типов. Если же всмотреть-

<sup>14</sup> При разбивке типов на основные группы я перенес № 330, 331, 362 и 531, как очевидно не чудесные, в отдел третий.

ся в чудесные сюжеты, отличающие оба района, то за типами Пинежья надо признать преобладание классических типов чудесной сказки, таких, которые собиратели обычно называют «архаичными», «старинными».

Таким образом, с точки зрения содержания имеем такую таблицу процентного распределения типов:

	Пинежье	Заонежье
Сказка о животных	13%	12%
Сказка чудесная	50%	31%
Сказка главным образом новеллистическая, шванк	37%	57%

Другими словами, если первый вывод гласил, что репертуар пинежской сказки беднее репертуара заонежской, то второй вывод, получаемый теперь, указывает, что преобладающая часть заонежского репертуара (57%) состоит из сказок *новеллистического и шванкового* характера, преобладающая часть пинежских сказок замкнута в сказке чудесной (к которой можно отнести и животную) (63%) и отличается большей строгостью состава и, может быть, даже большей архаичностью репертуарного списка. После сказанного едва ли можно сомневаться в том, что пинежская сказка живет своим собственным, особым миром, составляет особый район.

Полученные выводы, чрезвычайно значительные для сказковеда, побуждают на них несколько задержаться. Районы Пинежья и Заонежья, как известно, и этнографически, и культурно-исторически сильно разнятся друг от друга. Встает естественный вопрос, представляют ли показанные выше различия сюжетных репертуаров этих районов явление, параллельное этнографическим и культурным особенностям районов, явление закономерное и общее, или только частный случай, единичный факт истории сказки. Для твердого решения этого вопроса нужно было бы иметь огромный материал сказок, собранных из многих районов. Такого материала нет, но, к счастью, имеющийся скромный материал сказочных печатных сборников все же дает право высказать некоторые предположения и по этому вопросу. Я не буду приводить всей сравнительной работы, которую произвел над материалами вообще Архангельской, Олонецкой, Вологодской, Пермской, Вятской и Новгородской губерний, то есть ближайших соседних с Пинежьем и Заонежьем. Я приведу только результаты произведенной сравнительно-статистической работы. Значение этих результатов не может быть решающим, потому что материалы собраны были разными методами, но контрольной их силы не следует преуменьшать.

Попробуем раздвинуть сначала границы сравнения Заонежья и Пинежья до губернских масштабов<sup>15</sup>. Если исключить из сборника Ончукова 3 записи пермских и 71 номер не имеющих соответствий у Аарне (Sagen, легенды и др.), то получим 229 вариантов архангельских и олонецких сказок, представляющих около 250 типов Аарне в разных сочетаниях, причем большинство типов архангельских сказок не повторяется среди олонецких, и наоборот. Так как сборник Ончукова составлен из материалов нескольких собирателей, то такое различие не совсем случайно: мы имеем заметное расхождение двух губерний по репертуару. Общими типами по сборнику Ончукова являются только около 25 типов (241\* — Смерть петушка; 301, 313, 485 — Борма, 551, 564, 650, 665, 910 В, 930, 955, состязания с чертом, 1137, Пошехонцы, 1357 — жена проговаривается о любовниках, 1380, 1525, 1539, 1600, 1730, 1775). Остальные 225 типов разбиваются между губерниями так, что на Архангельскую приходится около 100 типов, на Олонецкую — 125. При этом в Архангельской губернии около 60 типов падает на сказку о животных и фантастическую (то есть почти 50% от общего числа 125) и на остальные виды остальное, то есть около 50% всего собрания. В Олонецкой губернии около 50 типов падает на животную и чудесную сказку (то есть около 33% от 150) и остальные 100 на другие типы (около 67%). Таким образом, если брать другие уезды Архангельской и Олонецкой губерний, то картина взаимоотношения разных сюжетных типов получается параллельной отношениям Пинежья с Заонежьем. Архангельская сказка беднее репертуаром и знает меньше сюжетов новеллистических и шванкового порядка.

Но можно ли на этом основании перенести границу районов с отличным сказочным репертуаром до границ губернских? По всей видимости, нельзя. Если взять в сборнике Ончукова сказки Низовой Печоры — 54 варианта (около 68 типов по Аарне), то окажется, что из них 46 типов не отмечены в Пинежье и только 22 там отмечены. Это как будто говорит за наличие в Низовой Печоре признаков многосказочного района, сравнительно с Пинежьем. Географически и этнографически это различие тоже оправдать нетрудно. С другой стороны, среди типов Летнего Берега Белого моря (Ончуков, № 233–296) преобладают новеллистические и шванковые типы сюжетов, что как будто говорит о тяготении этого района к олонецкому репертуару. Таким образом, поскольку даже в одной Архангельской губернии мы

<sup>15</sup> Для Архангельской губернии беру сказки сборников Афанасьева, Ончукова, П. Ефименко [Материалы 1878], А. М. Смирнова, собрание мое и И. В. Карнаухова (всего около 500 вариантов). Для Олонецкой губернии беру сборники Ончукова, Смирнова, П. Коренного [Коренной 1919], мое собрание и И. В. Карнаухова (всего около 400 вариантов).



имеем признаки обособления репертуаров на три района — летнебережский, пинежский и нижнепечорский, по-видимому, надо признать, что районные границы сказки *не совпадают* с губернскими<sup>16</sup>.

Но если границы Пинежского сказочного района нельзя раздвигать шире бассейна реки Пинеги, то нельзя ли эту границу еще больше сузить, нельзя ли установить более дробные районы в пределах самого Пинежья, например ограничивая район волостью или погостом? Принципиально это возможно, но о Пинежье можно сказать, что сравнение сурских и карпогорских<sup>17</sup> сказок моего собрания заметного различия не обнаруживает. В Карпогорской волости, правда, я работал меньше и меньше записал текстов, но записанные почти все по типам сюжетов встречаются в Сурской волости.

Подтверждение районной обособляемости сказочных репертуаров как явления общего дают также и губернии Вятская<sup>18</sup>, Пермская<sup>19</sup> и Новгородская<sup>20</sup>. Сказки Кирилловского и Белозерского уездов Новгородской губернии по составу типов друг от друга отличаются мало. Но в своей совокупности дают отличия, например, от репертуара сказок олонецких тем, что почти не содержат сказок о животных<sup>21</sup> и дают много отличных типов в шванковом и новеллистическом отделе; различия в отделе чудесной сказки менее значительны. Таким образом, кирилло-белозерская сказка имеет некоторые признаки районного обособления. Вологодская<sup>22</sup>

<sup>16</sup> Для характеристики архангельской сказки сборники Афанасьева (38 вариантов), П. Ефименко (12 вариантов) и Смирнова (22 варианта) имеют только историческое и контрольное значение. Но любопытно, что все три собрания (всего 72 варианта) содержат тот же репертуар, что мое и И. В. Карнаухова собрания. Дополняют они десятками двумя типов главным образом в области шванковой и новеллистической сказки. Таким образом, даже исторически записями 60-х и 80-х годов подкрепляется основная часть пинежского репертуара.

<sup>17</sup> Сурский и Карпогорский округа и географически, и этнографически несколько отличны друг от друга, по в отношении сказки, очевидно, их объединяет река Пинега.

<sup>18</sup> По сборникам Д. К. Зеленина [Зеленин 1915] и А. М. Смирнова [Смирнов 1917].

<sup>19</sup> По сборникам Д. К. Зеленина [Зеленин 1914] и А. М. Смирнова [Смирнов 1917].

<sup>20</sup> Поскольку собиратели работали экспедиционно и признаются, что они стремились к «полноте» материала [Соколовы 1915: V], их метод приближается к моему и цифры имеют показательность.

<sup>21</sup> В то время как неполное собрание мое и И. В. Карнаухова содержат 20 типов животных сказок в 30 вариантах, «полное» собрание братьев Соколовых содержит только 4 типа.

<sup>22</sup> По сборникам Афанасьева (14 вариантов), Н. Иваницкого [Иваницкий 1890] — всего 55 вариантов, А. М. Смирнова (26 вариантов), В. И. Чернышева [Чернышев 1928: 8–9] и М. Б. Едемского [Едемский 1927: 46–47]. Всего номеров 136.

сказка обнаруживает преобладание чудесных сюжетов над новеллой и шванком. Вятская и пермская сказки дают картину пропорционально равномерного распределения отделов животной, чудесной и других видов сказки.

Эти беглые замечания, конечно, лишь приблизительны, но их сила в том, что они подтверждают полученный на основе более глубокого анализа пинежских и заонежских сказок вывод: *жизнь сказки в репертуарном отношении обособленными географическими районами есть явление общезакономерное.*

Закон районирования репертуара находит подтверждение и еще в одном интересном явлении. В разных районах наблюдаем моду на разные сюжеты. В каждом районе есть свой излюбленный сюжет или группа их, которые собирателям предлагаются в первую очередь, которые знают взрослые и дети. Вот факты. Основное значение имеют лишь пинежские и заонежские примеры, пермские и вятские — только контрольное значение<sup>23</sup>.

Пинежье	Заонежье	Вятская губ.	Пермская губ.
327А — 15 вар.	333В — 10 вар.	327А — 4 вар.	560 — 5 вар.
301А — 7 вар.	301А 1 — 7 вар.	1730 — 4 вар.	566 — 4 вар.
313 — 7 вар.	301В — 4 вар.	Небылицы — 4 вар.	402 — 4 вар.
480 — 6 вар.	530 — 7 вар.	1525 — 3 вар.	1525 — 4 вар.
300 — 5 вар.	1525 — 6 вар.	300 — 3 вар.	513, 313 — 4 вар.
955 — 5 вар.	480 — 6 вар.	1641 — 3 вар.	315 — 3 вар.
61 — 4 вар.	955 — 5 вар.	465А — 3 вар.	301А, В — 3 вар.
465А — 4 вар.	1132 — 5 вар.	1537 — 3 вар.	295 — 3 вар.
510В — 4 вар.	311 — 4 вар.	Фома и Ерема — 3 вар.	664 — 3 вар.
123 — 3 вар.	314 — 4 вар.	955 — популярно	Морока — 3 вар.
532 — 3 вар.	403В — 4 вар.		

См. продолжение табл.

<sup>23</sup> Строго говоря, говорить о популярности «типов», отмеченных в табличках вятской и пермской, не всегда можно, так как они показывают лишь число одновременно записанных вариантов одного и того же сюжета. По существу, это даже не доказывает утверждения Д. К. Зеленина, что именно эти сюжеты «чаще встречаются». Для этого нужно было бы иметь те же сюжеты записанными одновременно в нескольких вариантах. Но с натяжкой, может быть, можно считать показателем «частоты» и такой способ, который я целиком заимствую для вятских и пермских сказок из сборников Д. К. Зеленина. Для меня эти две таблички имеют лишь контрольное значение по отношению к первым двум, в которых повторные записи произведены в одно и то же время и в одной и той же поездке.

Продолжение табл.

Пинежье	Заонежье	Вятская губ.	Пермская губ.
53 — 3 вар.	465А — 4 вар.		
571 — 3 вар.	891 (Добрыня) — 4 вар.	8 типов	
882 — 3 вар.	1, 2 — 3 вар.		
1525 — 3 вар.	20, 21 — 3 вар.		
	241А — 3 вар.		
	241С — 3 вар.		
	313 — 3 вар.		
	510А — 3 вар.		
	513В, 313С — 3 вар.		
	706 — 3 вар.		
	715 — 3 вар.		
	852 — 3 вар.		
	956 — 3 вар.		
	1730 — 3 вар.		
	Состязания с чертом — 3 вар.		
	Небылицы — 3 вар.		
	Sagen 16 — 3 вар.		
<i>Всего:</i>			
О животных — 2 типа	О животных — 6 типов	О нечистой силе сюжеты популярны	О животных — 1 тип
Чудесных — 10 типов	Чудесных — 15 типов	Чудесных — 3 типа	Чудесных — 9 типов
Новеллист. — 4 типа	Новеллист. — 10 типов	Новеллист.	Новеллист. — 1 тип

Приведенная таблица показывает, что самым популярным сюжетом от Онежского озера до Урала является сюжет о ловких ворах. В отношении остальных популярность сюжетов связана с районами. Если считать популярными сюжеты, которые попались собирателю не меньше трех раз, то окажется, что в Пинежье таких сюжетов 16, в Заонежье, в полном соответствии с вышеуказанным большим объемом репертуара, их 31, причем общими по популярности являются только шесть сюжетов (301А, 480, 465А, 313, 955 и 1525). Самый популярный для Пинежья сюжет — спасение от Бабы Яги путем сжигания ее с дочерьми или бегства от нее (327А) — почти неизвестен в Заонежье (встретился в виде фрагмента — составной части другого сюжета), и наоборот, самый популярный заонежский сюжет — о глиняном пареньке (333В) не только ни разу не встретился в Пинежье, но на мои специальные вопросы о нем

несколько раз было замечено, что о такой сказке и не слыхали. Может быть, в соответствии с выводом о преобладании в Заонежье новеллистической сказки, а не случайно стоит факт большего количества вариантов «Ловкого вора» (1525) в Заонежье (5 вариантов), чем в Пинежье (3 варианта). Наоборот, в Пинежье из 4 типов чудесной сказки по Аарне, которые там известны, в сущности, 3 являются очень близкими к сказке именно чудесной «Спор о верности жены» — 882, «Жених-разбойник» — 955 и сюжеты о нечистой силе), подтверждая, таким образом, положение, что пинежане чужды увлечения новеллистической сказкой, они живут целиком еще вкусом к сказке чудесной.

Совершенно аналогично Заонежью и Пинежью Вятская и Пермская губернии отличаются популярными сюжетами друг от друга и от первых двух районов.

### 3

Если в анализе сказки Пинежья мы перейдем от сюжетов к текстам сказок, то и с этой стороны довольно отчетливо определяются особенности, более или менее специфические для Пинежского района.

I. Прежде всего обращают на себя внимание особенности некоторых конструктивных моментов в пинежской сказке.

*Во-первых*, она очень часто длинна. Записывать пинежскую сказку иногда мучительно тяжело. Цифры иллюстрируют это положение. Если взять печатную страницу равной 2000 знаков, то, исключив десять регистрирующих кратких записей и десятков присказок и шуток, получим, что из 150 сказок только 40 номеров размером менее одной страницы, 20 номеров по одной странице, 29 номеров по 2 страницы, 21 номер по 3 страницы, 14 номеров по 4 страницы, 9 номеров по 5 страниц, 2 номера по 6 страниц, 6 номеров по 7 страниц, 1 номер по 8 страниц, 2 номера по 9 страниц, 1 номер — 10 страниц, 1 номер — 12 страниц. Это дает в среднем до  $2\frac{1}{2}$  страницы на каждую сказку, при наличии 60 сказок размером от 3 до 12 страниц. Сравнение цифр с заонежской сказкой особенно разительно. Такой же подсчет в заонежском собрании дает в среднем размер сказки около 1,3 страницы при наличии 94 номеров меньше одной страницы, 29 номеров по одной странице, 42 номера по 2 страницы, 15 номеров по 3 страницы, 6 номеров по 4 страницы, 3 номера по 5 страниц. По разу встретилась сказка в 6, 7 и 9 страниц. Другими словами, в среднем пинежская сказка в два раза длиннее заонежской, а если брать сказку больше 3 страниц, то таковых в Пинежье ровно втрое больше, чем в Заонежье (36 номеров и 12 номеров). Что особенно бросается в глаза собирателю в Пинежье — что не только взрослые, но и дети рассказывают длинные сказки, не видя в этом ничего необычного.

Вопрос о причинах любви к длинной сказке, по-видимому, находит ответ в этнографии края. Выше сказано, например, что в Пинежье сказка культивируется сильно лесосплащиками. Долгие досуги на паромах создают спрос на длинную сказку и ее мастера. «Как зачнет сказывать, так на целую ночь хватит» — такова высшая оценка сказочника в устах местного населения. Другая причина лежит, вероятно, в общем архаизме пинежского репертуара, а длина, как кажется, — один из атрибутов «старинной» сказки. Сказка в Заонежье по размерам переходит скорее в разряд анекдота<sup>24</sup>.

*Во-вторых*, длина (внешний конструктивный момент) определяется внутренними конструктивными моментами. Для пинежской сказки таких моментов важнейших отмечу четыре: 1) обстоятельность передачи сюжета и его частей, 2) формальная полнота сказочной «обрядности», 3) ярко выявленная картинность изложения с подчеркнуто диалогичным синтаксическим строем речи и 4) суммирование разных сюжетов. Обращаюсь к примерам и доказательствам.

1. Вот пример обстоятельности передачи эпизода в пинежской сказке. Начало сказки «Сходи туда — не знаю куда» в заонежском варианте 16-летней исполнительницы звучит схематично:

Жил был мужик да баба. У их был сын Андрюша. И вот аны Андрюшу набиравали в салдаты царю.

В том же сюжете 14-летний мальчик Новиков из сурской деревне Летогора это начало распространяет чрезвычайно обстоятельно:

Жили были мужик и жонка. У них было трое детей. Отец зделался нездоров и сказал сыновьям, што я умираю, вы должны слушетца свою мать. Как только проговорий и умер. Зделалась нездоровой и мать. Она призвала своих трех сыновей и сказала:

— Родные деточки, я тоже скончаюсь так же, как и отец ваш. Вы живите, друг друга не избегайте, не бейте, дружите, слушайтесь старшего брата, што он ни будет делать, то и вы делайте.

---

<sup>24</sup> Сборник Н. Е. Ончукова подтверждает это положение. Напечатанные в нем тексты из Архангельской губернии длиннее олонечских. Это во-первых, а во-вторых, олонечские тексты новые — записи самого Ончукова и Пришвина большей частью кратки, записи же А. А. Шахматова и Георгиевского, идущие от 90-х годов, длиннее. Очевидно, в Заонежье в течение последних 30 лет совершается процесс сокращения сказочного текста. Наоборот, вятская и пермская сказки отличаются длинными текстами, кирилло-белозерские тексты дают какой-то средний тип. Интересно, что даже в моем собственном собрании сказки Власова, то есть Пудожского уезда, более восточного, отличаются большей длиной сравнительно с заонежскими сказками.

Мать умерла. Дети остались беспризорными. Но они не оступали своего хозяйства, улучшали землю, растили скота и сами все росли и росли. Они зажили хорошо. Но брат стал говорить своим, што: — Я хочу уйти в солдаты служить царю.

Братья не хотели этого и ублажали Гришеньку, штобы он не ходил на службу царю. Он не послушался своих братьев и все-таки ушел служить... и т. д.

Надо оговориться, что обстоятельность несколько раз встретилась и в заонежской сказке, но там она встретилась как явление гораздо более редкое, чем в Пинежье, а главное, там она носила характер или эмоционально-психологического окрашивания сказки (у Чарцевой), или словесной орнаментации (у Власова) и редко фактический характер. Пинежская обстоятельность элементарна: она дает конкретный ход действия с естественным описанием динамических или образных подробностей.

2. Формальная структура пинежского сказочного текста чрезвычайно, если можно так сказать, «классична». Принцип утроения лиц, эпизодов, действий и т. п. проходит по сказкам почти без нарушений. Взрослые и дети держатся его строго даже тогда, когда сказочнику некогда. Только в двух-трех случаях за недостатком времени сказочники предложили мне не повторять эпизода, но сами ощущали это *tres* как канонически обязательное. Заонежская, например, сказка сильно отличается от пинежской именно наличием свободы в этом отношении к принципу утроения.

Но еще любопытнее разница в отношении районов к присказкам и концовкам. Заонежье совсем не дало специальных присказок, а в области концовок не очень богато. Пинежская сказка знает присказку как очень нередкое явление и иногда прямо блещет своими концовками. Они ощущаются как явление живое и поэтически актуальное.

Присказка говорится к сказке не часто и существует в уме сказочника отдельно от сказки. Ефим Коровин признавался, что он иногда говорит присказку, начиная ею разные сказки. К сожалению, из 5 записанных от разных лиц присказок 4 не могут быть напечатаны, так как все они неприличные. Но, по-видимому, именно эта особенность специфична вообще для присказок. Ее функция — сразу захватить внимание слушателей, объединить их смехом и шуткой и вызвать тот легкий подъем настроения, который нужен сказочнику. Сильное и крепкое словцо или образ в простом народе всегда действенный возбудитель внимания. Чтобы дать хоть некоторое понятие о сочности и яркости этих присказок, я все же приведу начало одной, данной в деревне Засурье Ф. Я. Мерзлым 48 лет:

Не в котором царстве, не в котором государстве, именно в том, в котором мы сейчас живем, жыл царь Картаус. Надеў на х-р арбуз,

на арбуз огурец, отправившись в свой дворец... Выносит указ, старым старухам от х-ра отказ, а молодым девушкам до 17 лет и дела нет... и т. д.

И по окончании этой веселой и яркой прелюдии начинается спокойно сказка: «Ну вот, конечно, жил мужик и жонка...».

Другая присказка, приличная, дана О. И. Малкиным в деревне Суре как прелюдия к сказке-пародии. Вот она:

В некотором царстве,  
В некотором государстве,  
Именно в том,  
В котором мы живем,  
На ровном месте,  
Как на бороне,  
А борона-то на ключе (= кочка),  
Лежит два кольца —  
Одно заржавело,  
Другое в грязи.  
Которое излюбя тебе,  
А другое мене.  
Это не сказка, а присказка,  
Сказка вся впереди.  
Жили старик со старухой у самого моря,  
В этом море шчука да елецок (местная рыба) —  
И сказки конецк.

Последнее двестишье есть наиболее частая концовка сказок в Пинежье. Концовка в противоположность присказке всегда прилична. Я не буду приводить всех разновидностей пинежских концовок, укажу только на факт, свидетельствующий об особенной живучести концовок. Дело в том, что даже одна и та же концовка встречается и употребляется в нескольких редакциях<sup>25</sup>. Вот, например, четыре редакции одного и того же вида:

1. Сказке конець —  
Золотой жеребець.
2. Сказки конець —  
В лесу под кокорой,  
Не знаю, под которой,  
В колодце елець,

---

<sup>25</sup> Специально о сказочных концовках см.: [Petsch 1900]. Особенный интерес русские присказки и концовки получают в свете новой работы профессора И. Поливки [Polivka 1926].

В кузову пять овец,  
Шестой жеребец.

3. Сказки конец —

В кузову пять овец,  
Шестой жеребец.

4. Сказки конец —

Золотой жеребец,  
Крошка упала,  
В рот не попала.

Очень нередки в пинежской сказке также почти отсутствующие в заонежской переходные фразеологические шаблоны вроде: «Скоро сказка сказывается — не скоро дело делаетца» или «Это не сказка, а присказка, а сказка еще далеко впереди» и т. п.

3. Поражает пинежская сказка и необычайной живостью, свежестью, картинностью изложения. Достигается это частью вышеуказанной обстоятельностью рассказа, а главным образом, диалогичным синтаксическим строем речи. Ловес оф Менар [Löwis of Menar 1912: 137] совершенно справедливо писал о любви русской сказки к диалогу. Едва ли это не является признаком большей примитивности самой русской сказки. Но пинежская сказка представляет собою в этом отношении положительно замечательное явление. Конечно, совсем без повествовательного элемента трудно построить сказку, и сказочники не обходятся без него, но диалог очень часто преобладает. Больше того, есть примеры сказок, представляющих почти сплошной диалог. За недостатком места приведу отрывок только сказки о работнике, нанявшемся к попу на условии не сердиться. У В. А. Кузнецова этот сюжет (Aaгпе 1000) соединен с другим — «Прилипни!» (Aaгпе 571). Работник идет орать:

— Доўго ли орать?

— Пока собака побежит.

Он побил собаку, она и побежала. Он и прибежал:

— Батюшка, сердися?

— Нет.

— Матушка осердилась?

— Нет.

— Куды кобылу девать?

— Куды собаку, туды и кобылу.

Он разрезал кобылу и скидал в подворотню.

— Где кобыла?

— Ты велел, куда собака, туды и кобыла. Ты осердился?

— Нет.

Назавтра опять. Вот батюшка:

— Наноси дров в избу.



- Он полну избу наносиў.  
— Батюшка, осердиўся?  
— Нет.  
— Матушка, осердилась?  
— Нет... и т. д.

Сказок, рассказываемых таким или более синтаксически богатым, но обязательно диаложным языком, в Пинежье большинство.

4. Наконец, способ удлинения сказки путем суммирования нескольких сюжетов весьма свойственен Пинежью, причем характерно здесь то, что иногда суммируются крайне далекие внутренне друг от друга сюжеты. Например, я не знаю вообще великорусской сказки, соединяющей типы «Волк и козлята» (Аарпе 123) и «Братец Иванушка и сестрица Аленушка» (Аарпе 450). Между тем в Карповой Горе мною и И. В. Карнауховой записано по варианту сказки с таким соединением. Несколько неожиданно также такое соединение: 303\* + 550 + 313. У царя 41 сын. Только Иванушке удастся добыть чудесного коня. Потом все едут искать невест. У Егобовой есть 41 дочь. Иван меняет колпаки между братьями и дочерьми Яги. Она убивает собственных дочерей. По возвращении домой Ивана посылают добыть от Яги чудесный кувшин, гусли, скатерочку-самосолку. Потом едет добывать невесту, в медном, серебряном и золотом лесах находит по перу, не слушая предупреждений коня, берет их, потом вынужден добывать три птицы-девицы из этих лесов и их брата-волка, потом едет за живой и мертвой водой, увозит ее из-под пазухи девицы, спасается от погони с помощью чудесных предметов (бросание), наконец, омолаживается в котле с живой водой и женится на одной из девиц.

И вообще, повторяю, в строении сюжетов пинежской сказки можно заметить какую-то свободу морфологического состава. Но об этом ниже.

II. Кроме перечисленных особенностей конструктивного порядка, пинежская сказка обособляется еще одной особенностью — заметной творческой осязаемостью, если можно так выразиться. Дело в том, что и Заонежье, и другие местности Севера знают варианты, почти буквально повторяющие тот или иной сюжет. Правда, это встречается и в Заонежье не часто. В Пинежье таковых фактов нет. Варианты одного и того же сюжета сильно отличаются даже тогда, когда мне удавалось записать текст у двух лиц, одно из которых переняло сказку у другого. Сказки бывали отличны даже в сюжетном отношении. Эти факты дают право на допущение, что отношение пинежского населения к сказке свободно и что при наличии еще вдобавок и значительного интереса к сказке сказочник в большинстве случаев подходит к сказке творчески активно. Это допущение поддерживается также случаями сказок, которые представляют новые конгломераты эпизодов, известных по другим сказкам.

III. Наконец, еще особенность Пинежья. Оно, в отличие, например, от Заонежья, где специальное амплуа «сказочника» не ощущимо, гораздо четче переживает это амплуа. Правда, что и в Пинежье сказочника не называют сказочником. Говорят обычно: «Он те наболтает всяко», но зато выдвигаются определенные имена мастеров этого дела. Мне пришлось столкнуться с тремя такими мастерами.

Первый из них, *Малкин Осип Иванович*, 29 лет, живет в деревне Суре, куда перешел в дом жены из деревни Слуды. Малкин грамотный, окончил двухклассную школу, читает газеты, книги по агрономии и кустарному делу. Занимается крестьянством и лесосплавом, но, по моим впечатлениям, не очень усиленно. Служил в эпоху гражданской войны целых 6 лет, бывал в Архангельске, Ярославле, Москве, Вологде, но не хвастается знанием городов. По характеру медленный, тихий, слегка флегматик. Вызвать улыбку у него очень легко, но за ней какая-то грусть. Я заметил, что крестьяне, с одной стороны, ценят его, отзываются о нем как о человеке ценном в деревне, но все же в отношениях к нему чувствуется что-то пренебрежительное. К нему не набираются в избу соседи, да и не любит он сам этого. Жена его, молодая развитая женщина, служит в больнице, курит и производит впечатление стоящей выше среды. У меня составилось впечатление, что именно это превосходство над средой, большая интеллигентность и создают некоторую обособленность Малкина в деревне. Обособленность, видимо, настолько значительна, что даже случайный человек — я — ее заметил. Малкин знает песни и солдатские, и старые деревенские, знает загадки, пословицы, массу частушек. Былин и духовных стихов не знает. Знает сказки частью от матери, давно умершей, частью наслышавшись от крестьян. Сказки начал рассказывать по первому предложению и потом говорил мне три вечера. Малкин — типичный представитель той группы сказочников, которую я называю «сказочник на продолжительность». Манера говорить его медленная, спокойная, говорная, с проблесками артистизма, который выражается в игре интонациями или добродушном аккомпанементе собственным смехом к отдельным местам сказок. Стилистической манеры его сказок я не могу здесь касаться. Скажу только, что это стиль простой и со следами индивидуализма. От Малкина я записал полностью или схематично 16 сказок и образцы частушек, загадок и один заговор. Но Малкин знает и еще сказки, особенно неприличные. Репертуар его содержит по указателю Аарне типы 300, 303, 329, 313А, 327А, 402, 550, 570, 571, 1012, 1545\* (Чесалка), 1563, 1877, 1910 и еще несколько неприличных.

Другой мой мастер, *Константин Лаврентьевич Фофанов*, 65 лет, в деревне Карпова Гора. Среднего роста старик с большой копной волос и добрыми веселыми глазами. Семейный, из детей один служит милиционером в Суре, и этим немножко кичится. Кон-

стантин Лаврентьевич учился в школе, не служил, бывал не дальше Архангельска. Занимается крестьянством, но так же, как и Малкин, не производит впечатление человека, очень пристрастившегося к земле. Есть что-то стоически спокойное и вместе мудро-юмористическое в его отношениях ко всему окружающему, к жизни, к себе, ко мне, собирателю. Несмотря на большой возраст, он щеголь, на праздник оделся в городской костюм. В деревне старика уважают и знают, что раньше он рассказывал много сказок. В деревне некоторые указывают, что он знает какое-то старое пророчество о полудницах. По проверке оказалось, что это сбивчиво рассказанное им сказание о трясавицах. Знает о былинах «по книге», но сказки рассказывает «деревенские». Признается, что раньше рассказывал их много, а теперь перестал. Почему, не объяснил, но по тону и намекам я понял, что по причине ослабления интереса деревни к сказке: «Теперь не тем интересуются». Я записал от Фофанова 9 номеров, все длинные и интересные. По типу Фофанов тоже рассказчик на продолжительность, но он яркий и высокоталантливый артист сказки, притом ныне редкого типа — артист-театрализатор. Он органически не может вести сказку спокойным рассказом, играет голосом, глазами, всей фигурой, вскакивает, садится и даже изображает рассказываемое жестами, мимикой, действиями. Фофанов — блестящий мастер диаложного стиля и, по-видимому, чрезвычайно творчески активен, о чем скажу еще ниже. Записаны от него сказки типов 15, 43, 123, 450, 301А, 327А, 403, 561, 560, 930 и Снегурочка.

Если О. И. Малкин и К. Л. Фофанов оставили во мне впечатление людей, как-то стоящих над средой, может быть, в стороне от нее, то третий мой мастер, *Ефим Матвеевич Коровин*, 37 лет, в деревне Ваймуши Карпогорской волости, целиком лежит в своей среде, живет ее стихией. Это совсем еще молодой по виду мужик, семейный, имеет троих детей и жену, грамотный, служил в гражданскую войну пекарем в лазарете, бывал не дальше Архангельска. Он живет вместе с отцом-стариком, бывшим ямщиком. Семья и дом Коровина — богатый дом в деревне. Ефим Матвеевич прекрасно зарабатывает на сплавах леса и лесных работах, куда он отдает много времени, так как дома есть достаточно рабочих рук и без него. Мужики у него слегка заискивают, сам он разбитной, веселый, подвижный и порывистый. Про Ефима Коровина знают далеко мужики, потому что он их тешит сказками. Мне говорили в совершенно другой деревне, что когда на плотях делать нечего, то иногда собирают в складчину деньги Коровину на водку, чтоб он сказывал сказки. И он, по словам крестьян, может рассказывать целую ночь. Должен сказать, что самые длинные сказки моего собрания принадлежат именно Коровину. К сожалению, я смог записать от него только 4 номера, просидев полдня. Когда я явился на следующий день, я застал его собирающимся на новое отплытие с лесом по реке. Хотя я

предлагал ему деньги, Коровин не остался, чтобы не разбивать артель. Да и ехал он на этот раз с женой. Все же мне удалось записать еще несколько сюжетов, но схематично. Все они страшно сложны и многоэпизодны. По типу Коровин — тоже рассказчик на продолжительность и также с манерой артистической игры голосом и жестами, но фофановский театрализм ему чужд. Репертуар Коровина, по-видимому, очень обширен. Однако приличных сказок он назвал мне до 11, кроме того, знает массу неприличных. Записаны и отмечены у него типы 306, 578, 566, 313В, С, 325, 400, 329, 465А, 502, 530, 567, 882 и много неприличных.

В числе мастеров сказки я бы назвал также летогорского мальчика *Новикова Игнатия Яковлевича*, но с ним я имел дело только на пароходе, где и записал 8 сюжетов, 2 заговора, 8 загадок, 5 дразнилок, 4 считалки и 6 частушек. Новикову 14 лет, учится во 2-м классе II ступени и живет в г. Пинега. Мальчик очень развитой и тоже по типу рассказчик на продолжительность и артистического склада. Любопытно, что он прекрасно осознает диалектизмы своей речи и речи своих мест, но рассказывал мне сказку, по его словам, «по-деревенски». Состояло это, впрочем, в том, что он систематически заменял в произношении звук «ц» звуком «ч» и употреблял после гласных «у» неслоговое вместо «л». Стилль Новикова модернизирует сказку, но сам он как рассказчик вполне может конкурировать со взрослыми сказочниками. Популярен Новиков как сказочник среди детей-школьников. Отмечены у него типы 2, 15, 301А, 327А, 402, 465А, 545В, 465, 882, но знает и еще сказки.

Выдвинув названных четырех сказочников на первое место, я сделал это совсем не для того, чтобы умалить значение и артистизм отдельных исполнителей из остальных 50 лиц, а для того, чтобы подчеркнуть, что на этих лицах оказалась возможность поверки среди более широких групп крестьян степени переживаемости, жизненности самой идеи мастера сказки. Черт профессионализма у них самих или специального культа их мастерства у крестьян совершенно отметить не удалось. Но их имена известны несколько шире, чем имена других, ибо в Заонежье эта осязаемость сказочника, по моим впечатлениям, все же слабее.

#### 4

Закончив характеристику пинежской сказки в целом, в ее специфических особенностях, ставишь вопрос: чем они вызываются? Что определяет их обособленность, районную отграниченность?

Пока нет достаточного материала сказок, собранных одним методом из разных географических мест, нет возможности установить сравнительным путем факторы, определяющие специфическое в районной сказке. Определение этих факторов — большая

и особая задача для исследователей. Я ограничусь беглыми напрашивающимися замечаниями.

Вышеприведенное сравнение пинежского материала с заонежским указывает на крупное значение в определении районной жизни сказки фактора *культурной связи*. Характер той связи, налагающая печать на быт населения, налагает печать и на сказку. До сих пор в научной литературе говорилось о движении отдельных сюжетов в ту или другую сторону по путям культурных связей, о жизни отдельной сказки в зависимости от них. Аналитическая работа над узким краевым материалом, особенно при наличии аналогичных однородных сравнительных данных, дает право поставить на очередь вопрос об изучении жизни *целых сюжетных гнезд* по тем же культурным путям, об их *борьбе за существование и обособленность*.

*Пинежское* гнездо сказок, притаившись по берегам реки, отдаленной от больших культурных центров, отграниченной с востока, юга и запада тайболой, то есть сотнями верст тундры, знает единственное большое окно к культуре — Архангельск. Но если для бытовой культуры края Архангельск служит проводником новых веяний, то для сказки он таким проводником новых эстетических вкусов быть не может, ибо в городе сказки почти нет. (Да и до города-то, строго говоря, пинежский лесосплавщик не доходит. Сдав лес в Усть-Пинеге, то есть верст за 90 от города, крестьяне возвращаются на пароходе назад в свои деревни.) Может быть, именно поэтому пинежская сказка производит впечатление несколько консервированной, отстоявшейся. Шестьдесят лет назад в Пинежье жил тот же состав типов сказок, как это показывает сборник Афанасьева.

Но, с другой стороны, *заонежская* сказка, более близкая к столице и более открытая к воздействию, определенно обнаруживает влив культурной струи искусства большого города. Правда, этот влив совершается, очевидно, из нижних слоев города и несет с собой через посредство отхожего крестьянина-ремесленника анекдотический, новеллистический и книжно-лубочный репертуар. Эта городская струя ровно наполовину наводнила собой репертуар заонежской сказки. И все-таки, несмотря на этот влив, она живет, сопротивляется, обороняет отдел чудесной сказки, отстаивает *душу* сказки. Собиратель, попадающий в Заонежье, ясно чувствует, что сказка здесь живет полно, сочно и красиво. Так чувствовали сказку А. А. Шахматов, Н. Е. Ончуков, так именно почувствовал сказку я в 1926 году и И. В. Карнаухова. И только знакомство с другими районами позволяет по-настоящему понять, какой большой *борьбы* стоит Заонежью его сказка. Отстаивая «душу», она уступает в «плоти», она укорачивает размер, ослабляет строгость классических требований сказочной формы, а в частных случаях, по-видимому, должна уступить дорогу книжно-школьным веяниям (например,

в сказке о животных). Я бы не осмелился утверждать, что культура несет в народ *вырождение* сказки, как об этом говорят многие ученые. Сказка жива и в культурной Германии, и в Англии. Но что культурный фактор несет сказке какое-то *перерождение*, свидетельствует с несомненностью вышеприведенный материал.

Кроме, однако, признания фактора культурно-исторического в понимании районной жизни сказки, приведенный материал указывает на крупное значение также фактора чисто *этнографического*. Пинежская женщина, по-видимому, знает сказку меньше, чем мужчина; в Заонежье и тот и другая знают одинаково хорошо. Причина лежит, как указано, в быту. Быт же способствует поддержанию более длинной или многосюжетной сказки Пинежья. Быт культивирует или убивает сказочника с большим репертуаром. Быт определяет и внешний костюм сказки, которого, к сожалению, в настоящей статье я не могу коснуться. Географическая разобщенность Карпогорской и Сурской волостей могла бы создать условия, благоприятные для сужения районных сюжетных гнезд до границ волостных. Но наличие прекрасного речного пути сообщения, род занятий населения, то есть факторы географо-этнографические, и большая культурная роль покойного Иоанна Кронштадтского (в сказках Пинежья всегда высшим иерархическим чином является не «архирей», а «протоерей»), с его ежегодными наездами в Суру и в сурские монастыри, сделали то, что этого сужения не произошло и бассейн реки Пинеги в отношении сказки живет каким-то общим творческим зарядом.

Наконец, весьма вероятно, что даже и в пределах узко районной жизни сказки существуют какие-то внутренние, *имманентно-художественные* законы жизни и бытования сказки. Например, почему-то сказка «Волк и козлята» соединилась с сюжетом «Братец и сестрица» и в таком сочетании начала передаваться. Однако вопрос об имманентных факторах относится к области вопросов биологии сказки и составляет особую область изучения. Ниже я коснусь некоторых из этих вопросов.

Указать культурно-исторический, этнографический и имманентно-художественный факторы, определяющие характер районных сказочных гнезд, конечно, еще не значит объяснить все особенности сказок данного района, но более глубокая постановка этих вопросов — задача специальная, выходящая за рамки моей статьи. В задачу этой статьи входит желание прежде всего подчеркнуть, что краевое собирание сказки методом экспедиционно-рекогносцировочным дает плодотворные результаты. Оно обещает постановку вопросов культурно-этнографического и социологического порядка в сказковедении, которые до сих пор приносились в жертву односторонним штудиям исторической жизни сюжетных схем. Оно, наконец, дает возможность и право заносить на

географическую карту сказку не в виде случайных точек, а в виде сплошных больших пятен, как это делается на картах племенной, языковой, бытовой и т. п.

## Сказка Пинежья и некоторые вопросы биологии сказки

### 1

Теперь попробуем остановиться на проблемах, которые выдвигает собранный материал с точки зрения теоретического или, вернее, биологического изучения сказки. На первом месте в этом отношении стоит вопрос об обоснованном выделении сказки из других видов народного творчества как особого художественного жанра и о внутренней дифференциации основного жанра.

С понятием «сказка» до сих пор происходит то, что происходило с понятием «литература» в XIX столетии, когда под этот термин подводили почти всю письменность. Почти все сборники сказок, иностранные и русские, содержат сложный конгломерат текстов, в который объединяются как сказки — и рассказы о животных, и о нечистой силе, и анекдоты, и легенды и т. д. Жанровые признаки скорее чувствуются исследователями и собирателями, чем осознаются, несмотря на наличие в этой области даже специальных работ Больте [Bolte 1920], Вебера [Weber 1904], Бете [Bethe 1922]. Что дело обстоит именно так, доказывается между прочим тем, что существует много определений сказки и ни одного общепринятого<sup>26</sup>. Собственная народная терминология не приходит на помощь ученому, ибо народ словом «сказка» оперирует очень произвольно, хотя в разных районах подводится под этот термин не всегда одинаковый объем и характер явлений. С другой стороны, все теоретические попытки определения сказки опирались на текстовой письменный материал, не зная и не учитывая тех элементов сказки, которые, по существу, для нее решающи, именно: характер и форму устного исполнения, цели сказочника при рассказывании и зависимость текста от этих целей и исполнения. Только узкий краевой материал, где

---

<sup>26</sup> Если прочесть определения сказки у Тимме, фон дер Лейпа, Больте, Вундта, Пензера (в книге Майера), Ван Геннепа, Шписса, Халанского, Сумцова, Савченко, Ю. М. Соколова, то есть новейших авторов, то придется признать, что сколько-нибудь устойчивых признаков для сказки как жанра не выработано. Единственно общим является во всех определениях признание чудесного, фантастического в сказке, но это признак, недостаточный для определения сказки.

собиратель дает сказку в антураже, то есть вместе с исполнителем и слушателями, может внести ясность и в жанровые признаки сказки. Я в данной статье не имею в виду давать определение сказки и ее жанровых признаков. Я хочу только привести несколько фактов, которые доказывают, что при таком определении краевой материал открывает очень любопытные перспективы.

Пинежский сказочник взрослый, если попросить его рассказать сказку, рассказывает обыкновенно фантастическую или новеллистическую сказку. Анекдот всегда сопровождается какой-нибудь оговоркой вроде, что это — «другая сказка». Перед рассказом анекдота сказочник настраивается иначе, ощущает анекдот иначе, чем сказку. Но еще любопытнее, что в Пинежье взрослые очень четко чувствуют так называемую «робячью» сказку как нечто особое. А эту «робячью» сказку большею частью составляет сказка о животных. Некоторые на предложение рассказать отвечают: «Да что там рассказывать, не знаю я сказок, разве робячью». Упомянувшийся К. Л. Фофанов, рассказав мне ряд сказок, ответил, что больше ничего не знает, и, несмотря на готовность говорить, он, искренне припоминая сказки, не мог припомнить в тот момент ни одной. Тогда я ему напомнил про «робячьи» сказки. Он тотчас же сказал, что знает их несколько, и начал рассказывать. Так же точно это напоминание иногда развязывало языки и другим лицам. Для меня очевидно, что в Пинежье сказка, предназначенная для детей, ощущается как особый вид, может быть, как особый жанр.

Дальше, иногда присказки рассказываются как особые сказки (см. вышеприведенную сказочку О. И. Малкина, в моем заонежском собрании «Царь Картаус», и др.). Легендарные сказки ощущаются как особые виды рассказов, и настроенность исполнителя, как и слушателя, при рассказывании легендарных сказок иногда принимает не то чтобы религиозный, а вдумчиво-философский колорит. Наконец, эротическая сказка — несомненный особый сказочный жанр (не надо смешивать с вульгаризмами и эротизмом мимоходом в обычной чудесной сказке).

Я хочу сказать, что реальный материал приводит к необходимости дифференцировать сказку на несколько жанров народного рассказа и изучать их каждый самостоятельно. К этой мысли уже идут отдельные исследователи. Легенду и шванк все различают как особые жанры повествовательного творчества (Вебер, фон дер Лейен, Аарне и др.), но и о сказке, например, ван дер Лейен бросает фразу: «Небылицы (*Lügenmärchen*) не являются просто сказкой, но только одним из сказочных жанров (*Märchengattung*) среди других, как — анекдотическая сказка, чудесная, о животных, сказка о загадках и т. д.» [Leyen 1925: 15]. Панзер между прочим говорит о сказке биографической, приключенческой и цепной, кладя в основу различения формальные признаки. Беренсон [Berendsohn 1922]



и Аарне [Aarne 1910] по-своему классифицируют сказку. Я также писал о необходимости выделения жанров в сказке [Никифоров 1927]. Отсутствие до сих пор четкого размежевания сказки на жанры объясняется преобладанием исключительно *посюжетного* изучения только сказочного текста, а не сказки в собственном смысле слова. И так как сюжеты часто бывают общими у сказки с сагой, песней, шванком и др. [Köhler 1898: 1–3], то даже строгого разграничения этих основных родов творчества не выработалось. Изучение же сказки в целом (не сюжета только) показывает, что даже собственно чудесная сказка имеет основание для разбивки на несколько обособленных жанровых линий.

Возьмем известную сказку о том, как черт или леший заманивает девушек к себе, переменяя на дороге, по которой они идут, веши в свою сторону; потом он в мешке возвращает, не зная об этом, девушек обратно родителям. Заонежский вариант этой сказки знает не только три девушки, но даже целых шесть. И рассказчики терпеливо повторяют, в сущности, если смотреть только на писанный текст, несколько не занимательные формулы-фразы обмана и возвращения девушек. Почему же сказка популярна и нравится? Только исполнение ее дает ключ к объяснению. Дело в том, что рассказчики так украшают голосоведением, модуляциями интонаций, то есть очень тонкими приемами художественного воздействия, эти повторяющиеся формулы-фразы, что сказка живет и чарует. Снимите эти формулы и их длительную повторность — сказка умрет или перейдет в другой жанр. Весь смысл сказки не в сюжете, которого почти нет, не в рамке, которая проста и незаметна (отец просит дочерей принести хлеба, черт уносит девушек), а именно в повторяющемся образе, облеченном в искусные формулы-фразы.

Если подойти с подобной точкой зрения к некоторым сказкам, как «Мена» (Aarne 1415), «Коза лупленая», «Смерть петушка», «Глиняный паренек», «Серебряная овечка» и т. п., то получим целую группу сказок, о которой суждение на основании только письменного текста совершенно недостаточно. Все их художественное значение, их жанровая сущность определяется не текстом, который дан собирателем, а исполнением, воздействием художественной игры голосоведения и театрализации. Я бы назвал эту группу сказок *сказками драматического жанра*. Сюжеты в них обычно очень простенькие и коротенькие, величина которых порой значительна, но сущность их в повторных поэтических (образы) и синтаксических (фразы) элементах, целиком переданных драматическому таланту исполнителя. И нужно сказать, что сказочники доводят эту драматическую сторону жанра до поразительных эффектов. Упомянувшийся выше пинежский сказочник К. Л. Фофанов, рассказывая сказку об «Ольшанке» (327А), повторял требования к нему ведьмы подать помело и т. д. с тонированной речью, а предложение лечь на лопатку Фофанов разыграл. Несмотря

на свои 65 лет и наше уединение, Фофанов повалился на спину на пол и развел руки и ноги, показывая с искренним и довольным смехом, как Олышанка не влез в печь. Во второй и третий раз он показал это, не падая на пол, но достаточно театрально жестикулируя. Другой сказочник, А. Кузнецов, сказку об овечке серебряной драматизировал таким образом. В первый раз он формулу повторения (стихи) пел, во второй раз, произнося ее, он выскочил из-за стола, стал на середину избы и начал петь. Вдруг среди формулы он оборвал и крикнул слушателям (их было человек восемь): «Пойте со мной!» Все весело захохотали и хором вместе со сказочником, жестикулируя, повторили эту стереотипную формулу-фразу:

Казак-от идет  
Да барана веде,  
За бараном-то девка,  
За девкой-то попадья... и т. д.

Отделите текст от элементов исполнения в этой сказке — и текст станет мертвым. Для отнесения его к тому или другому жанру, строго говоря, у исследователя не будет права. А между тем в этот жанр драматических сказок входят и сказка о животных, и чудесная.

Другой тип сказок, тоже достаточно четко обнаруживаемый, — это *сказки-романы*. Мой К. Л. Фофанов долго откладывал на «после» сказку о «Василии сыне купеческом» (Аарпе 561, 560). Рассказывал он ее потом с увлечением, но и по стилю, и по характеру сказа чувствовалось некоторое отличие этой сказки от других чудесных. Эту манеру сказа я бы назвал *сказом с вчувствованием*, и наблюдал я ее случайно раньше в Петербурге, где в этой манере на окраинах в мещанской или рабочей среде рассказываются лубочные романы или «Антон Кречет». Вероятно, и «Василий» восходит к лубку. Во всяком случае, в сборниках Д. К. Зеленина, братьев Соколовых и моем заонежском собрании есть сказки, которые и по большой длине, и по обрастанию сюжета психологическими элементами, и по другим данным могут быть объединены в особой группе сказки романической.

Едва ли надо особо упоминать, что ходящие в народе *сказки-пародии* (вроде «Козьма Сарафонов»), *сказки-шутки* (например, вопросо-ответная сказка «Векушко»), *сказки бесконечные* («Про белого бычка», «Как мужик мочил и сушил ворону») и т. п. представляют особые сказочные жанры, живущие различной жизнью и разно рассказываемые.

Если вычесть из общей массы даваемого как сказка материала все приведенные разновидности, а также *легенду, новеллу и шванк*, то останется очень узкая группа *собственно сказок чудесных*, дальнейшая жанровая дифференциация которых определится материалом.

В результате этих примеров я совсем не имел в виду предлагать жанровую классификацию сказки. Я хотел только показать, что краевой материал, собранный в виде возможно полного комплекса данных, создает гораздо более реальную и приближающуюся к истине возможность расслаивания сказочного репертуара на частные *Gattungen*, чем операции только с бесцветным письменным текстом.

## 2

Другой вопрос биологии сказки — вопрос о внутренних, органических, имманентно-художественных законах жизни сказки. Это скорее серия вопросов, целая область в жизни сказки, только в самые последние годы начинающая изучаться, но, несомненно, краевым материалом выдвигаемая на очередь. Я остановлюсь на немногих вопросах этой серии и лишь постольку, поскольку позволяет поставить их пинежский материал.

I. Каковы наличные бытующие формы живых сказок? К чему сводятся различия в сосуществующих формах бытования в одном районе одного и того же сюжета?

Всякая сказка жива только в конкретном варианте. Наблюдения над пинежскими и заонежскими вариантами дают право говорить о *двойной, параллельной* жизни в одной местности каждой сказки. С одной стороны, сказка живет в форме *будничной*, повседневной, общеизвестной передачи. С другой стороны, в форме *искусной* в устах далеко не частого мастера сказки. Эти две линии жизни сказки — несомненный закон и для сюжета, и для элементов, его оформляющих.

Будничная линия жизни сказки знает вместе с тем несколько форм бытования, именно: форму *нормальную* для данного района, форму *нарушенную* и форму *разрушенную*. Разрушенная форма сказки встречается очень редко (главным образом, у очень малых детей или у рассказчиков, совсем не знающих сказки), настолько редко, что о ней почти можно и не говорить (в обоих моих собраниях на 409 номеров приходится около 4–5 номеров разрушенной сказки, то есть около 1%). Признаки разрушенной формы — отсутствие логического единства в строении варианта. Остальные формы будничной сказки всегда логически более или менее стройны и целостны, но вместе с тем нормальная форма отличается типическими для данного района в морфологической структуре чертами. Форма же нарушенная представляет собою морфологически отличный вид сказки сравнительно с нормальной формой (или сюжетные эпизоды в ином порядке, или на месте одних мотивов нормальной формы имеются другие, необычные для нормальной формы данного района).

Что касается искусной формы жизни, она отличается тем, что стоит *над* нормой почти всегда в исполнительском, стилистическом

и сюжетном отношении. Искусная сказка почти всегда нарушенная в смысле стиля или сюжета, часто она оригинально индивидуализирована. Вот почему невозможно согласиться с часто встречающейся квалификацией собирателями варианта как «лучший» или «худший». Объективно все варианты, кроме разрушенных, хороши, но они относятся к разным линиям жизни сказки. Приведу пример.

Наиболее популярной сказкой в Пинежье, как выше указано, является сказка о спасении мальчика от Яги (Aарпе 327A). Причем в Пинежье имеются две нормальных разновидности сюжета: а) *Ольшанка*. У мужика и его жены — парень Ольшанка ездит на лодке. Три дочери Егабовой неудачно пытаются его поймать, сама Яга ловит. Ольшанка сжигает хитростью в печи дочерей Егабовой и ее самоё. Эта форма сюжета записана мной в полном виде от трех лиц (Титова М. А., Данилова А. С., Новиков И. Я.); б) *бегство с укрыванием*. У мужика с женой три дочери и парень. Парня уносит Егабова, дочери бегут добывать брата, по пути встречают костер, кучу и овин. Две девушки не выполняют просьб встречных («Подпаши подо мной, подгреби подо мной»), и потому Яга у них отнимает братца, с которым они пытаются убежать. Третьей удастся спасти брата, так как она исполнила просьбу костра, кучи и овина: они ее укрывают от погони. Эта форма сказки записана тоже в трех вариантах (Шамшин Н. А., Титова М. А., Данилова А. Т.).

Если пересмотреть вообще великорусские варианты сюжета о спасении от Яги мальчика<sup>27</sup>, то нужно будет признать, что и по сюжету, и по стилю пинежские две формы весьма отличаются от других русских вариантов. Варианты других губерний обычно осложнены рядом дополнительных мотивов. То, что каждая разновидность поддерживается тремя записями (кроме того, они поддерживаются еще простыми регистрационными записями), говорит за их типичность для данного района. Текст «Ольшанки» — несомненно, представитель будничной формы сказки, хотя Титова М. А. рассказывает с элементами артистизма, вообще присущими ее манере исполнения. Правда, что все три варианта существенно отличаются друг от друга, но это различие в стиле изложения. Титова дает текст артистически, с длинным диалогом, в драматическом жанре. А. С. Данилова дает текст более скромный, а Новиков — повествовательно-сжатый. Но индивидуальные особенности не препятствуют признать их представителями нормальной для Пинежья формы.

Текст другой разновидности — бегство с укрыванием — также различается по вариантам. Вариант А. П. Даниловой дает форму нарушенную: в нем бегство от Яги в последнем моменте имеет в себе мотив

<sup>27</sup> См., например, [Аф. №№ 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113]; [Смирнов 1917: №№ 40, 120, 140, 172, 231, 250, 343; Зеленин 1914: № 86; 1915: №№ 11, 87, 97, 115; Ончуков 1908: №№ 38, 73]; ср. также [Bolte, Polivka 1913: 119–120].

бросания платка и гребешка. Вариант Шамшина систематически не упоминает встречу с ови́нцем. Поскольку, однако, вариант Титовой поддерживается регистрационными записями, а тексты Шамшина и А. П. Даниловой немногим разнятся, можно признать, что изложенный выше вид этой формы и есть нормальная форма для Пинежья.

И все же, кроме этих будничных, нормальных (или частью нарушенных) форм сюжета, Пинежье знает еще искусные формы той же сказки. Три записанных мною варианта идут из уст сказочников с творческой инициативой и артистизмом в исполнении:

а) Вариант А. Т. Даниловой (12 лет) нарушает нормальную форму «Ольшанки» наличием в начале мотива чудесного рождения «Лишанушки» из деревянной чурки, а в конце мотива спасения на летящих гусях.

б) Вариант К. Л. Фофанова, помимо большой стилистической распространенности «Ольшанки», введения песенки Яги и драматических элементов, имеет также в начале мотив рождения Ольшанки из ольховой чурки, а в конце мотивы присвоения богатства Яги и помощь родителям.

в) Вариант О. И. Малкина нарушает нормальную форму обоих типов тем, что объединяет их, контаминирует сжигание Яги и бегство с укрыванием, причем за рамочный сюжет взят второй тип, первый внедряется в него.

Эти три варианта я называю искусными и нарушенными не в историко-генетическом смысле слова. Я хочу подчеркнуть только, что они живут особой линией жизни, стоящей вне районной нормы, и в этом смысле составляют особую форму бытования сказки. Жизненно эта форма так же сильна, как формы будничные. Во всяком случае именно они обуславливают некоторую долю известности тех, кто такие искусные сказки рассказывает.

II. Знаменателен факт, что формы одного и того же сюжета, стоящие вне нормы, встретились у сказочников-мастеров, у которых творческая инициатива сильна. Это поднимает вопрос об условиях и факторах *изменения* сказки в данном районе, о причинах и силах, отклоняющих ее от нормальной формы, или, вернее, создающих параллельные формы. А этот вопрос переводит нас к проблемам морфологии сказочных сюжетов, к вопросу о законах переформирования сказочных схем. Вопросы этого в полном объеме я не могу касаться в данной статье<sup>28</sup>. Я только хочу отметить, что собранный в Пинежье материал дает ряд фактов, проливающих свет

---

<sup>28</sup> Вопросы морфологии сказки только начинают затрагиваться в литературе. См. работы [Löwis of Menar 1912]; некоторые мысли у [Spiess 1924, гл. 2]; [Genzel 1922]. У нас некоторые мысли о морфологических вопросах сюжетосложения высказаны в «Поэтике» А. Н. Веселовского, см. также [Шкловский 1925; Никифоров 1927; Пропп 1927: 48–49; Волков 1924].

на законы кристаллизации сказочных сюжетов. Из этих фактов укажу несколько.

1. Очень нередко один и тот же сюжет существует в устах одного и того же сказочника в виде двух разных сказок только потому, что два варианта этого сюжета различаются в отдельных, иногда даже частных эпизодах. При этом наблюдается три формы отношения сказочника к таким материалам: а) когда сказочник сам очевидно рассматривает два варианта как две сказки, как два особых сюжета; б) когда сказочник обнаруживает колебания и не знает, один или два сюжета он рассказывает, и в) когда сказочник сознательно изменяет сказку и, таким образом, является творцом новых сюжетов. Рассмотрю все три случая на примерах.

а) В репертуаре девочки А. Д. Даниловой и старухи М. А. Титовой в сказке о спасении мальчика от Яги обе разновидности сюжета живут параллельно и рассказываются как две разные сказки. Я оставляю в стороне исторический вопрос, являются ли оба эти сюжета изначально разными. Важно то, что рамка сюжета (похищение ребенка Ягой и спасение его) в обоих случаях одна и та же, но эпизод самого спасения различен и что сознание сказочницы не видит в этих сюжетах одного.

б) В репертуаре К. Л. Фофанова есть две сказки, представляющие исключительный интерес. Обе сказки на один и тот же сюжет (Aargpe 301A) то есть «Медное, Серебряное и Золотое царство». Первый вариант, рассказанный 21 июня, я буду называть сказкой о Кокоте Кокотовиче Крёкоте Крёкотовиче. После этого варианта были рассказаны Фофановым еще две длинных сказки. Затем на следующий день (22 июня) я пришел к Фофанову и расположился писать. У нас произошел приблизительно такой разговор. Фофанов задумался:

— Что же тебе рассказать? Я о трех девушках в медном и серебряном царстве говорил уже?

— Нет, расскажи, дедка, — ответил я, думая, что старик забыл, что рассказывал, и я получу возможность естественного эксперимента, то есть повторный текст.

— Нет, я сказывал. Ну да ладно, я скажу по-другому.

И он начал рассказывать сказку о трех сыновьях попа. Я тогда же отметил себе, что старик знал тождество сюжета и все-таки рассказывал второй вариант как особую сказку. Было ли это сознательное творческое переформирование сюжета самим Фофановым или передача другого варианта сюжета трех царств, известного в районе, я так и не узнал точно. Поэтому я именно этот случай и отношу ко второй группе. Но оба варианта настолько любопытны, что я их приведу в кратком схематическом сюжетном сравнении. По величине Кокот Кокотович несколько больше, но оба варианта длинные (8 страниц и 5 страниц).

## Кокот Кокотович

1. Царь, уезжая, приказывает царице не ходить с тремя сыновьями в третий сад. Царица по просьбе детей нарушает запрет. В саду ее уносит Кокот Кокотович.

2. Царь по приезде узнает об исчезновении царицы и разрешает сыновьям ехать искать мать. Два брата поехали, потом отправляется младший, встречает старуху, та помогает ему достать коня.

3. Василий-царевич (младший) приезжает к высокой горе, где ездят братья и какой-то богатырь, у которого Кокот Кокотович украл сестру. Старшие братья и богатырь не могут поднять лестницу на гору, потом не могут подняться. Василий поднимается на гору.

4. Он приходит к дубу, садится на огромную птицу, которая долго его носит, пока устает, и тогда Василий получает от нее золотой костылек.

5. Василий идет дальше, встречает поочередно трех девиц Медного, Серебряного и Золотого царства. Последняя говорит, что Кокот Кокотович — ее отец, и дает совет, как его погубить.

6. Василий губит К. К., берет сестру богатыря и мать и трех девиц, которые кладут ему в карман царства, свитые в яйца, и все приходят к спуску с горы.

7. Поочередно спускает всех женщин. Девушка Золотого царства дает совет, как ему выбраться, если его оставят на горе (пойти к дубу и получить от птицы золотой костылек). (Здесь сказочник сознается, что ошибочно рассказал эпизод раньше, чем следовало).

8. Оставленный братьями на горе, он пользуется золотым костыльком, из которого выскакивает Ермошка Коротеньки ножки, он и выносит Василия домой.

(нет)

9. Василий вынимает яйца из кармана и разворачивает три царства. По чудесному свету девица Золотого царства догадалась, что Василий вернулся.

## Три сына попа

1а. Поп с первым сыном едет в лес и одобряет хозяйственность первого сына. Потом так же второго. Третий сын мечтает о воровстве у богатых, и отец им недоволен.

2. По возвращении домой поп с сыновьями узнаёт, что медведь задавил корову, и надо искать медведя. Выбрали, что следует идти младшему сыну.

3. Герой приезжает к яме и спускается в нее.

(нет)

5. Встречает поочередно трех девиц Медного, Серебряного и Золотого царства. Последняя говорит, что медведь — ее отец, и дает совет, как его погубить.

(Изложение несколько сокращеннее, чем в «Кокоте Кокотовиче»)

6. Герой губит медведя и берет трех девиц, которые кладут ему в карман царства, свитые в яйца, и все приходят к подъему из-под земли.

7. Поочередно поднимают старшие братья девиц. Девушка Золотого царства дает совет, как ему спастись, если его оставят в яме: прилетит жар-птица, она вынесет, а если не вынесет, то пойти надо к пастуху, он поможет.

8 (–4). Оставленный братьями под землей, герой идет к дубу и просит жар-птицу вынести его на землю. Та посылает его добывать чан мяса, который нужен в пути.

8а. Герой идет в избу, где находит слепого «Мужычищчо», у которого просит мясо. Тот обещает, если герой пропадет три дня коров. Герой пасет первый день, бьется с Ягой и, оторвав ей голову, приносит домой, но не говорит старику. Так же он убивает вторую и третью Ягу. От последней добывает живую и мертвую воду и исцеляет старика, который за это дает ему три быка на три чана мяса. Герой идет к жар-птице, и та выносит его на «верьх землю». (Эпизод отрывания правой руки вследствие недостатка мяса).

9. Герой нанимается в работники к брату кузнеца, вынимает яйца из кармана и разворачивает три царства. По необыкновенному свету девица Золотого царства догадалась, что герой вернулся.

См. продолжение табл.

10. Поэтому она дает старшему брату Семену, (нет) желающему на ней жениться, задачи сшить платье без мерки, башмаки и добыть чудесный сад. Семен добывает с помощью неузнанного Василия.

11. «Царь-девица» должна схать к венцу. По дороге из мимолетающей церкви слышен шум. Это Василий ломает церковь и шумит. Невеста останавливается, идет в церковь, узнает Василия и везет его к венцу вместо Семена.

12. От венца возвращаются, представляются отцу. Царь гневается на старших сыновей, по Василий прощает их и женит на других девицах.

11. Но надо схать к венцу. Дорога идет мимо кузницы, возле которой невеста видит героя с дубинкой. Она вышла из кареты, узнала его и везет к венцу вместо прежнего жениха.

12. От венца возвращаются, представляются отцу. Царь гневается на старших сыновей, но младший прощает их и женит на других девицах.

Сравнение вариантов показывает, что мы имеем дело с одним и тем же сюжетом. Больше того, во многих местах тексты буквально совпадают. Но, как искусный рассказчик, К. Л. Фофанов другие сходные мотивы излагает стилистически отлично. Более близкой к нормальной будничной форме сказки в районе является «Кокот Кокотович», потому что он ближе к остальным трем записанным мною в Пинежье вариантам. Спрашивается, что же такое второй вариант Фофанова, превращенный им в особую сказку? Я склонен думать, что это продукт творческого переформирования самого К. Л. Фофанова. Эпизод 1а, начинающий второй вариант, бытует в Пинежье в сложении с другим сюжетом — о ловком воре. Эпизод 8а, вставленный во второй вариант, тоже рассказывается в Пинежье как особая сказка. В основной рамке сюжета вместо горы взята частая в сказках яма. Таким образом, для меня вопрос о конструктивно-творческом участии К. Л. Фофанова во втором варианте разрешается вполне положительно. Я только не осмеливаюсь утверждать, что самое переформирование сюжета вполне осознается им самим. Оно может быть результатом естественной калейдоскопичности творческой памяти сказочника.

в) Более ясно отношение сказочника к сюжету обнаруживается в третьем случае. Пинежье дано примером, когда можно документально доказать сознательное лично-творческое участие сказочника в сюжетосложении. Таков, например, случай со сказочником-мастером в Суре О. И. Малкиным. Рассказав мне несколько сказок, О. И. Малкин предложил рассказать сказку «быль — про себя». «Про себя — это только так говорится, ловчей сказывать», — добавил он. Я уселся писать, а рядом за столом сидела шустрая и очень активно шутками реагирующая на сказку мужа жена Малкина. Он начал рассказывать мне сюжет о «человеке в дупле» и «волке в хомуте» (Аарпе 1877 + 1910). Жена с первых же слов перебила его:

— Да ты не так сказываешь. Раньше по-другому сказывал.



— Молчи, — ответил Малкин, — я соединил, сказываю по-новому.

Я, разумеется, очень обрадовался счастливому случаю подслушать этот разговор и, не перебивая, записал всю сказку так, как она была рассказана. Она вылилась в следующую форму по сюжету.

Отец посеял пшеницу, кто-то ворует ее. Герой обнаружил, что журавли. Он на ночь налил корыта вином. Журавли опьянели, пойманы и привязаны к кушаку героя. Когда журавли протрезвились, то полетели и унесли героя, он падает в дупло гнилого дерева. К дуплу подъезжает старик со старухой, срубают дерево, напуганы выскочившим героем, убегают, оставив лошадь. Герой угоняет лошадь, засыпает на телеге. Звери съедают лошадь, а проснувшийся герой видит, как волк доедает лошадь в хомуте, вскрикивает, волк со страху попадает в хомут и везет героя до деревни и покидает его, убежав в лес<sup>29</sup>.

[Герой спрашивает дорогу домой, встречается неизвестных на лошади, отказывается ехать с ними, так как не по пути. На другой день он присаживается к попутчикам на лошадь, те подвозят героя к амбару, сажают его туда, заставляют выкинуть ценные вещи, а затем уезжают, оставив героя в закрытом амбаре. Утром приходит старуха, герой засыпает ей глаза мукой, убегает, по дороге крадет лошадь, продает ее, избегает хитростью (указав не свое имя) преследования и возвращается домой.]

После записи этого текста по моей просьбе Малкин указал мне место соединения раньше рассказываемых им за две сказки (где мною поставлены квадратные скобки)<sup>30</sup>. Я попросил рассказать, как Малкин начинал вторую сказку. Это начало было выброшено сказочником сознательно при соединении. Оно сводится к следующему. Герой идет искать работы, встречается «портного», уговаривается быть ему помощником. Портной оказывается мнимым, портит материал у заказчика и убегает с деньгами, а герою приходится отрабатывать за своего портного. Потом он спрашивает дорогу домой и т. д. (как указано выше).

Сюжет обманщика-портного мне неизвестен в сборниках, и очень возможно, что он сочинен самим О. И. Малкиным, как он заявляет об этом сам. («Приставали как-то ко мне, Расскажи да Расскажи сказку, я взял да и сочинил сам».) Но даже если сюжет и не сочинен<sup>31</sup>, то для нас необычайно важен факт, что сказочник совершенно сознательно оперирует механикой соединения частей,

<sup>29</sup> Ср. [Аф. № 419].

<sup>30</sup> Что эти половинки ходят в Суре порознь, доказывают записи мои и И. В. Карнаухова. Обе части рассказанной Малкиным сказки записаны как отдельные сказки. Некоторые дети мне прямо говорили, что слышали сказку от О. И. Малкина.

<sup>31</sup> Мотив «герой в амбаре» есть у Д. Зеленина [Зеленин 1915: № 34].

точно указывает места скрепления разных сюжетов и эпизодов, им сознательно выброшенные.

Другой пример. В Заонежье в деревне Моглицы в один и тот же день и час я прослушал одну и ту же сказку о набитом дураке (Аагпе 1696) от двух мальчиков, А. П. Утицина и М. П. Панкратова. Последний заранее признался, что узнал сказку от Утицина. Поэтому Панкратов был удален из избы, пока рассказывал Утицин. Потом в присутствии Утицина Панкратов рассказал ту же сказку. Оказалось, что оба варианта сходны в части эпизодов и различны по стилю и нескольким эпизодам. Путем очной ставки рассказчиков удалось выяснить, что Утицин совершенно сознательно выбросил некоторые встречи дурака, потому что он стеснялся их сказать, причем он не считал такое выбрасывание необычным. Панкратов же, с одной стороны, сократил сказку рядом эпизодов, с другой — добавил мотив убийства дурака. Таким образом, и в этом случае сознательное вмешательство сказочника в сюжет подтверждается фактами.

Рассмотрение трех приведенных групп примеров отношения сказочников к сюжетам сказок показывает с несомненностью, что среди факторов кристаллизации сказочного сюжета действует очень нередко фактор полусознательного, а иногда совершенно сознательного вмешательства сказочника в морфологическую структуру сюжета. Это вмешательство может порождать в репертуаре даже одного сказочника две, а может быть, и больше сказок на один и тот же сюжет.

Приведенный вывод вносит существенную поправку к теоретическому положению, выдвинутому В. Андерсоном [Anderson 1923: 402], о том, что сказочник обычно *ориентируется* на реконструкцию нормальной или пра-формы данного сказочного сюжета. После сказанного выше ясно, что такого закона ориентации никак нельзя признать там, где имеются факты, говорящие о сознательном изменении сказочником местной нормальной формы сюжета или хотя бы о полусознательной свободной комбинации хранящегося в памяти сказочника фонда сказочных эпизодов со схемами бытующих сказок.

2. Другой фактор, который играет тоже заметную определяющую роль в структуре сказки, — это наличие у сказочника, особенно мастера, готовых и для него почти заученных формулировок известных эпизодов. Наличие штампованных стилистических формул вроде «В некотором царстве, в некотором государстве», «Жил-был» и т. д. — факт общеизвестный [Волков 1924; 1927: 97–122]. Я имею в виду не эти явления, а то, когда сказочник вставляет в разные сказки один и тот же *эпизод*, потому что он у него жив и актуален в памяти в штампованной законсервировавшейся форме. Такие эпизоды вводятся иногда в сказки, которым в нормальных формах они не свойственны. Вот примеры. Заонежская девочка Шура Фи-

липпова рассказывает сюжет о запроданном водяному мальчике (Aape 513B, 313C). В этом сюжете самый эпизод обещания водяному «чего дома не знаешь» обычен и распространен. Между тем, та же девочка начинает с эпизода обещания водяному, почти *буквально* повторяя формулу эпизода, и другой сюжет — «Подмененная жена» (Aape 403B), который в известных великорусских вариантах, насколько знаю, ни разу не соединялся с подобным началом.

Другой пример из Пинежья. К. А. Фофанов знает оригинальный эпизод мести для Бабы Яги в конце сказки, кажется, совсем не известный великорусским сказкам. Царь велит слугам вырыть яму в 40 сажен глубины и 40 сажен ширины, сажает Ягу с дочерью в карету, просит их завесить лица и затем вместе с каретой сталкивает в яму. Слуги поспешно зарывают Ягу, хотя она превращается в мух и комаров, безуспешно пытаясь спастись. Этот эпизод едва ли не собственность Фофанова. Во всяком случае, он вставляет эпизод о подмененной дочери (у Аарне — нет) и в «Братца Иванушку и сестрицу Аленушку» (Aape 450), и даже сажает в подобную яму своего героя Василья сына купеческого в сюжете «Волшебное кольцо» (Aape 561, 560). Настолько эпизод ямы как способа наказывания готов на первый зов.

Таким образом, наличие готовых штампованных эпизодов или мотивов, иногда специфически районных или, может быть, даже индивидуальных, несомненно, составляет заметный фактор реформирования сказочного сюжета.

3. Третьим фактором я бы назвал морфологические новообразования, обновление сказочного сюжета под влиянием изменения условий жизни района, смены культурных представлений народа.

Несомненно, что отдельные мотивы сказки, если не отмирают, то все же заменяются новыми. Пинежская сказка моего собрания при всем ее архаизме знает случаи подобного обновления *целых* мотивов. Например, в сказке О. П. Нехорошко чудесное зачатие дано в совершенно новом, очевидно родившемся в наше время, виде:

В некотором царстве, в каком-то государстве жил был царь, и звали его Картаус. И не было у него ни бороды, ни ус. Жил богато. А все-таки у него не было детей. Вот однажды они со своей этой зашли царевной на заседание удумать, как бы приобрести это детей. И вот тут вдруг в комнату заходит работница у них. Звать ее Анной. Царь ей и сказал: «Ну-ка, Анна, сходи-ка в аптеку, нет ли какого средства, шчтобы нам приобрести детей». Вот кухарка эта пошла, работница. Сходила в аптеку-то и пришла. Ей доктор даў каких-то лекарств. И вот говорит: «Придешь к царю, согрей самовар и это лекарство разведи и дай ей пить, шчтобы она выпила. Тогда и родитця у ёй сын». Кухарка так и зделала. Пришла к царю, скипятила самовар тут, и вот эта царевна развела лекарьства. Такой

зделался жир, шчо царевна не знает, шчо делать, шчо царевну сумление берет, пить или не пить.

Дальше идет обычно: дается пить жир суке, работнице и царевне; все трое рождают чудесных героев.

В сказках И. О. Новикова встречаются модернизированные мотивы, например, Гришенька идет искать невесту, встречается девушку, которая предлагает себя в жены. «Гришенька махнул рукой и послал её к черту». Или: царь делает специальное угощение «соўдаркам», то есть женам солдат. Или еще: царь в «газетах» вычитал, что в одном городе есть девушка-краса. Он призывает всех «рядовых соўдатов» и предлагает поехать на розыски. Или еще: солдат Иванушка останавливается в доме «проезжающих» за 25 рублей в день и ведет переговоры с «заведующим». Таких примеров обновления целых мотивов не очень много, но они есть. Я не говорю уже о модернизации частных образов или языка сказки. Герой шьет «ботинки»; мать заплакала, «заизвинялась»; жена Григорьюшки «великолепно учитывала»; герою приказано проделать «канаву» ко дворцу; солдат покупает «напарю» (= сверло), гвоздей и «шпалеров»; пара молодых людей — «барышня и кавалер»; солдат заказывает две бутылки «русской горькой» и 10 бутылок пива и т. д.

Последние примеры словесной модернизации приведены попутно. К области морфологических явлений, конечно, они не относятся.

4. Наконец, необходимо назвать ту группу факторов, участвующих в кристаллизации сказки, которая перечислена в статье [Aapne 1913] и [Krohn 1922]. Здесь перечислен ряд факторов, определяющих изменения в сказке. Среди них есть факторы психического порядка (запоминание мотивов, специализация общего и обобщение частного, замена мотивов по аналогии действия и т. п.), имманентно-художественного (обогащение сюжета новыми мотивами в начале и конце) и другие (антропоморфизация животных и зооморфизация человеческих сказок, акклиматизация, «умножение» и др.). На многие из этих факторов краевой материал, систематически собранный, дает интересные примеры. Приводить их не буду, так как это может составить тему специальной работы.

Конечно, рассмотренные биологические вопросы есть лишь отдельные частные биологические проблемы в сказковедении. Построению системы биологических вопросов должна предшествовать скрупулезная обработка подготовительного материала. Предшествующее изложение показывает, что даже очень узкий краевой материал подталкивает исследователя к постановке этих вопросов, сначала хотя бы в виду частном, случайном. Пинежская и заонежская сказки указывают, с одной стороны, на совершенно конкретную актуальность интереса к морфологии сказочного сюжета. С другой

стороны, они, выдвигая гипотезу двойной линии бытования сказки с разнообразием частных форм в пределах каждой линии, уясняют разнообразие наличных видов сказочного текстового сырья в существующих сборниках и открывают перспективы первичной классификации сказки, исходя из форм бытования. А эти последние перспективы, нужные сами по себе, кроме того, далеко не безразличны для проблем исторического порядка в изучении сказки.

## Сказки Пинежья и вопросы исторического изучения сказки

В отношении вопросов исторического изучения пинежский и заонежский материалы ценны, конечно, прежде всего как значительное количество новых записей текста. Из Пинежья эти записи идут впервые, из Заонежья они носят повторный характер и через значительный промежуток времени. И та и другая особенности имеют свою положительную цену для историка сказки. Но я хотел бы еще указать на то, что собранный указанным выше методом материал вносит некоторое освежение в самый метод исторических штудий, который от Бенфея до современных северных исследователей все больше и больше уточняется и утончается, но который, благодаря увлечению только изучением истории сюжетных схем и игнорированию живых форм жизни сказки, несколько механизмуется и не всегда удовлетворительно разрешает вопросы, на которые работает. Живой материал бытования сказки, несомненно, должен внести некоторые конкретизирующие линии в исторический метод сказковедения.

Самым существенным вопросом для исторического метода является вопрос о законах заимствования или влияния. Разные научные школы разрешают этот вопрос различно (мифологи, антропологи, бенфеисты, нарождающиеся морфологи), и, разумеется, конкретный материал и наблюдения по этому вопросу представляются всегда желательными. Мой метод собирания в Пинежье и Заонежье и вышеизложенные соображения дают некоторые факты этого порядка.

Как перенимается в известном районе сказка? Кем, у кого и каким образом?

Сказка, как и песня, в Пинежье и Заонежье — общее достояние, отличаясь в этом отношении от былины, заговора, причитания, которые хранятся в памяти особых знатоков. Сказкой насыщены оба района. При внимательном наблюдении общая масса исполнителей сказки дает возможность некоторой их группировки. Вопрос о сказочнике составляет тему другой моей работы, готовой к печа-

ти. Воспользуюсь здесь некоторыми ее данными. Внешняя группировка сказочников по полам и возрастам отмечена выше.

1. Если группировать сказочников по внутренним признакам, надо остановиться на группировке по объему репертуара. И Пинежье, и Заонежье знают сказочников со значительным и с малым репертуаром. В Пинежье встретилось шесть лиц со значительным репертуаром (от 57 лиц это составит 10%): Дуня Рябова 12 лет (8 номеров), А. Данилова 12 лет (7 номеров), О. И. Малкин 29 лет (16 номеров), И. Я. Новиков 14 лет (8 номеров), К. Л. Фофанов 65 лет (9 номеров), Е. М. Коровин 37 лет (18 номеров). Почти все они знают еще сказки. В Заонежье со значительным репертуаром попало 11 лиц (от 73 — 15%): Курнаков 72 лет (7 номеров), Егоров 11 лет (9 номеров), Красильникова 10 лет (13 номеров), Утицин 12 лет (18 номеров), Панкратов 12 лет (7 номеров), А. И. Громова 19 лет (6 номеров), Шевелев 12 лет (10 номеров), Стафеев 57 лет (12 номеров), Вера Панова 12 лет (9 номеров), Рогозина 16 лет (6 номеров), И. Касьянов 60 лет (12 номеров). Числовой коэффициент репертуара для разных районов, конечно, не является показателем сравнительной силы памяти и широты текстового запаса у сказочников. Пинежские сказочники даже при равных коэффициентах репертуара знают текстов больше, чем заонежские, у которых сказка короче. И поэтому первые оставляют впечатление большей жизненности, яркости в районе Пинежья самой идеи сказочника. Нельзя также сказать, что большой коэффициент репертуара сказочника говорит и за его мастерство и исполнительский талант. Артистическое исполнение и большой репертуар часто соединяются в одном лице, но в общем представляют две различные линии, совсем не идущие параллельно друг другу.

Все это указывает, что деревня слушает сказку в огромном большинстве случаев из уст не богатого репертуаром сказочника, которых очень немного в районе, а из уст среднего рядового исполнителя с небольшим репертуаром (в Пинежье число рядовых сказочников превосходит число сказочников с большим репертуаром в 9 раз, в Заонежье — в 7 раз). Среди этих исполнителей есть тоже артисты исполнения, но дело не в этом, а в том, что приведенный факт дает основание выводу, что сказка *заимствуется*, передается в формах и условиях будничного ее бытования. Если даже считать всякого сказочника с большим репертуаром — мастером, то получается, что сказочники-мастера — явление, в общем, в районе редкое. А это в свою очередь наводит на мысль, что самая проблема, распространение сюжетов идет не одним, а двумя путями: с одной стороны, волнообразно, путем диффузий, разливания сказки в будничных формах ее бытования в разных направлениях, а с другой стороны, путем прямой генеалогической преемственности сказки, слышанной от мастера. Факт существования второго

пути подтверждается между прочим тем, что *редкие* сюжеты, например книжные, вроде Бовы, Гуака, Конька Горбунка или Ильи Муромца, рассказываемые как сказки, держатся в передаче крестьян в очень стойких формах текста, гораздо более стойких, чем собственно сказка. Очевидно, редкостность, экзотичность первых не может идти по путям волнообразного распространения, обычному пути ломки и вариации сюжетов.

Полученное положение вносит поправку в исторические современные работы о сказке. Пути передачи сказки в действительности гораздо сложнее, чем это предполагается методологией исторической школы, которая исходила в своих штудиях из предпосылки одного какого-нибудь пути — генеалогического (от Бенфея до В. Андерсона) или только волнообразного (в работе В. Андерсона).

2. Другой принцип, по которому можно группировать сказочников, — отношение их к тексту в момент исполнения. Материал моих наблюдений дает право наметить четыре основных типа отношения сказочников к их репертуару, с наличием в каждом подвидов. Таковы: *сказочник-нарративист* (подвиды: рассказчик на продолжительность, нормальный средний и рассказчик дефектный), *сказочник-забавник* (подвиды: увеселитель, сатирик, эротик, игрок и актер), *сказочник-мемуарист* (подвиды: дидактик, историк и анекдотист), наконец, сказочник с переменным отношением к сказке. Различия между этими типами вполне конкретны, сказываются и на сказке, и на приеме ее у слушателей. И вместе с тем и то и другое обусловлено отчасти и чисто бытовыми факторами, где и когда рассказывается сказка. Рассказанная на отдыхе при столкновении леса с берега в кругу только мужчин сказка будет иной, чем она же, рассказанная в кругу семейных, среди женщин и детей.

Таким образом, один и тот же сюжет, попадая в уста разных типов исполнителя и в разные условия исполнения, видоизменяет характер, вроде указанного выше примера с «Серебряной овечкой», где пинежский Кузнецов актерски-театральным исполнением перевел сказочный текст в жанр драматический, тогда как обычно эта сказка исполняется в районе в манере нарративной. Текст сказки, попадая к разным типам рассказчиков, изменяет не только словарь и синтаксис, но и ритмическую структуру сказа и нередко сюжет. Сказочник-забавник не просто внесет в сюжет рифмованное, например, изложение, но и притянет присказку-сказку, смешной мотив в самую сюжетную схему и т. п. Например, петрозаводская старуха сказочница Настасья Степановна Богданова, 70 лет, сказку о Золушке (в очень оригинальном варианте) и подмененной невесте начала с присказки, каковой оказалась целая сказка о том, как Ванька-дурак поймал в саду черта и равнял ему искривленные пальцы.

Приведенные факты, указывающие на участие в *передаче* сказки факторов приспособления *ad hoc* в зависимости от испол-

нителя и слушателя, ставят еще одну трудность кропотливой сравнительной работе историка сказки. Текст сказки получает в жизни слишком многоликое оформление, для того чтобы можно было в этой многоликости отыскать подлинное лицо ее прародителя, если только он был.

3. И в вопросах о методах восстановления этой первоосновы, прародителя, пинежский и заонежский материал дает основание для некоторых поправок. История пратекстов, выдвинутая исторической школой, допустимая и возможная в области коротких и устойчивых анекдотических или сакраментальных легендарных сюжетов, в отношении сказки чудесной нуждается в пересмотре. Статистический метод подсчета отдельных элементов в вариантах для восстановления первичного вида эпизода в чудесной сказке — не пригоден. Например, когда путем статистического подсчета действующих лиц сказки по вариантам выдвигается в пратекст то или другое лицо, подобные выводы из статистики никогда не могут носить характер убедительности, какими бы контрольными методами проверки они ни сопровождались. Потому что сказочник никогда не относится с пиететом ни к имени, ни к лицу, ни к его атрибутам.

Мне пришлось, правда, только раз встретиться со случаем, когда сказочница незаметно подменила в рассказе волка медведем. Очень нередко сказочник после вступительной формулы «Жил-был» остановится, задумается и скажет: «Ну, пусть хоть купец», «Ну, хоть поп», «Ну, хоть мужик да женка, вроде как я с бабой». Еще произвольнее операции сказочников с числовыми элементами в сказке или с атрибутами лиц. При такой подвижности и заменимости частных элементов сказки статистика даже с массовым, географическим и хронологическим коррективами для пратекста сделает очень мало.

4. Выдвинутый выше закон районирования сказки в ее живом бытовании выставляет еще новые трудности для статистико-географических сравнений исторической школы. Принятие сказочного варианта к сравнительной оценке будет недостаточно и неосторожно, если не будут в каждом случае тщательно учтены те особенности, которые специфичны для района, создавшего или приютившего данный текст. А такой учет — дело далекого будущего и дело, зависящее от собирания материала не односюжетного, нужного для современной исторической школы, а разносюжетного, вообще сказочного.

Закон районирования сказки выдвигает и еще одно требование к исторической школе — оперировать не только сюжетными схемами, а считаться с текстом варианта во всех его сторонах и при том на базе культурно-этнографического и народно-эстетического бытового окружения, в котором живет сказка и оторванная от которого перестает быть собственно сказкой. Последняя поправка к современным историческим штудиям тем более необходима, что даже



большие методологические работы «историков» (Аарне и Крона) совершенно не учитывают роли ни сказочников, ни среды, в которой производились записи анализируемых текстов, а следовательно, не учитывают и тех локальных творчески живых художественных сил, которые творят сказку, а не просто ее заимствуют, перенимают.

5. Выше я рассмотрел понятие «нормальной» формы сказки, как она диктуется краевым материалом. Это понятие совпадает с понятием «Normalform» в работе профессора В. Андерсона [Anderson 1923: 404] и, таким образом, подтверждает на краевом материале положение дерптского ученого. Но с другой стороны, краевой материал отнюдь не может быть использован для доказательства того генетического принципа, который выдвигает профессор В. Андерсон для объяснения существования Normalformen. По теории Андерсона, каждое отклонение от нормы вначале является простой ошибкой, которая может распространиться, сделаться популярной в известной области, стать «местной редакцией» сказки, нормальной формой. В этой теории верно то, что говорится о популярности и «местной редакции» сказок, и совершенно расходится с фактами то, что утверждается для объяснения происхождения «местной редакции», по крайней мере, если говорить не об анекдоте, а о сказке. Выше было показано, что вообще отклонения вариантов друг от друга, кроме очень немногих случаев явной порчи текста, почти никогда не бывают ошибочными. Это всегда отклонения, диктуемые органической подвижностью *частных морфологических компонентов* в сказке, их свободной взаимообратимостью, так как они в готовом или полуготовом виде хранятся в фонде творческой памяти сказочника. Понятие *loci communes* необходимо распространить в сказке не только на словесно-стилистический костюм, но и на глубокие сюжетные слагаемые, на мотивы и эпизоды. «Нарушенные», по моей терминологии, формы отнюдь не ошибочные, а только переформированные, причем в генетическом смысле могут идти не от нормальной формы, а от искусной и даже быть формами самостоятельно сконструированными. Поэтому в образовании нормальных форм новых редакций играет основную роль не фактор «ошибочности», отклонения генетического, а фактор художественного взаимообмена частных компонентов из разных сказочных схем. Конечно, по законам художественного творчества, а не механической передвижки текста из головы в голову.

6. Наконец, вышеуказанное наличие у сказочников штампованных частных компонентов, которые играют роль слагаемых в сюжетосложении сказки, вносит еще одну перспективу для специального внимания исторической школы. Поскольку отдельные эпизоды существуют как устоявшиеся морфологемы для разных сказочных сюжетных схем (змееборство, добывание чудесных предметов, трудные задачи, добывание жениха или невесты и т. п.), постольку

они своей устойчивостью напоминают морфологическую цельность анекдотов или книжных сюжетов, праформы которых не вызывают сомнения в существовании. Таким образом, краевой материал не закрывает возможности и целесообразности исторической постановки вопросов о генезисе, он поддерживает вопросы о генезисе, но не сказки в целом, а отдельных устойчивых, суммирующих ее эпизодов по линии жизни каждого такого эпизода не только в односюжетных вариантах, но и по линии разносюжетных его сочетаний. В одной заонежской сказке о Сивке-Бурке моего собрания хороший рассказчик в конце вдруг присоединил эпизод из сказки «По щучьему веленью». Дурак привозит царевну-жену домой, садится с нею на печь и приказывает печи отправиться в поле. Другой сказочник, Лазарев, включил в сюжет о змееборстве эпизод, взятый даже из былин о добывании Соловья-разбойника. Для меня ясно, что включение этих частных эпизодов в сказку есть не «ошибка», а результат подвижности эпизодов по разным сказкам.

В приводившейся выше пинежской сказке о службе героя у старика — два компонента: 1) герой случайно проваливается в подземное царство, из которого потом выбирается на чудесной птице, предварительно добыв мяса ей на корм. Этот компонент, очень широко распространенный в других сюжетах, выступает в данной сказке с функцией рамочной. 2) Герой пасет стада слепого старика и, победив три Яги, оказывает услугу старику, за что получает нужное герою мясо. Этот компонент, более редкий в сказках, введен как обрамленный, ядровой. В целом получилась сказка, может быть, даже специально пинежская, так как другого аналогичного варианта я не знаю. Но по существу, Пинежью принадлежит только сочетание компонентов, художественная сумма их. Ставить по отношению к такой сказке в целом вопрос об «истории» ее сюжета невозможно, даже если бы она оказалась и в других вариантах, далеких от Пинежья. Распутывать же исторические первоосновы каждого компонента в частности — задача понятная.

Указанных шести моментов достаточно, чтобы оправдать интерес к узко краевому собиранию материала также и у сторонников исторического изучения сказки.

## Сказка Пинежья и проблемы художественного изучения сказки

Надо сознаться, что экспедиционно-рекогносцировочный метод собирательской работы в краевом материале дает результаты, интересные не только сказковеду-этнографу, биологу и историку, но и сказковеду-художнику, теоретику исполнения и даже режиссеру-

этнографу. Чисто художественные проблемы в отношении к народной сказке у нас, насколько знаю, не поднимались. Интерес педагогов и рассказчиков народных аудиторий базировался на запросах культурного городского вкуса и не имеет в виду изучения исполнения сказки как самоцель. Мои наблюдения над деревенскими исполнителями сказок в Пинежье (и Заонежье), совершенно случайные, правда, и побочные в работе, дали все же материал, который побуждает сказать, что планомерная работа в этом направлении обещает весьма ценные результаты и для вопросов изучения живой народной художественной речи, и для вопросов изучения народной художественной игры, и для уяснения тех причин, которые придают сказкам, порой очень скучным в чтении, незабываемую чарующую силу в устах деревенской бабы-сказочницы. Например, если остановиться хотя бы только на формах сказа, которые, в частности, интересовали меня во время собирания сказки, то и тогда можно найти в материале немало любопытного. Я не буду подробно описывать свои наблюдения в этой области, а приведу только итожную заметку о видах сказа, которые мне встретились по прослушании 136 человек исполнителей (61 в Пинежье и 75 в Заонежье).

Все виды сказа у сказочников разбиваются на две основные категории сказа: сказ *говорной* и сказ *артистический*.

Особенность говорного сказа — в отсутствии специфических черт. Это речь, веденная с точки зрения фразеологической в спокойно обыденном местно-провинциальном масштабе, а с точки зрения тонической — в разговорно-интонационном регистре. Говорной сказ — именно сказ художественно бесцветный во всех отношениях: и в речевом, и в тоническом, и в ритмическом. Артистическим сказом я называю такую манеру говорить, которая в говорную манеру вносит некоторые яркие, выбивающие сказ из будничного строя речи черты. Этот новый рисунок, новая окраска сказа совершается по нескольким линиям:

1) с внутренней стороны психологически артистический сказ во всех его видах характеризуется значительным одушевлением сказочника. Часто бывает, что сказочник горит, увлекается сам, захватывает особенно слушателей;

2) с внешней стороны артистический сказ обладает также богатством рисунка.

В речевом отношении речь сказочника-артиста может быть просто разговорной, может быть декламационной или драматизованной.

В тоническом отношении речь артиста бывает чрезвычайно богата музыкальными моментами, причем замечу, что встретил случаи певучей речи, полупевучей речи с тоническим подчеркиванием отдельных мест сказки.

В ритмическом отношении речь артиста тоже бывает порой крайне интересна. Так, заонежский Лазарев дает оригинальную ритмику сказки, похожую на своеобразный белый стих.

Наконец, в смысле дикции есть поразительно ценные артистические самородки, хотя обычные сказочники не отличаются ни особенной выработанностью, ни красотой дикции.

Разумеется, что отдельные особенности сказа у разных сказочников выступают в разных сочетаниях и степенях совершенства.

Если иметь в виду возможность прибавить к наблюдениям над сказом еще заметки о мимике, жесте, действиях сказочника и его аудитории, то круг задач чисто художественного изучения сказки расширяется настолько, что получает право на самостоятельное изучение.

## Краевой материал и методология собирания

Есть еще, наконец, одна линия сказковедения, по которой собранный материал заставляет несколько пересмотреть существующую практику. Я имею в виду проблемы *методологии собирания* сказки.

Метод собирания материала безотборочно, примененный мною в Пинежье и Заонежье, дал, как показывают предшествующие главы, материал, достаточно оправдывающий его права на существование. Но ведь это всего лишь *один* из методов собирательской работы, и, конечно, в общей методологической системе собирания ему принадлежит небольшое место. А между тем поставленные выше перспективы в деле изучения сказки, выдвинутые двумя, в сущности, очень скромными поездками, чрезвычайно широки и многообразны. Они показывают, что необходимость в каких-то сдвигах для собирательских задач и методов в сказковедении имеется, ибо одно увлечение историческими проблемами относительно сказки, господствующее в европейской науке по сегодняшний день, — односторонне и недостаточно. Если на момент представить себе, что сказковедение распутало все 600–700–2000 сюжетных схем (по указателю Аарне) в их исторических взаимоотношениях, то есть что мы имеем 2000 монографий об истории всех известных сюжетов, то даже и в этом, в сущности, утопическом будущем собственно живую народную сказку наука знать еще не будет и останутся огромные области вопросов, которые нужно будет подымать заново. Между тем и для большей авторитетности этих будущих 2000 монографий необходимы предпосылки и выводы из других рядов, из других областей вопросов о сказке.

Постановка же этих «других» вопросов, некоторые из которых намечены выше самим материалом, нуждается в иной постановке собирательской работы по сказке, чем практикуется обычно собира-

телями. Недостаточно записать, хотя бы и буквально точно, текст сказки, как это делается обычно; мало записать биографию сказочника. Надо еще рассказать, в какой обстановке сказывалась каждая сказка, как держал себя сказочник, кому рассказывал, какое произвел впечатление. Надо непременно учесть связь сказочника данного с серией явлений однородного по какому-нибудь признаку ряда в пределах четко очерченных географических, этнографических или культурных границ. Надо еще иногда, отправляясь на собрание, обдумать, что, для каких задач и с какой степенью продуктивности будет собрано. Надо иногда ясно сказать себе, что «объять необъятное» невозможно и что максимальная польза от собрания будет только при условии работы не на «случай», а идя к определенным в собирательском смысле, хотя бы и микроскопически скромным достижениям. Словом, пинежский и заонежский краевой сказочный материал выдвигает на очередь проблемы *систематичности, методологической четкости и технической вооруженности* в собирательской работе по стране вместо практикуемого, за очень немногими исключениями, в этом деле кустарничества.

В заключение статьи повторяю, что она имеет в виду главным образом постановку вопросов, указания на волнующие всякого сказковеда перспективы, которые открываются широко при непосредственном погружении в стихию живого народного творчества. Отход XX века в гуманитарных науках от исключительности господства историзма и обращение к живой современности как самоценному объекту штудий несомненно плодотворен и как новый путь в науке имеет все основания быть перенесенным и в область фольклора, в частности в сказковедение.

---

# К ВОПРОСУ О МОРФОЛОГИЧЕСКОМ ИЗУЧЕНИИ НАРОДНОЙ СКАЗКИ<sup>1</sup>

## 1

**П**одъем интереса в литературоведении XX века к вопросам теоретического порядка отразился, хотя пока еще слабо, и на изучении сказки. Мысли о новом методологическом подходе к сказке, который можно назвать морфологическим, пробиваются и в иностранной и в русской научной литературе. Таковы отдельные места в книгах К. Шписа [Spiess 1924: 37–47]<sup>2</sup>, В. Берендсона [Berendsohn 1922: §223, 224], А. ван Геннипа [Генпер 1924: 33], у нас у В. Шкловского [Шкловский 1919: 117] и Р. Волкова [Волков 1924]. Хорошо сформулировал новые задачи В. Шкловский. Теория миграции недостаточна для понимания жизни сказки. Сходства сюжетов «объясняются только существованием особых законов сюжетосложения. Даже допущение заимствования не объясняет существования одинаковых сказок

---

<sup>1</sup> Миграционная историческая школа Бенфея, породив ряд блестящих имен (Кескен, Кёхлер, Парис, А. Веселовский, Вс. Миллер и др.) и целых школ второго порядка (египтологическая Масперо, классическая Роде, историко-географическая Крона, Поливки, Аарне), в настоящее время сильно ограничена в ее широких претензиях как существованием школ антропологической, сексуальной (Фрейд), сновидений (ван дер Лейен), так и сокрушительной критикой Бедье, от которой несмотря на энергичную самозащиту (см. рецензии на Бедье — P. Regnaud, Ch. M. des Granges, J. Jacobs, W. Cloëtta, K. Eulling, ван дер Лейена, С. Ф. Ольденбург) не может оправиться до последних дней (см. полемику с Бедье у Крона [Krohn 1926: гл. 16] и признание [Huet 1923: 50]).

<sup>2</sup> Шпис утверждает, что правильнее при изучении сюжетов исходить не из сказки в целом, а из более мелких величин — мотивов [Spiess 1924: 37–47]. «Как камни калейдоскопа, отдельные мотивы сказки сами по себе остаются в существенном неизменными, но их меняющимися взаимосплетениями создаются постоянно новые картины» [Spiess 1924: 46]. Интересно также установленное Аарне понятие «Märchentyp» [Aarne 1910].

на расстоянии тысяч лет и десятков тысяч верст... На самом деле сказки постоянно рассыпаются и снова складываются на основании особых, еще неизвестных, законов сюжетосложения».

## 2

Первичные наблюдения над морфологией народных повествовательных сюжетов приводят к необходимости дифференциации их по нескольким жанрам. В. Берендсон прав, различая жанры саги, сказки и шванка, хотя в настоящее время еще нельзя дать точное определение признаков каждого жанра. Шванк, анекдот, по-видимому, обладает совершенно особой морфологической структурой (основным законом ее является своеобразный point, заострение, кульминация, специфические для каждого отдельного сюжета), которая не позволяет анекдотическим сюжетам рассыпаться и вновь складываться, а сохраняет их в раз где-нибудь созданном виде. Сага, былина, историческая или историзованная легенда (агиографическая, апокрифическая и т. п.) морфологически сложнее и подвижнее в строении сюжета, но они никогда не достигают той большой внутренней подвижности и способности сюжета к «рассыпанию» и перегруппировкам, какая характерна для сказки. Впрочем и то, что можно ограничивать как сказочный жанр, представляет очень сложный конгломерат явлений. Едва ли можно говорить о единой морфологической системе в сказке о животных, бытовой, эротической, чудесной или в Ursprungssage. Такое объединение возможно лишь для теории будущего синтеза отдельных морфологических систем, добытых индукцией.

## 3

Одна группа работ морфологического анализа должна направляться в сторону наблюдений над композиционными закономерностями в строении каждого сказочного варианта. Материал подсказывает следующие главнейшие из этих закономерностей<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Предлагаемые наблюдения представляют схематическое изложение моего еще не законченного исследования по морфологии великорусской чудесной сказки. Национальные и племенные границы материала для морфологических штудий не только допустимы, но и методологически первичнее, чем широкие международные сопоставления. При этом, если для исторических школ изучения сказки основным методом состоял в сближениях родственных сюжетов, то для морфологического анализа выдвигается метод сближения разных, далеких друг от друга, мало схожих сюжетов, с целью обнаружения общих конструктивно-творческих основ в их сложении и бытовании.

1. Закон *повторения* динамических элементов сказки в целях замедления и усложнения общего хода ее<sup>4</sup>. Наиболее частый тип конструкции отдельных частей —  $(2 + 1)$ , но сказка знает случаи:  $(1 + 1)$ ,  $(3 + 1)$ ,  $(5 + 1)$ ,  $(2 + 3)$  и др. Специально надо отметить действие этого закона и в отношении целых сложных сюжетных масс. Сказка, завершив цепь действий, приуроченных к одному герою или цели, повторяет ту же цепь, приурочивая к другому герою или цели, и повторяет этот круг два, три и больше раз. Получается спиральный ход действия, в котором каждый новый круг отличается или персонажами, или мотивировкой ввода действия, или некоторыми частными эпизодами. Сюда относятся, например, многие сказки о трудных задачах (ср., например, [Аф. № 182, 183], где в первом круге выполняют трудную задачу добывания невесты три брата, во втором круге — добывание чудесных животных — три зятя царя).

2. Другой закон структуры сказки — закон композиционного *стержня*, каким является герой. Сказка бывает *одногогеройная*, *двугеройная* (с разновидностями: два героя равноправны; два героя неравноправны — герой и помощник; два героя противники) и никогда не бывает *безгеройной* (как это наблюдается, например, в художественной повести событий, в исторической повести). Сказка безгеройная (например, основанная на игре слов и т. п.) является сказкой аморфной и представляет совершенно особый жанр народного устного творчества, который нельзя изучать вместе с обычной сказкой. В последней число действующих персонажей, конечно, больше, чем два, но организующую роль несут всегда один или два.

3. Третий закон — закон *категориальной или грамматической формовки действия*. Он состоит в том, что частные сказочные действия складываются в единый ход по категориям, аналогичным морфологическим категориям словообразования в языке. Если взять в варианте отдельный законченный круг действия (а вариант может, как указано, состоять из нескольких таких кругов), то окажется, что в нем есть ядровое (корневое) действие и тяготеющие к нему в порядке предшествования (префиксальные) и в порядке следования (суффиксальные и флексийные) действия, причем связь всех аффиксов с ядром не просто логически-причинная, а именно категориально данная традиционным бытованием. Различие между префиксальными рядами действий и суффиксами и флексиями действий настолько велико, что можно говорить: а) о совершенно особых принципах их жизни в сказке (широкие возможности, например, замен и богатая шкала действий в префиксах и бедность их в суффиксах и флексиях) и б) об отличиях в применении закона повторения к разным категориям действий (например, корневое дей-

---

<sup>4</sup> Закон этот относительно мелких элементов сказки отмечен давно. Сводку его см. в работах Р. Волкова [Волков 1924] и К. Крона [Krohn 1922].



ствие никогда не утраивается). Закон грамматической формировки действия особенно интересен потому, что ведет нас к признанию наличия в народной сказке действия естественных сил, которые побуждают разные области творческой продукции народа (язык и сказочный сюжет) протекать по сходным формальным категориям.

4. Кроме названных крупных законов композиции в сказке действует ряд более мелких, например: а) органическая необязательность присказки и концовки, б) нагромождение однородных функций и действий (ср. [Аф. № 313]), в) градационность наращений (при утроении каждое последующее звено усилено или ослаблено сравнительно с предшествующим) и др.

## 4

Вторая группа работ морфологического анализа должна пойти по пути изучения схематического рисунка сказочных действий, хода сказки после того, как окажется учтенной общая закономерность композиционно-структурного порядка. Каждый конкретный вариант после такого учета можно будет сжать в простую схему, вроде следующей для [Аф. № 301] (Верлиока): Вор [чудесный] + 3 (Дежурство [слабого] + Дежурство [неудачное]) + (Дежурство [героя] + Встреча [с врагом] + Борьба [героя] + Бегство [героя]) + (Выход [героя]) + 4 (Добывание [помощников] + Встреча [с врагом] + Борьба [бой] + Победа [героя]), или даже в еще более упрощенную.

Наблюдения над значительным числом таких схем показывают наличие следующих постоянных явлений.

1. Конкретные персонажи сказки не являются чем-то устойчивым. Они бесконечно изменчивы по вариантам. Постоянной является лишь функция персонажа, его динамическая роль в сказке. Например, врагом героя часто выступает змей или Яга, но они же выступают и другом героя [Аф. № 208]; женщина добывает смерть Кощея для героя [Аф. № 156], и, наоборот, женщина добывает смерть героя для его врага [Аф. № 208, 209] и т. п. Очевидно, что постоянны лишь функции — дружбы, вражды и добывания смерти, а не их носители<sup>5</sup>.

2. Персонажи сказки бывают двух типов: *герой*, или стержневой персонаж, и *вторичные персонажи* — помощники, сотрудники героя или его враги, противники. Героиня в сказке мужского типа (см. ниже) носит функции вторичных персонажей, когда выступает активно действующей.

3. Круг функций каждого из типов персонажей численно весьма невелик, по крайней мере в великорусской чудесной сказке:

<sup>5</sup> Кёхлер приводит интересный случай, когда одна и та же схема сюжета известна и в форме сказки, и в виде басни с действующими лицами — животными, и даже в форме легенд о св. Варваре или о св. Георгии [Köhler 1898: 1–3].

а) главный персонаж носит функции, так сказать, биографического порядка (чудесное рождение, быстрое развитие, проба сил, добывание оружия, коня, помощников, выбор цели, путешествие, бои, решения трудных задач, добывание чего-нибудь, счастье и т. п.); б) вторичные персонажи носят функции, так сказать, авантюрно-осложняющего порядка: помощи герою (в разных видах), препятствий ему (прямая вражда или косвенная помеха) или функции объекта его домогательств (невеста, чудесные предметы и т. п.). Причем *группировка частных функций главного персонажа и вторичных персонажей в некоторое количество комбинаций по принципу весьма (но не абсолютно) свободных сочетаний и составляет основную пружину сказочного сюжетосложения*. Факторами сочетаний являются реже посылки каузально-логического характера, чаще частные мотивировки (чудесные или бытовые) отдельных функций, вовлекающие в известное сочетание функций новые, наиболее ходовые в сказках данного территориального, племенного или культурного района.

4. Особенно важно подчеркнуть, что функциональная связь вторичных персонажей со стержневыми выступает всегда в виде устоявшихся, типизированных тематических двучленов, трехчленов и даже многочленов (например, указание пути и совет или: встреча врага + борьба-бой + победа героя и т. п.). Если их назвать типичными эпизодами, то можно сказать, что эпизоды чудесного бегства, боя со змеем, дежурства на могиле, указания пути и т. п., будучи в самих себе сложными морфологическими гнездами, по отношению к сказке в целом вступают в разные комбинаторные сочетания как постоянные, неменяющиеся морфологические единицы. Этой сложностью частных компонентов сюжетосложения и объясняется тот факт, что сказка дает не абсолютную свободу сочетаний большого числа мелких элементов (частных функций, тем, мотивов), а сравнительно ограниченное (хотя и не малое) их количество, что иногда создает иллюзию устойчивости сказочного сюжета вообще. Впрочем, возможны временные и более устойчивые сочетания некоторых морфологических сюжетных комплексов. Именно к ним применим термин профессора В. Андерсона «нормальная» форма сказки [Anderson 1923: гл. II, § 2]. Но предполагать длительную устойчивость этих нормальных форм в чудесной сказке совершенно невозможно ввиду наличия непрерывного воздействия сказок подвижного морфологического состава.

## 5

Конкретная сюжетная схема чудесной сказки, то есть частный вариант, если он не бывает простым механическим повторением (что случается), определяется основным целеустремлением главного героя. С точки зрения этого целеустремления все чудесные сказки

должны быть разбиты на три большие группы: сказки мужские, женские и нейтральные.

1. Сказки мужские строятся по специфическим схемам. Из них можно выделить три наиболее характерных типа схем: а) сказки о добывании (главным образом невесты), б) о трудных задачах, в) о специальном обмане (ловкое воровство, состязание с кем-нибудь и т. п.).

2. Сказка женская знает два преобладающих типа схем: а) о добывании (главным образом жениха, но с морфологическим составом эпизодов совершенно иным, чем в мужской сказке о добывании), б) о страданиях невинно гонимой (девушки или женщины).

3. Сказка нейтральная включает остальные схематические рисунки, чаще всего это *Beispielmärchen*, сказки — иллюстрации к этическим положениям (правда и кривда, испытание ума, о глупцах и т. п.) или *Ursprungssagen*.

Каждый из типов обладает особым фондом функциональных связей между персонажами, специфических именно для данного типа и комбинирующихся по указанному выше закону сюжетосложения в конкретные сказочные варианты.

## 6

Каково значение морфологических штудий для объяснения международного сходства сюжетов? Морфолог не может отрицать известных миграционных и исторических факторов в жизни и бытовании сказки, но, поскольку он вскрывает некоторые не исторические, а чисто формальные закономерности в сюжетосложении сказки, он неизбежно выдвинет и еще одно специальное объяснение. Чисто естественная ограниченность числа возможных функций простых человеческих взаимоотношений (сказка не уходит в сферу сложных отношений высокой цивилизации) *de facto* и даже в области фантазии и очевидный параллелизм этих взаимоотношений, несмотря на все многообразие форм быта и переживаний, в которые эти взаимоотношения облачаются по векам и народностям, дают такое объяснение для международного сходства сюжетов, которое примиряет, кажется, все противоречия исторических школ. Теория полигенезиса сказки в целом выправляется в теорию полигенетического сюжетосложения (а не сюжетосоздания). Историзм финской школы сохраняет свою ценность, если перенести исторические разыскания с сюжетов в целом на эпизоды, на стойкие частные морфологические элементы целого. Больше того, установление морфологической подвижности komponierenden сказку частей облегчает историко-генетические штудии, подводя более простые частные эпизоды сказки для их объяснения к сферам первобытной мифологии, бытовой этнографии или народной эстетики.

*Ленинград*

*14 декабря 1926 года*

---

# СТРУКТУРА ЧУКОТСКОЙ СКАЗКИ КАК ЯВЛЕНИЕ ПРИМИТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ

## Значение изучения чукотской сказки

**И**ЗУЧЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ СКАЗКИ подошло в настоящее время к весьма любопытному рубежу. Имеется огромный текстовый материал. Имеется ряд остроумных и интересных гипотез и теорий о происхождении сказки. Поставлена и очень широко развернута проблематика сказковедения: вопросы сюжетики, морфологии, стилистики, образов, методологии изучения и вся сложность этнографических и исторических линий изучения материала.

И все-таки ни вопрос, что такое сказка, ни как, где и когда она возникла, ни самый процесс ее мирового развития и жизни остаются не только неразрешенными, но очень далекими даже от постановки, которая бы обещала скорое их разрешение. Здесь все неясно, неустойчиво, спорно и не доказано. Все «опыты теории» сказки беспомощны и неубедительны. Характерен в этом отношении безнадежный пессимизм, какой свойственен, например, новейшей статье о древности сказки [Mackensen 1931: 50–52]. Этот автор не видит выхода, не видит путей решения вопроса о древности, утверждая (совершенно справедливо), что «даже финский метод» бессилён решить этот вопрос. Автор не замечает, что *именно* финский метод, как один из формально описательных методов, построенных притом на идеалистических предпосылках, особенно бессилён в этих вопросах. Нужна новая, материалистическая база, рассматривающая все мировое развитие как прогрессивные ступени единого диалектического процесса, ступени, из коих каждая «последующая форма рассматривает предыдущую как ступень к самой себе» [Маркс 1933: 31], а все народности, большие и малые, — как равноправных и равноценных перед научной мыслью носителей и творцов этого мирового процесса. С этой точки зрения, например, от немецких исследовательских работ о сказке (а Германия играла здесь ведущую роль до начала XX века) веет безнадежно узким германским национализмом. В центре внимания здесь была и остается

немецкая сказка. Но в XX веке этот национализм перешел на новую, худшую ступень, ступень расизма, когда в теории Хоффмана-Крайера и Х. Науманна немецкая фольклористика признала творчество фольклорных ценностей только за высшими расами и классами, а в книге Альберта Вессельского перенесла эту теорию, без всякого на то основания, в область сказковедения.

Правда, в XX веке ведущая роль в сказковедении перешла от немецкой к так называемой историко-географической школе северных исследователей с их «финским» методом, интернационалистским по учету материала, но, надо сознаться, узким и схоластически безжизненным по отсутствию всякой идейной направленности, по отсутствию всякой оплодотворяющей метод теории. Идеализм, сводящий всю работу исследования только к законам формальной логики, крайний формализм, не интересующийся идейной направленностью произведений, эволюционизм, исключаящий в сказкотворчестве скачки, а главное — узкий и ограниченный формально текстологической статистикой сказочных текстов и шаблонным технологическим процессом их сравнения эмпиризм — вот те грехи, какие нужно отметить у господствующей ныне на Западе школы изучения сказки. Эти грехи не позволяли и не позволяют правильно подойти, например, к материалу даже собранных сказок малых народностей земного шара. Если просмотреть монографии FFC, то в большинстве из них мы видим констатирование факта резких, очень существенных отличий сказок восточных народов — индийских, полинезийских, восточноазиатских и др. от европейских сказок. Но в большинстве работ этот факт констатируется и откладывается в сторону без попыток заняться им, понять и осмыслить. Расовая обособленность не позволяет Европе пойти по более беспристрастному и широкому пути. Франция, Англия и Голландия, богатые колониями и ведущие некоторую работу в области собирания и изучения сказок, ограничиваются главным образом эмпирически описательной собирательной работой.

Русская фольклористика дооктябрьского периода тоже мало интересовалась исследовательски сказками малых народностей, населявших старую Россию. Тексты их, правда не планомерно, собирались и даже опубликовывались. Но изучения сказок мелких народностей не было. Октябрьская революция пробудила социально-политический интерес к братским народностям СССР, и этого одного уже было бы достаточно, чтобы советская фольклористика обратила внимание на этот участок. Более того, надо сознаться, что участок фольклора мелких народностей Союза делается передовым участком потому, что его нужно подтянуть до высот осознания, из материала «в себе» сделать материалом «для себя», чтобы после этого осознания включить в мировой материал, где синтезирующая творческая мысль будет искать более прочных всеобщих материальных основ поэзии

вместо господствующих региональных устремлений. И с этой точки зрения фольклор малых народностей необходим для решения больших и общих теоретических проблем фольклористики. Вопросы генезиса и истории, так же как систематики и морфологии фольклора, только опираясь на разностадиальный, разноплеменный и разновременный материал, смогут получить правильное разрешение и правильную перспективную установку.

Область сказковедной исследовательской работы особенно нуждается в устремлении внимания на изучение сказок малых народностей не только потому, что изучение генетических проблем на европейском материале зашло, как выше указано, в тупик. Это только один момент, явно требующий расширения поля зрения исследования и притока нового материала, качественно отличного. Но сказковедение, особенно русское, исторически подошло к такому моменту, когда ту же программу диктует рост самой науки. Мы знаем, что бенфеевская миграционная школа, решавшая вопрос о литературном движении сказки лишь в границах *распространения*, еще в работах академика А. Н. Веселовского стала превращаться в школу этнографическую, ставившую проблему уже *генетически* и на широком материале с учетом народностей, стоящих на доклассовой ступени развития. Последующее развитие русского сказковедения шло по пути углубления этой позиции, занялось и пропагандой, и собиранием, и изучением социологических моментов жизни сказки: сказочника-творца и носителя сказки, традиций литературной и бытовой, а также среды и конкретных условий, в которых сказка бытует. Эта новая и своеобразная сравнительно с западным сказковедением линия русских сказковедов в марксистско-ленинской методологии нашла уверенность и прочную основу для дальнейшего углубления начатого пути. Некоторые наметившиеся на этом пути достижения, вроде, например, признания идеи районирования жизни сказки и сказочных репертуаров [Андреев 1927: 59–70; 1934: 61–72; Никифоров 1929: 59 и след.; Никифоров 1930] или включения фольклора в единую линию развития с литературой<sup>1</sup>, опираясь на установленные марксизмом законы возникновения, развития и уничтожения общественно-экономических формаций как общих законов движения человеческого общества [Маркс 1934: 22 и след.], толкают движение сказковедения именно

---

<sup>1</sup> Совершенно четко формулировал эту точку зрения по фольклору академик Н. Я. Марр: «Фольклор — это не особое народное творчество, а литература изустная, требующая тех же исследовательских приемов, что писаная литература» [Марр 1934: 11], и фольклор «при смене новых хозяев феодальных и буржуазных писателей, при новом содержании сохраняет оформление литературы первобытного общества» [Марр 1934: 12]. На той же точке зрения стоит в своих работах и М. К. Азадовский.

на изучение более узких участков фольклора, обусловленных, однако, известной закономерностью переходов общественно-экономических форм.

С этой точки зрения изучение, например, сказок братских народностей СССР, представляющих разные ступени развития от чуть ли не родового и первобытно-коммунистического до феодально-классового общества, является задачей, совершенно назревшей.

Не преуменьшая значения трудностей, стоящих на пути, автор нижепредлагаемой статьи тем не менее осмеливается взяться за опыт анализа чукотской сказки. Чукотский материал выбран по довольно понятным основаниям, именно: а) чукчи принадлежат к числу так называемых палеоазиатских народностей, стоящих по культуре на очень близкой к ранней ступени развития, по В. Богоразу, на родового стадии или стадии начала становления рода; б) чукчи имеют сказочный материал очень значительный, собранный крупным специалистом и знатоком Сибири — В. Г. Богоразом; в) и географически и этнографически чукчи сравнительно обособлены от общения с другими народами, далеки от них, а потому представляют интерес изучения в этой сравнительной изолированности; г) наконец, сказочного материала чукотского, изданного, и именно научно, в общем удачно изданного, достаточно, чтобы можно было поставить на этом узком материале некоторые проблемы, которые волнуют европейское сказковедение.

Разумеется, что проблема чукотской сказки — сложная проблема, которая для всестороннего охвата нуждается в сложном монографическом исследовании. В моей работе я пытаюсь затронуть только некоторые, правда, очень существенные проблемы. Ясно, конечно, что описание и осмысление под несколько новым углом зрения формально-структурных особенностей чукотской сказки есть одна из важнейших задач сказковеда. Первая предлагаемая вниманию читателей статья и есть опыт постановки этой проблемы. Новым в методологическом подходе к материалу является не его группировка, а попытка войти в объяснение формы, структуры сказки как одной из форм мышления чукоch, то есть той надстройки, какая целиком увязана с доклассовыми производственными и социальными приметами чукотской общины.

Предметом следующей статьи должен быть анализ сюжетов чукотской сказки под углом зрения связи их с бытом, производственными и социальными отношениями для вскрытия порождающей национальную сказку и питающей ее социально-экономической базы.

Наконец, третья задача, какую необходимо поставить на чукотской сказке, — проблема заимствования. Дело в том, что чукотская сказка в значительной, а может быть, даже в большей части своих элементов вырастает из местной почвы и обнаруживает

элементы заимствования и из Европы (через русских) и, как кажется, из Америки в сравнительно незначительном количестве. Тем важнее для теоретической проблематики сказковедения изучение элементов заимствования. Их история и характер могут пролить свет на процессы миграции в других частях земли. Можно заранее только сказать: процессам влияния и заимствования в сказке чукоч принадлежит место столь скромное, что оно обязывает умерить сильнейшим образом миграционистский пыл господствующих в современном европейском сказковедении теорий и в отношении других народностей.

Разумеется, что разбивка работы на три статьи вызвана не органичной раздельностью трех поставленных проблем. Форма, содержание и акт творчества сказки есть единый, органически протекающий процесс, неделимый и неразложимый в реальной действительности. Но удобство изложения требует подачи материала в известной последовательности и расчлененности.

Итак, первая проблема — проблема структуры и формы чукотской сказки.

## Существующая группировка чукотских рассказов

Необходимо оговорить сразу же, что существующее деление чукоч на оседлых-приморских и кочевников-оленных наложило свою печать и на сказки тех и других [Bogoras 1904–1909: гл. IV, V]. «Чукчи вместе с азиатскими эскимосами, обитающие в отдаленнейшем углу северо-восточной Азии, являются, по-видимому, реликтом древнейшего родового общества» [Богораз 1930б: 94].

«Родовой строй, свойственный соседним северным народам, тунгусам, камчадалам, юкагирам, у чукоч выражен слабо. Классификационная система родства слабо развита, в отношении родства патернитет решительно преобладает над матернитетом» [Богораз 1931: 94]<sup>2</sup>. При этом «в северной кругополярной полосе Европы и Азии рядом с примитивным рыболовством и охотой оленеводство представляет более высокий тип хозяйства — стадию скотоводства, способствующую образованию прибавочной стоимости» [Богораз 1931: 93]. Я не вижу надобности в данной статье разворачивать шире характеристику различий в быте оленных и приморских чукоч и отсылаю читателя по этому вопросу к рабо-

---

<sup>2</sup> Позднейшая поправка В. Богораза о том, что чукотский строй надо относить к периоду становления родового строя [Богораз 1934: XV], для выводов моей статьи существенного значения не имеет.



там В. Г. Богораза [Bogoras 1904–1909; Богораз-Тан 1931; Богораз 1901; 1934; 1930б: 63–79; 1928: 235–243; 1899г].

Это различие двух групп чукоч, отразившееся и на материале рассказов, будет указываться и в моей работе. Но, вообще говоря, оно не дает оснований разъединять повествовательный материал, и мы вправе анализировать рассказы обеих разновидностей вместе, потому что между двумя ветвями племени существует общение и бытовое, и языковое, и фольклорное.

Интересным моментом при обращении к изучению чукотской сказки является тот факт, что исследователь в первый момент оказывается совершенно дезориентированным в границах сказочного сырья<sup>3</sup>. Европейскую сказку, хотя вполне удовлетворительного ее определения и не существует, все же мы узнаем чрезвычайно легко, часто с первых слов и, во всяком случае, с первых моментов развития действия. Не то с чукотским материалом. Первый сборник В. Г. Богораза [Богораз 1900], кроме явно выделяемого материала заговоров (№ 1, 33–43), пословиц (№ 44), скороговорок (№ 45), песенок (№ 46), текста присяги (№ 47), описания обрядов (№ 14, 21) и рассказов бытового, биографического или промыслового содержания (№ 4–6, 8, 9, 13, 16, 7, 10, 22, 17, 23, 24), дает очень значительный текстовой материал мифов, сказок, героических сказаний и преданий (если выражаться европейской терминологией), который и должен подлежать нашему анализу и в котором, как я сказал уже, выделить сказку дело нелегкое.

В. Г. Богораз в предисловии к книге пытается совершенно методологически правильно разобраться в материале, опираясь на взгляды самих чукоч. Он выделяет три группы текстов: I — рассказы космогонического и мифологического содержания, имеющие специальное чукотское наименование: тот — *təmwátkep* пынылте и обозначаемые в европейской фольклористике как мифы или *Ursprungssagen*;

<sup>3</sup> Я пользуюсь главным образом следующими изданиями и работами о чукотских сказках: 1) [Богораз 1900] (буду называть дальше «Материалы»). Сборник содержит главным образом материалы оленных чукоч; 2) [Bogoras 1910], содержит почти исключительно материал приморских чукоч (буду называть этот сборник «Mythology»); 3) 54 номера из «Материалов» даны в английском переводе: [Bogoras 1928: 297–452]; 4) [Bogoras 1902: 577–683]; 5) [Богораз 1899г: 269–318]; 6) [Богораз 1899б: 350–370]; 7) [Богораз 1899в: 263–270]; 8) [Богораз 1902: 147–164]; 9) [Богораз 1913]; 10) [Богораз 1908: 60–80]; 11) [Богораз 1919: 50–67]; 12) [Богораз 1930а]; 13) [Толмачев 1912: 495–502]. Я совершенно оставил в стороне как перепечатки из изданий В. Богораза (Coxwell F. *Siberian and other Folk-tales*, London, 1925), так и случайные чукотские рассказы в ранних статьях о чукчах А. Аргентова, К. Неймана и барона Майделя ввиду неполной и приблизительной лишь передачи ими чукотских текстов.

II — «настоящие сказки» (lyl — lymnylte) и III — «времен раздоров вести» (äkälylätкін пыныlte), то есть тип европейских преданий.

Другой сборник В. Г. Богораза [Bogoras 1910] с материалами главным образом приморских чукоч (1910 год), если исключить заговоры (страницы 124–137), песни (138–146) и мелкие жанры (146–150), дает несколько иное деление материала. Здесь выделены «мифы и сказки» и «сказки». Последние разбиты на: 1) сказки творения (четыре номера), 2) смешанные сказки (четырнадцать номеров), 3) военные сказки (три номера) и 4) сказки русифицированных племен (пять номеров). Уже из беглого обзора ясно, что поздний сборник в смысле классификации материала сделал шаг назад, не имея четкого *principio divisionis*. Нет этой четкости и ясности в понимании сказки даже в последних, совсем новых статьях В. Г. Богораза. Например, в работе «К вопросу о применении марксистского метода к изучению этнографических явлений» он пишет: «...Сказку нужно рассматривать прежде всего как составную часть общего фольклорного сокровища, классифицировать ее как относящуюся к тому или иному разделу, например к сказкам историческим, или к космогоническим легендам, или к особым шаманским рассказам и т. д.» [Богораз 1930а: 4].

Во всяком случае деление в «Материалах» больше соответствует чукотским рассказам.

Это деление, в общем приближающее виды чукотских рассказов к европейским категориям мифа, сказки и предания, может быть принято и после внутреннего анализа материала. Но самый анализ еще должен быть произведен. Во всяком случае приступающий к чтению чукотской сказки европеец далеко не сразу поймет, имеет ли он дело со сказкой или с иной разновидностью примитивного рассказа.

Перед нами, следовательно, задача попытаться выделить внутренние признаки разграничения сказки от других видов примитивного чукотского рассказа.

Знакомство с материалом подсказало, что при решении вопроса далеко не безразличен исполнитель, то есть лица, от которых текст записан. К сожалению, сборники В. Г. Богораза по этому вопросу дают очень скудные сведения. Попробуем в них разобраться.

## Исполнители

В. Г. Богораз относительно чукоч признается: «Сказочниками являются одинаково мужчины и женщины, и молодые наравне со стариками. Хороший сказочник может не прерывать рассказы много часов подряд и нанизывать один за другим различные эпизоды так искусно, что слушатели не замечают спайки. Но вообще чукчи говорят, что самый последний нымтумбын (то есть батрак) имеет также свои собственные сказки, более или менее отличные от сказок дру-

гих людей. Действительно, мне приходилось записывать тексты у целого множества людей в разное время и на разных местах, а у настоящих сказочников сравнительно меньше» [Богораз 1900: IV]. В «Материалах» за вычетом вышеназванного 31 номера других жанров на долю рассказов всех типов остается 134 номера. Сюда прибавим 44 номера сборника 1910 года приморских чукоч. Получаем всего 178 номеров текстов, число, вполне достаточное для постановки ряда исследовательских проблем.

Хотя В. Г. Богораз и пишет, что записывал тексты у «множества людей в разное время и на разных местах», но число лиц, от которых собран изданный текстовый материал, сравнительно невелико. В сборнике 1900 года около 15 мужчин и 6 женщин, в сборнике 1910 года 19 мужчин и 3 женщины, две из коих не чукчанки<sup>4</sup>.

Надо очень пожалеть, что в обоих сборниках не дано бытовой и художественной характеристики исполнителей, ибо, просматривая репертуар каждого из исполнителей, мы извлекаем несколько не лишенных любопытства данных.

Например, весь репертуар *Рэмкылына* с р. Омолоны принадлежит к III отделу, то есть преданий. Два других *Рэмкылына* (может быть, одно лицо) дали сказку животную по европейской терминологии. Репертуар *Ваала* составлен из сказок и рассказов о шаманах, о Келе и полон «фантастики». Репертуар *Чэнэ* составляется из двух типов: волшебных рассказов и рассказов о чукотских богатырях-по-

---

<sup>4</sup> Рассказчики эти следующие. У оленных чукоч *мужчины-исполнители*: *Рэмкылын* на р. Омолоне (№ 49, 55, 56, 145—150), *Ваал*, там же (№ 62, 63, 75, 80, 88, 165, 166), *Чэнэ* на р. Россомашьей (№ 81, 82, 83, 86, 93, 111, 126, 130, 133, 137, 138), *Бадэ* из Аноийской крепости (№ 15, 18, 19, 20, 71, 84, 87, 107, 129), *Нырон* из урочища Акопайке (№ 92, 97, 105, 119, 123, 128, 141), *Рэмкылын* на р. Молонде (№ 30, 31, 32), *Рэмкылын* на р. Олоэ (№ 103, 104, 106) *Айван* из урочища Аконайке (№ 85, 100, 114, 120, 131, 134, 136, 139, 140), *Айнанват* на р. Колыме (№ 64, 94, 110, 113, 116, 117, 122, 124, 143), *Кэуебын* (№ 2, 3, 98, 99, 125, 135), *Эттыбын* на р. Омолоне (№ 151, 152), *Пабанто* из Аноийской крепости (№ 72, 77), *Вааттувбе* на р. Омолоне (№ 70, 89, 167), *Нэускат* на р. Молонде (№ 57, 58, 60, 163, 164), *Тынтуурбын* на р. Колыме (№ 65), *Тынтуурбын* на урочище Каменном (№ 12), *Аткалирбын* на р. Омолоне (№ 161, 162), *Амулин* на урочище Акопайке (№ 66), *Пелавбе* в Нижне-колымске (№ 79), *Йэкак* на урочище Аконайке (№ 127), *Плаккыно* (№ 132), шаман *Каравбе* на р. Погиндене (№ 144), *Кйэтын* на р. Каменной (№ 168), *Ватель* на р. Аноэ (№ 29, 51), *Кауно* на р. Олоэ (№ 50, 69, 2); *женщины-исполнители*: *Кутъэут* на р. Молонде (№ 26, 27, 28, 52, 59, 61, 67, 73, 76, 90, 91, 95, 101, 102, 109, 115, 118, 155, 156, 157, 158, 159, 160), *Паркал* на р. Молонде (№ 96, 108), *Нэускат* на р. Молонде (№ 25 и 74), *Йэты* на р. Омолоне (№ 15, 3, 154), *элынэ* на р. Погиндене (№ 142), *Анекай* на р. Россомашьей (№ 121). Не указано, от кого записаны № 11 и 78. В сборнике «Mythology» имеем

бедителях, вроде наших былин. Близок к нему репертуар *Айвана*. Рассказы *Бадэ* более разнообразны: здесь и исторические воспоминания, и сказки о животных, и волшебные, и шаманские и др. *Нырон* ближе к бытовой действительности и может быть назван рассказчиком-бытовиком, часто даже с подчеркнутым классовым уклоном. Богатый репертуар чукчанки *Кутьэут* почти весь складывается из сказок и преданий о животных и из волшебных сказок о Келе со значительным интересом к женским персонажам.

Если к этим указаниям на известную дифференциацию чукотских рассказчиков по тематике репертуара (пока в самом общем виде) и половым категориям прибавить резко бросающееся в глаза различие стилистической манеры рассказа у разных исполнителей в «Материалах» В. Г. Богораза, настолько резкое, что я несколько раз безошибочно угадывал, например, при чтении книги тексты, записанные от Чэнэ, хотя они разбросаны на большом протяжении один от другого, то станет понятным, что вопрос о жанровой характеристике и дифференциации чукотского фольклорно-повествовательного материала представляет собой задачу гораздо более сложную, чем это, правда в 90-х годах, казалось собирателю В. Г. Богоразу.

Среди морских чукчей наблюдаем то же. Например, *Вийенто* предпочитает рассказы суеверного типа, типа преданий об убийстве людей со стороны Келе, Реккен и о гибели оленьих стад. Это, так сказать, мрачный рассказчик. *Рикевги* с разнообразным, но главным образом авантурным репертуаром; *Котиргин*, по-видимому, главным образом рассказчик-бытовик.

В проблеме о выделении чукотской сказки, очевидно, надо учитывать одновременно некоторый комплекс признаков, который должен включать в себя и исполнителя, и морфологические особенности текста, и некоторые генетические признаки, и, конечно, содержание. Трудность увеличится еще больше, если сказать, что в чукотских рассказах мы встречаем крайне ничтожный процент таких

---

*исполнителей-мужчин: Рикевги* в Мариинском посту (№ 3, 5, 8, 11, 16, 17, 18, 19, с. 165 № 4, с. 166 № 5, с. 167 № 6); слепой *Вийенто* в Мариинском посту (№ 9, с. 159 № 1, с. 160 № 3, с. 173 № 11), *Котиргин* (№ 2, 6, 10, 12, 13, 14, 15, 20). По одной сказке записано от следующих лиц: *Ентувги* (с. 172 № 10), *Нетенкеу* (стр. 176 № 12 и стр. 183 № 2), *Никон Ритергеу* (с. 180 № 13), *Лоллойгин* (с. 181 № 14), *Пананто* (с. 185 № 3), *Коравге* (№ 21), *Ринто* (№ 4), *Раанау* (с. 158 № 4), *Айван* (с. 171 № 9), *Ирми* (с. 170 № 8), неизвестное лицо (№ 1). Женщин — одна: *Аканта* на Мариинском посту (№ 7). Кроме того, в сборнике 1910 года попали три оленьих чукча: *Уттикай* (с. 156 № 3, с. 175 № 11), *Нуват* (с. 169 № 7), *Умулин* (с. 182 № 1). Наконец, здесь же материалы русифицированные: казака *И. Березкина* (с. 192 № 3), юкагира *Петра Корькина* (с. 193 № 4), чуванки *Марии Алин* (с. 195 № 5 и с. 190 № 2), юкагирки *Феодосии* (с. 186 № 1).

сюжетов и мотивов, которые совпадают с европейскими сказочными сюжетами и мотивами, да и совпадающие вызывают сомнения насчет характера сходства. В чукотской сказке, как правило, европейскую сказку узнать невозможно, не делая сознательного насилия над материалом сравнения. Немного исключений не меняют основного вывода.

## Рассказы, не принадлежащие к сказкам

Если теперь, после предварительных общих замечаний о чукотских рассказах, мы обратимся к попыткам их классифицировать, то мне кажется, что прежде всего надо из всей массы рассказов выделить те виды, которые по ряду признаков совсем не могут быть относимы к сказке в европейском понимании этого слова. Сюда относятся следующие виды: 1) мифы и *Ursprungssagen*, 2) исторические предания, 3) героически-эпические произведения и 4) «видения» шаманов.

1. *Мифы и Ursprungssagen* целиком совпадают с первым отделом рассказов, отмеченных В. Г. Богоразом как «начала творения вести», то есть рассказы «космогонического и мифологического содержания о сотворении мира, солнца, луны, звезд, человека, различных животных, и в частности оленей, о размножении человеческого рода и другие тому подобные» [Богораз 1900: № 49–51]. Прибавлю к этому, что из 13 номеров рассказов о происхождении у оленных чукок — 6 записаны от четырех мужчин и 7 от двух женщин. С точки зрения формы почти все эти рассказы начинаются неким шаблоном, включающим глагол становления, бытия: «Некогда было темно» (№ 49), «В древности единственный человек, совсем один...» (50), «Некогда солнца и звезд не было и рассвета не было» (51), «Было темно на земле» (52), «Было некогда двое» (53), «Был человек, было у него стадо» (55), «Был на земле олень быстрый» (56), «Не было на земле людей» (57), «В самое первое время был на всей земле единственный человек» (58), «По берегу моря земля Лурэн» (59), «Был человек с сестрой...» (60).

У морских чукок аналогично: «В древности была тьма на земле» [Bogoras 1910: 155], «Некогда жили ворон и росомаха» [Bogoras 1910: 156]. Однако число рассказов, которые можно отнести к чисто мифическим, у морских чукок в сборнике меньше.

Я умышленно привожу эту начальную формулу, потому что она, по-видимому, совершенно соответствует немецкому сказочному «*Es war*» и русскому «Жил-был» или «Жили-были». Чукотские рассказы, более близкие к «сказкам», этой формулой пользуются

в гораздо меньшей мере. В остальном анализ формы показывает обильное пользование прямой речью, то есть драматическую конструкцию сюжетных схем.

Основной тематический пучок этих рассказов — вопросы миротворения. Они достаточно хорошо отмечены в книге [Bogoras 1902]. Кроме того, не они в центре нашего внимания. На них надо было задержаться, чтобы путем исключения подойти ближе к тому, что можно было бы условно назвать чукотской сказкой.

2. Другая группа рассказов, отнесенная В. Г. Богоразом к группе «времен раздоров вести», то есть группе преданий исторических, несомненно, не является единой группой рассказов. В ней надо иметь в виду прежде всего действительно предания «о борьбе чукоч с различными соседними племенами, главным образом таньгами и айванами. Таньги — это собирательное имя для коряков, чуванцев и русских, которые в борьбе с чукчами явились союзниками, айваны — такое же собирательное имя для народов эскимосского происхождения на азиатском и американском материках и между лежащих островах» [Богораз 1900: V].

Сюда относятся и некоторые из тех рассказов, которые сами чукчи называют *лымныл* — сказкой [Богораз 1900: № 15, 127, 128, 129, 136], и иные предания, не называемые чукчами сказками (№ 16, 131, 145–152, 168). У приморских чукоч записано три подобных предания [Bogoras 1910: 182–185]. В этих рассказах-преданиях исторического типа форма так же отсутствует, как и в первой группе Ursprungssagen. Тематикой служат «исторические» воспоминания о борьбе чукоч с соседями.

Особенно памятен чукчам Якунин, то есть, по указанию В. Г. Богораза, майор Павлуцкий, предводитель русских казаков во время чукотско-русских столкновений, убитый 21 марта 1747 года. Сюжеты рассказов-преданий не сложны и строятся вокруг двух мотивов: приготовление к бою или битве и самый момент борьбы, после чего предание быстро обрывается, или передаются некоторые, по-видимому, действительные исторические факты, вроде освобождения из русской тюрьмы [Bogoras 1910: 182, № 1], месть русскому начальнику за брата [Bogoras 1910: 183, № 2].

3. Особую группу рассказов представляют собой осторожно отмеченные еще В. Г. Богоразом несомненно эпические героические рассказы. В. Г. Богораз писал о них: «Эти предания заключают в себе очень мало фантастического элемента, а иные из них по ширине (sic) описания и всему складу повествования могут считаться зачатками эпоса, которые не могли получить дальнейшего развития. Таковы, например, в „Материалах“ № 134 и 135, сказание об „Элэнди и его сыновьях“ и „Тало таньгинский воспитанник“» [Богораз 1900: V]. В сборнике морских чукчей таких примеров не приведено. Я думаю, что эта мысль В. Г. Богораза совершенно правильна

и должна быть принята без его ограничительной и условной оговорки. Самая форма построения этих рассказов, а к ним я бы прибавил еще в «Материалах» № 130, 132, 133, 137, 138, 139, 140, ярко выделяется во всей сумме рассказов сборника. Здесь отличия сюжетные и стилистические. Со стороны сюжетно-конструктивной эти рассказы имеют ретардационные приемы рассказа совершенно так же, как *chansons des gestes*, как саги и наши былины. Началась борьба Элэннута, например, с таньгином:

Три дня, три ночи борются, никто не может одолеть. Стал Элэннут изнемогать. Но устал и таньгин. Сдвинулась железная шапка на затылок, показались волосы: вся голова седая. Прокусил насквозь губу Элэннут: «Неужели буду побежден стариком?». Стал виться, как волос, вокруг таньгина, наконец, ранил его в бедро (№ 130).

И дальше совершенно в духе героического эпоса побежденный просит его убить, ибо «побежденному зачем жить на свете?».

В другой саге чукоч (№ 132) четыре чукотских богатыря пришли бороться с таньгами и совершенно в эпическом духе великодушно предлагают застигнутым врасплох врагам снарядиться к борьбе. И только через три дня богатыри по очереди, совсем как в европейских сагах и былинах, идут на бой.

Кроме этого композиционно-сюжетного обособления саг от других рассказов, они и стилистически довольно резко отличаются, сближаясь с европейским интересом эпики к деталям *mise en scène* действия, к описанию героя, его костюма и действий.

У Элэннута руки длинные, ниже колен, кулаки его, как чаши из лиственничного нароста, рука его крепче железа. Элэннут выше людей на голову; среди толпы его плечи возвышаются, ясно виднеясь, как плечи дикого оленя среди стада (домашних оленей). Элэннут бежит в проскачь по глубокому снегу, бросает ногу за ногу. След его тянется одной чертой, а не идет двойственно.

Так начинается одна из чукотских саг (№ 133). Рассказ об Эленди (№ 134) имеет такие аксессуары: у двух сестер «во время черпания воды серьги звенят, браслеты металлические от кисти до локтя звенят. Не набирают воды, но над яром все еще звенят серьгами и браслетами над водой, смеются между собой, косы у них висят по обе стороны» (№ 134). А вот пейзаж:

Идут, гонят дорогу сестер. Пятый раз ночевали, дошли. По-прежнему еще не спит младший брат, на пятом ночлеге не смыкает

очей. Земля подмерзла, пришли. Там утес огромный, крутой спуск, со всех сторон обошли его, реки вниз сбегают; по одной ложбинке поднялись наверх осматривать (№ 134).

Полным эпическим характером веет от картины пребывания богатыря Тáло в доме родных и его последующего накопления силы:

Стал Тáло жить с родными. Лежит недвижно в пологу с утра до вечера и с вечера до утра, как расслабленный. Когда трясут полог, женщины переносят его в другой на оленьей шкуре; когда трясут другой, его переносят в третий, потом опять уносят в полог переднего шатра. Сам не мочится и не испражняется: невестки обряжают его, как грудного ребенка. Каждый день младший брат спрашивает его поутру: «Станем ли убивать оленей?» — «Ы!» — «Что уьем?» — «Двух больших быков пожирнее. Хочу есть мозг из ног!» Только мозг и ест, мясо отвергает, хотя и бычачье. На другой день говорит младший, брат: «Станем ли убивать оленей?» — «Ы!» — «Сколько уьем?» — «Двух больших жирных быков. Хочу есть костный мозг!» Только мозг ест, мясо отвергает. На третий спрашивает младший брат: «Будем ли убивать оленей?» — «Ы!» — «Сколько уьем?» — «Двух больших быков и молодую яловую важенку. Хочу есть молодое, жирное». Ест только жир, течет у него по подбородку и по шее, за ворот кукашки стекает жир. Так прошла зима, покочевали на весеннее стойбище. Каждый день спрашивает младший брат: «Станем убивать оленей?» Каждый день отвечает: «Ы! Не жалеите, — говорит, — стада, убивайте! На будущий год приведу от таньгов больше этого!» Пришла и весна, пришли талые воды. По-прежнему лежит в пологу, ест только жир, с места не движется. Пришла середина лета, ожирело стадо; давно стоит неподвижно на месте. По-прежнему спрашивает младший брат: «Станем ли убивать оленей?» — «Ы!» — «Сколько уьем?» — «Два больших быка да маленьких телят пожирнее. Хочу есть молодое, жирное». На тонкошерстном убивании убили сорок быков, телят и мелких больше сотни. «Не жалеите, — говорит, — убивать! Приведу скоро от таньгов больше прежнего!».

Снялись с неподвижного стойбища, покочевали; велел кочевать по направлению к таньгам. Тогда впервые вышел Тáло из полога. Грудь у него больше, чем грудь женщины, руки толще, чем одетые в зимнюю кукашку, на спине как целые горы; жир на шее подпирает уши. Не ел, не пил, пошел по дороге; идет с трудом, переваливаясь из стороны в сторону. Покочевал обоз, обогнал его по дороге. «Садись, подвезем на нарте!» говорит младший брат. «Не сяду, ибо я заставляю ходить свой жир». Пришел обоз на ночлег, легли спать; утром встали, попили, поели, стали снаряжаться, тогда пришел. «Поешь немного!» — сказал младший брат. «Не стану есть, я



теперь питаюсь своим жиром. Собирайтесь скорее в путь, медлительны вы!» Оять покочевали, обогнали его по дороге. Стали на ночлег, пришел утром. По-прежнему не ест и не пьет, по-прежнему идет, не садится; прошел вперед. На третий день пришел среди ночи. На четвертый день пришел тотчас после установки шатров. На пятый день пришел вместе с обозом, тогда выпил немного воды в первый раз. На шестой день обогнал обоз на половине дороги. На седьмой день взял тащить салазки с шестами от шатра; отстал от обоза на полпути. На восьмой день пришел вместе с обозом, привел салазки. На девятый день потащил нагруженную нарту — отстал от обоза на полдороге. На десятый день пришел вместе с обозом. На одиннадцатый день потащил две нарты, отстал от обоза на полпути. На двенадцатый день пришел вместе с обозом. На тринадцатый день взял три нарты, отстал от обоза на полпути. На четырнадцатый день пришел вместе с обозом. На пятнадцатый день взял четыре нарты — отстал от обоза на полпути. На шестнадцатый пришел вместе с обозом. На семнадцатый день взял пять нарт; отстал от обоза на полпути. На восемнадцатый день пришел вместе с обозом. На девятнадцатый день взял шесть нарт; отстал от обоза на полпути. На двадцатый день пришел вместе с обозом. А их на каждом ночлеге заставляет убивать оленей... и т. д.

И дальше упражняется в сражении.

Тогда взял в руки копьё, с утра до вечера упражняется в сражении, бегаёт взад и вперед, прыгает через все шатры, сразу через озеро с берега на берег, через лес с одного края на другой [Богораз 1900: 362–364].

Или вот еще рождение чукотских богатырей:

Беременная женщина разродилась, двух близнецов родила. На-завтра, напоследзавтра непрерывно растут, быстро выросли. Постоянно растут и играют все большими камнями; с каждым днем, с каждым последующим днем прибавляется сила. Выросли быстро, приобрели зрелое тело, стали парнищами. Постоянно эти парни таскают и ворочают деревья, все большие ворочают, сильнее становятся... и т. д. (№ 140).

Конечно, в приведенных примерах образы и картины со стороны содержания не все специфически чукотские, например, ворочанье деревьев в тундре. Но они далеки от образов и картин европейского эпоса. По построению и поэтическому характеру *mutatis mutandis* они носят эпический характер и являются несомненно представи-

телями эпической поэтики, вполне аналогичной европейской. Мы не имеем одного признака европейской формы эпоса — ритмико-метрической связанности текста. Но, строго говоря, правильнее говорить не об отсутствии этого признака, а о недосмотре собирателей и отсутствии записей о характере исполнения данных чукотских «поэм». Даже по переводам В. Г. Богораза местами чувствуется мерность речи чукотских рассказов-поэм № 135 и 140, и весьма возможно, что отдельные рассказы-поэмы исполняются ритмически. Во всяком случае здесь мы имеем пункт, скорее нуждающийся в исследовании, чем противоречащий признанию в чукотском фольклоре наличия героического эпоса.

Сюжетный репертуар этого эпоса аналогичен европейскому. Это приготовление богатыря к борьбе, поединкам с противниками, самая борьба, меряние силой, победа.

4. Особую группу рассказов у чукоч составляют «видения», обычно видения шаманов. Они отмечены только в сборнике оленных чукочей. Таковы «Видение Тэльпынги» (№ 142), «Видение Айнанвата» (№ 143), «Видение Коравбе» (№ 144). И по стилю и по характеру разворачиваемых картин в этих рассказах мы вступаем в область творчества, сильно напоминающую библейские видения пророков. Чукотские «видения» — достояние шаманов, шаманами и рассказываются, так что мы имеем здесь любопытную перекличку фольклорной формы от теплого юга Палестины до холодного крайнего северо-востока Азии. Со стороны стилистической «видения» повышенно-эмоциональны, насыщены чувством или даже прямыми упоминаниями «божественно вдохновенной» силы, любят описание аксессуаров, то есть статическое разворачивание картин в противоположность собственно сказкам. Со стороны содержания и сюжетов «видения» оперируют актами «одержимости», лишения ума, имеется игра сюжета мотивами «зловещего», «туманного», участием явлений космического порядка. «Молния шествовала по небу, и огонь упал от ее следов», «С реки Олое движется великая буря», «Из-под земли выходит голова, рот огромный», или дается некое мистическое оживление всего мира: «Все сущее живет; лампа ходит, стены дома имеют свой голос и даже урильник имеет собственную страну и шатер, жену и детей и бывает служебным духом. Шкуры, лежащие в мешках на запас для торговли, разговаривают по ночам. Рога на могилах покойников ходят обозом вокруг могил, а утром становятся на прежнее место, и сами покойники встают и приходят к живым» (№ 144). Картины, подобные приведенной, невозможны ни в чукотском предании, ни в сказке, ни в героической поэме: это специфично только для «видений».

Приведенный краткий просмотр разновидностей чукотских рассказов, которые невозможно рассматривать как сказку, показывает, что у племени, стоящего на примитивной, может быть дородо-

вой стадии развития, уже широко развернута система повествовательных жанров, свойственных всем последующим стадиям до феодальной включительно, что в этих рассказах форма и содержание, то есть строение и сюжеты, довольно тесно увязаны и составляют органическое единство.

## Басня

Только теперь, после исключения из общего репертуара чукотских рассказов-преданий, героического эпоса, видений и мифов-космогоний, мы можем подойти вплотную к тому материалу, который можно было бы назвать сказкой. Как указано выше, чукотский термин «лымныл» — «сказка» еще не гарантирует от включения в сказочный материал видов *не сказки*. Выше мы видели, что «лымныл» названы некоторые предания (о Якунине). Перед нами вопрос — имеем ли мы право весь остальной, очень большой материал лымныл считать действительно сказкой в европейском смысле этого слова? Этот вопрос центральный для моей настоящей статьи.

Европейская сказка — явление сложное. В настоящее время надо четко сказать, что под «сказкой» мы имеем в виду много ее видов, сеть сказочных жанров [Никифоров 1928б; 1930: 15 и след.; Нікіфоров 1932].

Наиболее яркий и традиционно ассоциируемый с понятием «сказка» жанр — европейская *волшебная* сказка<sup>5</sup>. Но кроме нее, например, всем прекрасно известна европейская сказка о животных. Чаще всего это сказка детская или для детей.

Надо сознаться, что у чукоч специальных рассказов о животных по «Материалам» В. Г. Богораза хотя и не очень много, но все же достаточно. Если мы их условно назовем сказками о животных, то надо отметить, что эти сказки у чукоч отличны значительно от европейской сказки о животных. Последняя в значительном большинстве имеет некое единство конструктивной формы. Она строится на теме встреч и некой драматической оси с игрой словесно чеканенными формулами [Никифоров 1928б]. Чукотские рассказы о животных представляются несколько иными.

В. Богораз в примечании к «Заячьей сказке» замечает: «Эта сказка представляет образец сказки о животных, которые довольно многочисленны у чукоч. Они обыкновенно коротки, и некоторые из них имеют характер настоящих басен, например сказка о комаре, совершающем служение» [Богораз 1900: 98].

---

<sup>5</sup> Ес стилистические особенности см. у Болте и Поливки [Bolte, Polivka 1930], также Р. М. Волкова [Волков 1924], а морфологическая структура — у: В. Проппа [Пропп 1928] и А. Никифорова [Никифоров 1928а: 173 и след].

Жанр животной сказки — интересный, но вообще неизученный даже в европейском масштабе. Среди чукотских рассказов о животных по сборнику Богораза мы можем отметить несколько разновидностей.

Во-первых, короткие рассказы, к сказкам, собственно, отношения не имеющие. Таковы рассказы о рыбке Туйкетуй (№ 31), почему на верховье Березовой реки в озере Элуна прекратилась крупная щука; о происхождении вражды между лисицей и собакой (№ 101); как вообще появилась на земле лисица из человека-обманщика (№ 103); как был выведен в Анюйских горах страшный зверь Кэлилбу (№ 106), а в земле Уэллен был выведен страшный горноста́й (№ 107). И хотя к этим рассказам применяется термин «лым-ныл», тем не менее они не являются сказками, а относятся к тому типу *Natursagen*, который распространен у всех народов земли и сказкой в прямом смысле слова назван быть не может [Dähnhardt 1907–1912].

Во-вторых, у чукоч надо отметить несомненное наличие заведомо заимствованного материала. Такова сказка о волке и лисице № 158 и отчасти, кажется, 104. Здесь отмечу незначительность заимствованного материала.

В-третьих, собственно чукотские рассказы, которые В. Богораз относит к сказкам, но сам же в примечаниях характеризует как басни, действительно в большинстве представляются такими же по характеру поучительными рассказами, как индийские басни Панчатантры или Хитопадеша. Таковы: № 19 — сатира на неудачный брак зайца с лисой; № 26 — насекомые — устроители скачек — сатира на слабых подражателей сильным; № 27 — хвастун-снотолкователь комар — сатира на загадывание в будущее; № 28 — скромный ворон и наказанная за зависть лиса; № 30 — неповоротливая росомаха — сатира на ленивых; № 32 — про глупого волка и хитрого оленя; № 102 — состязание в беге с горы волка, ворона и яка; № 104 — серия эпизодов о хитрой лисе; № 105 о медведе — сатира на страх; № 158 о лисице, гибнущей и влекущей в гибель других — сатира на злых; № 160 — лиса и ворон с идеей крыловской басни «Волк и журавль». За немногими исключениями (некоторые из сказок о лисе), мы здесь имеем дело с рассказами, и сюжетно, и идейно, и по цели мало напоминающими даже наши сказки о животных, чуждые поучений и сознательной сатиры.

В-четвертых, встретился образец «сказки» бесконечной [Богораз 1900: № 161] («Материалы», № 161), которая, однако, вызывает сомнение, принадлежит ли она к сказкам, ибо, по примечанию собирателя, она «заменила чукчанкам колыбельную песню».

Вывод из рассмотрения чукотских рассказов о животных напрашивается сам собой. Если европейскую сказку о животных можно условно считать сказкой, то у чукоч имеются сказки подобного

рода, как заимствованные, так и собственные. И тех и других не очень много, так как в противном случае собиратель не мог бы не соблазниться включением большего их числа в сборник. При этом надо сказать, что значительное число этих сказок у чукоч еще не выветрилось вполне до состояния сказочности, а хранит следы ба-сенной тенденции, признака утилитарно-практического их применения.

## Досказка и сказка: начала и концовки

Теперь обратимся к сказке «волшебной». Если сравнить между собой европейские так называемые волшебные сказки разных народов, то мы должны будем отметить полное согласие материала разных народов Европы в отношении формы. И зачины, и формулы перехода от крупных эпизодов и иногда концовки — все это составляет у европейской сказки единую сказочную поэтику. Она довольно хорошо описана в названной статье [Boite, Polivka 1930], в книге Р. Волкова [Волков 1924] и в общих курсах фольклора [Panzer 1926; Thimme 1909; Соколов 1930; Сперанский 1917] и др. Правда, отдельные народы Европы дают к этой поэтике свои нюансы. Так, славянская сказка, особенно русская, увлекается особыми начальными формулами (присказки) и особыми концовками [Polivka 1926]. Также армянская сказка начинается с формулы «Жил-был», «Некогда жил», «Много лет назад жил», «Жил — не жил, был — не был царь с царицей», а оканчивается концовкой: «С неба упало три яблока: одно сказателю, другое тому, который заставил сказывать, третье — слушателю» [Халатьянц 1885: 32]. У румын особые формулы [Веселовский 1938] и т. д.

Но эти нюансы не нарушают нормального канона сказочной формы, который дал основание предполагать даже генезис ее от профессионально-цеховых мастеров (скоморохов, мимов, шпильманов) [Бродский 1904; Никифоров 1930: 140 и след.] и даже вызвал попытку хронологической локализации в литературных мастерских высокой поэзии Средневековья [Wesselski 1931]. Правда также и то, что русская школа сказковедов внесла еще одну существенную поправку в понимание европейской сказочной формы — индивидуальный стиль сказочника-исполнителя (работы М. Азадовского, Б. и Ю. Соколовых, Н. Ончукова, Д. Зеленина, Копецкого, Н. Гринковой) и понятие поэтической школы.

Однако сравнение чукотской сказки с европейской показывает, что чукотская сказка поэтики европейской сказки, как правило, *не знает*. Каковы же особенности чукотских рассказов?

Уже простое чтение чукотских рассказов рассматриваемого типа обращает на себя внимание в сильнейшей степени драматичностью изложения. Здесь мы имеем почти сплошное или очень значительное количественно диалогическое развитие рассказа. Если Левис оф Менар [Löwis of Menar 1912] обратил внимание на большое развитие прямой речи в русской сказке сравнительно с европейской, то в сравнительном графике развития диалога как формы сказочного стиля чукотская сказка должна быть наделена показателем еще более высоким, чем архаическая истовая русская волшебная сказка. Пример любой. Открываю в «Материалах» случайные номера 90 или 65, 83, 104, 109 и др. Разумеется, сказки с наличием значительных пластов косвенно-речевого оформления не противоречат правилу.

В чем кроется основа того факта, что чем примитивнее народ или чем живее и сочнее у него сказка, тем больше в ней места занимает диалогическое изложение сюжета, — остается пока проблемой. Можно видеть в этом отражение обрядового вопросо-ответного действия, которое свойственно примитивам и, между прочим, чукчам в их многочисленных церемониях [Bogoras 1904–1909: II, гл. XIV]. Можно объяснять просто большей живостью и образностью, следовательно, динамичностью воображения. Это, конечно, проблема, нуждающаяся в особом исследовании. Но отметить факт живой диалогичной формы чукотского рассказа изучаемой группы необходимо.

В отношении остальных элементов сказочной формы чукотские рассказы должны быть разбиты на две категории. *Одни рассказы, не давая никакого сходства с европейской сказочной формой, не обнаруживают никаких эквивалентов этой формы.* Здесь мы должны констатировать просто факт, что то, что чукок называется лымныл, — не есть сказка в европейском смысле слова. Я их назову условно *досказкой*. *Другие рассказы, также не включая в себя элементов европейской сказочной формы, имеют в строении своем явления эквивалентные.* Эти рассказы я назову условно чукотской *сказкой*. Самое интересное то, что, по-видимому, это различие между досказкой и сказкой стоит в прямой связи с личностью и, следовательно, стилем определенного рассказчика. Сказка в названном смысле слова встретила в «Материалах» у двух-трех исполнителей, более богатых, видимо, репертуаром, и, может быть, более культурных в бытовом смысле. Это Чэнэ, Айван и Кэутэбын. К сожалению, мы не имеем их биографий, в которых, может быть, кроется объяснение этого сдвига их рассказов в сторону сближения техники рассказывания с техникой европейцев, то есть в данном случае русских.

Мне необходимо привести доказательства высказанного положения. В. Г. Богораз пишет: «По определению чукотских сказоч-

ников Лыл-Лымнылте „настоящие сказки“ обнимают рассказы о подвигах шаманов, о различных столкновениях с Келе, а также некоторые рассказы бытового содержания, где фантастический элемент играет второстепенную роль. Сюда относятся № 2, 3, 11, 13, 18–20, 25–32, 63–120, 153–168. Чукотские сказочники придают всем этим сказкам меньше значения, чем мифологическим рассказам. Относительно реальности их содержания существует представление, что они могли иметь место не теперь, а „в так называемые сказочные времена“, лымныл табнепу, представление о которых до известной степени отделено от представления о „временах начала творения“» [Богораз 1900: V].

Поразительно при этом то, что разграничение *досказки* и *сказки* по исполнителям совершенно закономерно и строго. Менее показательны случаи, когда у исполнителя записаны 1–2 текста. Почти все подобные случаи относятся к группе досказки. Например, сказки Нэускът (№ 163, 164), Тынпұурбын (№ 65), Амылп (№ 66), Пелáвбе (№ 79), Jānan (№ 127), Kiatын (№ 168), Káўно (№ 112), Пáбáнто (№ 72, 77) и все сказки, рассказанные женщинами (№ 121, 154, 153, 25, 74, 96, 108). Гораздо интереснее, что даже исполнители с большим репертуаром относятся к этой же группе рассказчиков, лишенных искусственной формы сказки. Таковы, например, Баде (№ 15, 18, 19, 20, 71, 84, 87), Кытьэбын (№ 2, 3, 125), Айнанван (№ 64, 94, 110, 113, 116, 122, 124, и только в № 117 чувствуется некоторый намек на искусственность), Нырон (№ 92, 97, 119, 123, 128, 141) и сказочница Кутьэут почти целиком со всем своим репертуаром (№ 67, 68, 73, 76, 90, 91, 95, 118, 155, 156, 157, 159, и только в двух, № 109, 115, чувствуется некоторый намек на искусственность формы, на стилизацию рассказа).

С другой стороны, если уж в репертуаре рассказчика наметилась искусственность, то мы имеем почти целиком дело со своеобразной чукотской сказкой, то есть со стилистическим эквивалентом европейской сказки. На первом месте здесь надо поставить Чэнэ на р. Россомашьей. У него весь репертуар ярко стилизован (№ 81, 82, 83, 86, 93, 111, 126, 130, 138). Любопытно, что в его репертуаре имеются героические поэмы (№ 133, 137). Далее идет *Айван* с урочища Аконайка (№ 85, 100, 114, 120, здесь же былина об Эленди № 134, предания № 131 и досказки, лишенные формы, № 136, 139, 140), Кривой Кэутэбын (№ 98 и 99) и два сказочника с колеблющимся стилем: Báal (без формы № 62, 63, 80, 88, 165 и с формой 166 и 75) и Ваатшувбе (без формы № 70, 167 и с формой № 89). Из морских чукоч сказочник *Вийенто* дает только досказку («Mythology», № 9, с. 150 № 1, 160 № 2, 162 № 3, 173 № 11), исполнитель Котиргин тоже почти не знает особой формы («Mythology» № 20, 15, 14, 13, 12, 10, 6, 2, 7), Рикевги дает образцы без специфической формы (с. 167 № 6, 166 № 5, 164 № 4, № 17 8, 3) и с формой («Mythology» № 5, 19, 11, 16, 18).

В чем же состоят чукотские технико-стилистические эквиваленты европейской сказочной техники? Я не берусь их давать все. Но некоторые отмечу.

Досказка совсем слабо пользуется формулой *начала* «Был...», а обычно начинает рассказ *in medias res*. «Отец умер, также и мать. Остался единственный сын» (65). «Предок этих жителей, вот этого самого дома, Китылькут шаман, весьма богатый оленями...» (66), «Единственная дочь. Зять умер» (67), «Приморский житель; у него десять сыновей» (72), «Собрание жилищ у моря. Большая выюга не хочет перестать» (121), «Приморское селение со многими жилищами» (25). «Один оленный человек шаман, его единственный сын, совершенно единственный, умер» (18), «Пятеро их братьев. Самый младший шаман, отвергающий женщин» (2) и др. Формула «Жил-был» совсем не употребляется, а «был...» — редко.

У морских чукоch довольно часто и досказка и сказка начинаются со слова «Enmen», которое представляет не художественно-стилистический шаблон, а шаблон коммуникативной речи. В некоторых текстах это «enmen» встречается по многу раз в середине, обозначая «тогда, затем». «Жил-был однажды» — выражение, которое часто встречается в английском переводе, — есть, конечно, стилистическая формула уже переводчика, а не чукотского текста. Реже, правда, встречаются формулы вроде «В давнее время» [Bogoras 1910: № 6], однако случаи начала текста сразу даже без «enmen» — обычны: «Девушка отказывалась выйти замуж по воле отца» [Ibid: № 2]; «Несколько братьев пошли на лодке в море» [Ibid: № 11]; «Охотился человек, имевший жену» [Ibid: 172, № 10], и др.

Зато «сказка» отдельных сказочников, например оленного Чэнэ и других лиц, уже эту форму начала употребляет обильно: «Были два шамана» (81), «Был шаман великий» (82), «Был Малютка в Нэ-тэпе» (83), «Был Аттыбыткы с двоюродным братом» (86), «Было пять братьев — все холостые» (100) и т. д.

Большая часть вообще чукотских рассказов не знает никакой *концовки*. И предания, и былины, и видения, и досказка, и сказка концовок специальных не имеют. Предания иногда вводят фразу: «После того кончают. Предел конца» [Богораз 1900: № 14], или просто «Предел конца» (15, 20, 22). Иногда вообще рассказ оканчивается формальным словом так же, как в европейских рассказах: «Только» (11, 69, 89, 135, 164), «Конец» (8, 65, 80). Из иных формул в качестве концовки встретилось очень немного. Именно: «Стали жить» (№ 63, 81, 86, 92, 94, 95, 98, 99, 100, 111, 120, 121), «Стали жить по-прежнему» (18), «Так стал жить» (72), «Совсем жить там стал» (66). «Стал жить богато» (69, 114, 119), «Так стал мальчик великим шаманом» (73). «Стал тогда жить со своей женой хорошо, с двоюродной сестрой» (85), «С тех пор стали жить» (3), «Потом стал жить, с четырьмя женами стал» (2). Приведенные окончания — все виды,



встреченные в сборнике оленных чукоч. Ясно, что чукотские рассказы, и досказка и сказка, никаких формул концовочного типа не имеют. Надо только отметить, что сказочники типа Чэнэ, Айвана и Кэутэбын, почти как правило, считают нужным кончать сказку фразой: «Стали жить», а носители досказки в этом отношении менее строги. Таким образом, досказка совсем не имеет концовки, а сказка пытается ввести особый коммуникативно речевой финал в качестве некоего шаблона.

Совсем особый и крайне интересный тип конца рассказов дают тексты приморских чукоч. Здесь наряду с типичным окончанием: «Конец» [Bogoras 1910: № 1, 4, 6, 7, 9], «Кончил» (№ 3, 5), «И всё», (№ 14, 15, 18, 10, 12, 16, 19, 20, 21 и др.) (причем эти окончания свойственны также и чукотским заговорам, то есть не составляют художественной формулы), встречается такая концовка: «Я убил ветер» [Bogoras 1910: № 3, 5], «Да будет убит ветер» (№ 4), «Ветер убит» (№ 11). В. Г. Богораз в примечаниях дает объяснение этой странной формуле: «На берегах, населенных чуками, ветер и дурная погода продолжают неделями, препятствуя всякой охоте и путешествию. В продолжение таких дней люди остаются во внутреннем пологе шатра и во время непроизводительного досуга рассказывают бесконечные истории. Рассказывание рассматривается как магическое средство успокоить ветер. Эта идея и выражена в концовке. Та же идея господствует и у американских племен» [Bogoras 1910: 34, примеч.].

«В долгие зимние ночи, — сообщает В. Г. Богораз в другой работе, — иная сказка может продолжаться в течение недели, причем рассказчик или рассказчица каждый раз, возобновляя рассказ, искусно связывает вчерашнюю тему с сегодняшней, наподобие Шахерезады в сказках „Тысяча и одна ночь“... Одновременно с этим каждая сказка является своеобразным заклинанием против главного врага чукотской хозяйственной формы, то есть против свирепой зимней пурги, препятствующей морскому промыслу. Длительные пурги, мешая охотникам выходить на промысел, доводят население до голода и, что еще хуже, до полной темноты. Лампы гаснут одна за другой из-за отсутствия ворвани, и голодные люди остаются в темноте и холоде. Эти невольные досуги наполняются и как бы расцветаются причудливыми цветами сказочного воображения. Вместе с тем каждая сказка оканчивается неизбежной концовкой: *wagó*, *yóocgia tinmúgan* «ага, я убил ветер».

Вместе с тем сказка как социальное явление возникла в среде особых племенных групп, небольших, но сплоченных крепкой естественной связью, для которых охотник является общим кормильцем, а сказочник — общим утешителем» [Богораз 1930а: 4–5]. Конечно, трудно согласиться с мыслью, что голодные люди, находясь во

мраке и холоде, эти тяжелые досуги «расцветчивают причудливыми цветами сказочного воображения» и что сказочник в этих случаях является «утешителем». Скорей надо предположить, что сказка у приморских чукок использовалась именно как магическое средство воздействия на ветер, а функция «утешительная» — явление позднейшее. За это говорит и существование особых чукотских заклинаний против ветра и непогоды, и именно у приморских чукок [Bogoras 1904–1909, II: 475, 498]. Ясно отсюда и то, что приведенные выше концовки приморских рассказов носят ни в коем случае не художественно-стилистический характер, а или коммуникативно-речевой или религиозно-магический и тем самым расходятся очень резко с концовками европейских сказок не только словесно, но и функционально.

Такое четкое наделение магической функцией сказки приморских чукок заставляет вернуться с той же точки зрения к сказке оленных чукок.

Действительно, мы находим здесь, во-первых, случай магического употребления сказки в чукотском оленном похоронном обряде. Текст обряда записан В. Г. Богоразом, который сообщает, между прочим, что при возвращении похоронной процессии с могилы «глава процессии, который теперь заключает арьергард, исполняет разные заклинания, все из цикла сказок о магическом бегстве» [Bogoras 1904–1909: II, 528]. Эти сказки имеют охранное значение, причем они сопровождаются магическими действиями: глава процессии имеет в руках палку, замечает следы и проводит линию по дороге. Эта черта должна превратиться в бездну или в глубокую реку. Им бросаются назад один или несколько камней, чтоб они превратились в крутые горы. Заклинатель несет перед собой чашу и связку травы, которая служила для омовения тела, и прячет эти предметы порознь в снегу на возвратном пути. Чаша должна превратиться в море, а трава в густой лес. Подобные чарования повторяются дома, прежде чем войти под кров. Все это делается для ограждения от возврата покойника [Bogoras 1904–1909: II, 528]. Обряд ограждения повторяется и дальше при посещении могилы гостями, причем иногда замечаются вариации довольно неожиданные и тем более интересные. В. Г. Богораз видел, например, на одном погребении, как старик спустил мочу на голову трупа, что удивило даже других участников церемонии. Он предполагал создать реку между трупом и собой [Bogoras 1904–1909: II, 351]. Надо принять во внимание также и внепохоронный обряд ограждения жилища от «духов смерти». Он состоит в проведении оградительной черты на снегу возле шатра и в постановке нескольких небольших камней перед входом. Это должно предполагать их превращение в широкую реку и в высокую, непроходимую вершину на пути злого существа [Bogoras 1904–1909: II, 441, 476]. Исполни-

зуются камни с заградительной функцией для охраны от Келе [Bogoras 1904–1909: II, 442] и т. д. Совершенно очевидно, что обряд, более древний, чем сказочный эпизод о магическом бегстве, и послужил основой для создания, а потом и употребления самого сказочного эпизода. Однако надо сейчас же оговорить, что мотив магического бегства не характерен для оленно-чукотской сказки. Он встречается очень редко (на оба сборника всего 2–3 раза).

Во-вторых, наряду с подавляющим числом сказок, вполне утративших магические привески, мы имеем единственный случай уже выветрившегося архаического рудимента магической концовки. В № 74 сказка без всякого внутреннего оправдания оканчивается фразой: «Ветер тогда перестал. Погода стала тихая и ясная». Магический заклинательный оборот превращен в пейзажную картину.

Все это убеждает в том, что, за исключением сказок о магическом бегстве, большая часть сказок оленных чукоч магическую функцию утратила, выветрила, потеряла.

## «Общие места»

Свойственно также чукотской «сказке» пользоваться отлившимися в типичную форму штампами в некоторых сюжетных положениях. Здесь мы имеем полную аналогию европейской сказке, которая обладает известными *loci communes*. Здесь встреча с лесной избушкой, как правило, сопровождается кристаллизовавшимся обращением: «Избушка, избушка, стань к лесу глазами, к нам воротами» и т. п. В чукотской сказке я не смог отметить ни одной из формул, свойственных сказке европейской. Зато свой аналог, чукотский, несомненно, в ряде сказок наблюдается, причем эти шаблоны охватывают сказку и досказку. Разница только в том, что в досказке они не чувствуются как шаблоны, и устанавливается шаблонность путем широкого сравнения. А в сказке они на фоне других искусственных приемов оформления текста легче воспринимаются как специфическая сказочная форма. Здесь встает интересный вопрос, где и когда возникли чукотские *loci communes*: в досказке и перешли в сказку или, наоборот, являются обратным током искусственной формы в более раннюю безыскусственную форму. На этот вопрос я даю гипотетический ответ дальше.

Из чукотских *loci communes* я отмечу некоторые.

Герой встречается с новым лицом, все равно, враждебным или благодетельным. Между ними типичен диалог:

— Кáка, пришел ты?

— Ы.

— Какой дорогой... [Богораз 1900: № 89].

Или:

- Кáко, гость?
- Ы.
- Кто ты, Келе?
- Нет, человек... [Богораз 1900: № 99].

Или:

- Кáка, гость? Пришел ты?
- Послал меня сильный человек (№ 120).

Еще:

- Ага. Пришли?
- Ы.
- Ну, ночуйте (85).

В № 100 герой пришел к каменному народу:

- Како! пришел ты сюда?
- Ы.
- Зачем?
- Брат послал...
- Пошел к Каменному хозяину:
- Пришел?
- Ы.
- Зачем ты?
- Брат послал к Морскому Оборотню. Оборотень послал к тебе...
- Пришел к серебряным людям:
- Пришел?
- Ы.
- Зачем?
- Так себе.
- Все же зачем?
- Ищу брата... и т. д.

Разумеется, очень нетрудно признать в этом отстаивающемся диаложном шаблоне — шаблон простого бытового разговора. В. Г. Богораз [Богораз 1900: 78, примеч. 7] так и объясняет подобный обмен вопросами и ответами, обычный во многих чукотских сказках.

Когда герой отправляется на подвиги и попадает к жилищу врага, его обычно предупреждают об опасности. Он непоколебим. Здесь мы чаще всего имеем такую формулу:

- О, худо! Убьет тебя! Сильный взял твою жену!
- Пусть, — говорит, — разве для жизни пришел, для смерти! (№ 75).

Или еще:

- Пришли?
- Пришли.
- Кто вы?
- Мы сватаем жену.
- У кого?
- У Нўтэнута дочку.
- Ой, не ходите, вас убьют.
- Отчего?
- Женихов много, да Нўтэнут никого не принимает.
- Пусть! разве для жизни мы пришли? Для смерти (№ 86).

Еще:

- Говорят ему старики: Напрасно! Еще не доходя погибнешь!
- Пускай! Разве для жизни иду? Пусть я умру (№ 89).

Эта формула довольно обычна. Иногда эта формула несколько видоизменяется. Так, на совет не ходить, куда герой направляется, он отвечает:

- Пусть! Я пойду.
- Хорошо. Твой ум. Если хочешь туда, ладно! Сам знаешь! [Богораз 1900: № 122].

Хозяйка не советует герою смотреть на запретную работу орла. Он отвечает: «Нет, уж я посмотрю, все равно!» В № 114 сокол и чайка предупреждают героя об опасности. Он отвечает: «Разве для жизни я пришел? Пусть помру». И при повторном предупреждении продолжает: «Пускай! Пускай! Не для жизни, для смерти я пришел сюда».

Или в № 87: «Разве я для жизни пришла?».

Дальше отмечу почти не встречающийся в досказке и обычный в сказке Чэнэ и Айвана прием повторения одной и той же фразы с чисто художественной функцией. Так, тяпкинский шаман хотел увидеть другого, более сильного шамана Кукульпына. При встрече они состязаются в силе.

После первого состязания, неудачного для слабого шамана, сильный с иронией бросает фразу: «Однако ты хотел видеть Кукульпына! Какой же ты, право!» И эта фраза повторяется еще три раза на протяжении сказки, художественно подчеркивая отдельные моменты сказки.

В другой сказке тот же Чэнэ пользуется обычными окриками при приезде гостя: «— Бо! — Ело! — А что? — Привезла!» — и повторяет их 9 раз в разных местах сказки, разрезая ее таким образом на ряд стилистических пластов [Богораз 1900: № 83].

В сказках Айвана [Богораз 1900: № 85, 100, 114 и пр.] тот же технический прием проведен с другими фразами. Например, № 85 повторяет фразу: «Перестань! Перестань! Перестань! Прекратим! Прекратим!»

У приморских чукоч почти единственный случай повтора [Bogoras 1910: № 16] — муж Келе предлагает похищенной женщине в пищу червей. Она не ест.

- Почему ты не ешь?
- Мы не едим такого.
- А что же вы едите?
- Едим мясо.
- Муж убивает мышь.
- Почему ты не ешь?
- Мы не едим такого.
- А что вы едите?
- Мы едим тюленя.
- Хорошо, я его добуду.
- Он приносит морского червя.
- Почему ты не ешь?
- Как я могу есть червя? Он противен!
- Но что же ты ешь?
- Мясо дикого оленя.
- Он приносит сурка.

И т. д. повторяется диалог, пока муж приносит ворвань (моржевой жир), труп, жука (lady bug), наконец, ребенка, брата жены.

Я думаю, что наделение художественной функцией приема повторения специфично именно «сказке» в отличие от досказки и знаменует переход последней на более высокую ступень.

## Закон пятеричности

Самым интересным, однако, с точки зрения формы, моментом в чукотской сказке является тот факт, что в ней замечается вместо господства конструктивного европейского принципа tres — свой собственный, совершенно иной принцип — pente. Теоретический интерес этого явления чрезвычайно значителен.

Поэтому я позволю себе остановиться на нем подробнее. Мы имеем неодинаковое положение для сказок оленных и приморских чукоч, для сказки и досказки.

*Прежде всего об оленных чукчах.* Здесь мы наблюдаем решительное и безусловное господство «пятеричной» системы вместо «тройчатки» европейцев. Эта пятеричка наблюдается и в *счете героев*, причем употребляется или пять, или число, кратное пяти. Пять братьев ищут жен [Богораз 1900: № 3], сирота, бабушка и пять дядей [Богораз 1900: № 85]. Было пять братьев холостых (№ 100), пять дочерей (№ 100), пять братьев и две сестры (№ 134), пять братьев (№ 126), пять сыновей (№ 69), пять силачей айванов-гребцов (№ 139), пять братьев (№ 70), пять братьев-силачей (№ 138), бегут пять лисиц (№ 158), пять парней и пять девок (№ 163), пять девочек (№ 74), пятеро детей и муж и жена (№ 96), у соседа героя пять сыновей и пять дочерей (№ 156), герой prepares лук и пять железных стрел (№ 93), герой просит родственников изготовить для пути пять пар обуви (№ 124), 10 пар обуви (№ 75, 99, 114), 20 пар обуви (№ 90), 40 дней и 40 ночей идет герой (№ 77), в селении 10 домов с худыми девушками, у приморского жителя 10 сыновей, причем на подвиги они идут попарно. В № 75 выступает пятиголовый Келе, 10 братьев, старый отец и единственная сестра (№ 120), братья ищут оленей десять дней (№ 100).

Но еще поразительнее, что эта пятеричность *проникает глубже в чукотскую сказку и составляет ее композиционно-конструктивный принцип*. Два брата отправляются к морю, и на пути их сидит старичок, поджав ноги, не мокнет, не сохнет (№ 86). Братья просят уступить дорогу и предлагают последовательно пять подарков.

— Уступи нам свой путь!

Он говорит:

— Не хочу.

— Дадим тебе собачью упряжку!

Он говорит:

— Не хочу.

— Дадим упряжку пестропятнистых оленей!

— Не хочу.

— Дадим упряжку белых оленей!

— Не хочу.

— Дадим упряжку с белыми носами!

— Не хочу.

— Ну, есть дома сука слепая и от старости белая, ее дадим!

— Согласен!

Уступил им свое место.

Если речь идет в чукотской сказке о встречах героя, то часто пять встреч. Герой идет искать жену и встречается последовательно белую медведицу, еще раз белую медведицу, моржа, два селезня-савки, пару ледяных людей, и только после этого приходит к цели путешествия

(№ 98). То же в № 124, где муж, ищущий жену, встречает последовательно гагару, волка, девушку, другую девушку, медведя и только после этого возвращает жену. Число состязаний героя — пять. В № 120 эти состязания с богатырем: бег, борьба с хозяином, борьба со специальным силачом, пение, ударить колдовскую старуху. В № 79 игра-состязание 5 раз: игра в деревянных человечков, в китовую лопатку, в комаров, в красную собаку, наконец, в пять медвежьих келе. В № 82 два шамана состязаются 5 раз: борьба со скалами, полет взапуски, пролезание в шатер, волшебная еда (мясо превращается в камень), добывание дочери американского начальника. В том же № 82 во время сна оба шамана, состоящие в сменном браке с женой старшего, меняются пять раз постелями. В № 89 будущая теща задает зятю последовательно пять задач: принести мешок с обувью, принести дорожный мешок, сделать стадо оленей и достать домашнюю работницу. Рассерженный жених заставляет тещу самое выполнить последнюю (пятую) задачу. В № 117 муж белой медведицы подвергается 5 испытаниям: испытание страха, бросание мяча (голова моржа), состязание в беге, катание с утеса вниз в воду, борьба с шурином. В № 84 варианте пять состязаний: перебежать через пропасть по шесту, прыжок через ножи, прыжок над котлом, игра в мяч, борьба копьями. В № 86 несколько женихов-соперников состязаются, снова пять состязаний: еда мерзлого мяса, еда простого мяса, добывание дров, отнести дерево обратно в трудное место, состязание в силе шаманства. В № 83 Малютка-силач последовательно путем сватовства добывает трех жен. Сирота их берет трех. Но по пятеричному канону чукотской сказке этого мало, Сирота из китовых челюстей делает себе еще пару жен и живет с пятью. В той же сказке Малютка возвращает себе жен от Сироты вместе с двумя, то есть пять, тогда Сирота идет к нему и пять раз требует вернуть, каждый раз угрожая. Но Малютка оказался сильнее и не отдал жен. Однако пятеричность сделала свое дело. В № 125 парень идет свататься — ему задают задачу достать Слово Нарбынена. Он встречает лису, орла, Нарбынена, снова орла и тестя, то есть совершает 5 встреч. В № 99 происходит 5 встреч героя: старик и старуха-кожа сморщилась, как кора; старушка старая, как гнилая коряга; старик; ее муж; морской дом; и старик со старухой и двумя дочерьми. Идущий за добыванием судна Нарбынена переживает в пути 5 встреч: переднее жительство, дух, поглощающий путников, пестробокое-насекомое, мохнатка-насекомое, Нарбынен. По-видимому, очень древняя сказка о происхождении шаманского бубна (№ 77) дает интересный случай 5 + 1.

Говорит женщина:

— Дам тебе пять напевов.

Она их поет герою, но когда окончила, парень спрашивает:

— Но как же я возьму? Увидят, отнимут по пути живущие.



— Дам тебе шестую песнь. Этой песней приобретешь птичью легкость, быстроту лебедя, полет чайки.

Обилие примеров, мне кажется, бесспорно указывает на господство в оленной чукотской сказке и досказке принципа пятеричности. Надо добавить, что провести грань между досказкой и сказкой в этом отношении я бы затруднился. Мне кажется, что и тот и другой вид рассказов пользуется этой формой.

Как же обстоит дело с *tres*? Первое впечатление при чтении сказок оленных чукоч, что *tres* почти не встречается. Но внимательный анализ обнаруживает его слабые, добавим, следы в немногих номерах. Так в № 18 шаман погружается в экстаз три дня подряд и лежит в первый раз день, во второй два, в третий три дня (записана от чуки Баде). В № 72 сын трижды просит отца сделать ему лук и проверяет его (записано от Пабанто). В № 165 шаман трижды строит судно, и только третье его удовлетворяет для поездки, вернее, для полета к людям (записано от Báal). В № 11 герой женщина и трое детей (записана от неизвестного). В № 91 старик и три дочери. В № 84 Заморский шаман призывает Келе и просит унести соперника к сполохам. Келе бессилён. То же обращение к другому Келе. То же к птичке Пэррупэр — та выполняет просимое. В № 82 состязающиеся шаманы дуют друг на друга три раза, в № 83 Малютка посылает бабушку сватать невесту три раза.

Мне кажется все же, что случаи триальности не характерны, не типичны для чукотской сказки. Их, правда, нельзя сравнивать со случайными иного вида числами, вроде № 79: восемь братьев (7 + 1), или жили семеро и женушка (№ 165) или совсем одинокий житель «один-одинешенек» (№ 154).

Дело в том, что среди чукотских сказок встречаются материалы, где пятеричность и триальность в конструкции дают скрещенные формы. Вот отмеченные случаи. № 96: герой провел во сне «*две ночи и три дня*» и дальше в той же сказке хозяева угощают приехавших гостей так: «Всем убили на пищу по *пяти* (олений); по *три*, по *шести*, по *десяти*, дальним родственникам по *пятнадцати*, *двадцати*, чужому человеку по одному, по два». Этот пример, записанный от чуки Кутъэут, интересен ясным указанием на то, что сказка оперирует счетными единицами три и пять (5, 15, 20) для счетного действия. В другой сказке (№ 70) скрещение сказывается в том, что хотя живут пять братьев, но перед выходом на подвиги трех надо устранить, и они последовательно «пропадают», то есть рассказчик посылает их на сендуху друг за другом, где они и пропадают; остаются в сказке двое. Весьма показателен № 124, который, давая скрещенную форму, может быть, объясняет и самый путь проникновения *tres* в чукотскую сказку. Здесь муж ищет жену. Сказка прямо названа русской (Таннен-лымныл) и передает сюжет

Мелюзины, но в сильнейшей чукотской переделке. По европейской схеме, нужно три встречи до встречи с героиней. Чукотская так и дает встречу с гагарой, волком и сестрой жены. Но так как, по чукотскому канону, надо ввести 5 встреч, то вводится еще сестра и медведь, и только тогда встреча с женой. Я думаю, что *tres* ведет свой генезис у чукотских рассказов к влиянию европейских. Этим объясняется и сравнительная редкость *tres*, и своеобразные скрещенные формы. Напомню еще вышеприведенную форму № 83 — три жены путем сватовства плюс две путем создания из китовых костей. Кстати сказать, также случай в сказке Чэнэ, то есть уже рассказчика искусного.

Таким образом, в сказке и досказке оленных чукоch мы находим преобладание принципа пятеричности, изредка как вероятное европейское влияние — триальность и, наконец, скрещенные формы. Доказательством того, что пятеричность — явление не только сказочное, а более широкое, видим в № 166, где не в сказке уже, а в «видении шамана», во время магического бегства, шаман с женой переживают пять погонь, от четырех отделяются обычным путем: бросается детская рубашка, камень через плечо, проводится по льду палкой — получается трещина, ставится по дороге палка — рогатина, от пятого препятствия — встречи с морскими хозяевами — отделяются путем пребывания у них в гостях.

Теперь, если мы обратимся к *сказкам приморских чукоch*, то сказки эти отличаются иным своеобразием. Здесь мы имеем: «Группа братьев пошла в лодке в море» [Bogoras 1910: № 11], у отца 5 взрослых сыновей (№ 19). У одного соседа несколько детей (№ 6), была группа домов на берегу (№ 1), у оленевоспитанного 4 дочери (№ 3), 6 сыновей (№ 11), женихов 6 (№ 14), группа девушек на берегу (№ 13), двое детей (№ 12), жило 8 братьев (№ 8), 5 братьев крали у охотника пищу (№ 14), птица через 5 дней посетила героев (№ 11). Человек имел 7 взрослых сыновей (№ 5), старик и старуха имели двух сыновей (№ 1). Девушка пришла к стаду через 10 дней (№ 1), младенец Келе родился через 9 дней (№ 11).

Необходимо обратить внимание на этот разноразличный в текстах приморских рассказов. Наряду с цифрами 2, 5, 7, 8, 9, 10 здесь фигурирует и цифра неопределенности. По-моему, это показывает, что у приморских чукоch этот процесс начала художественно-творческой выработки известной поэтической техники еще не начался, он находится на более ранней, более зачаточной ступени развития, чем у чукоch оленных, где вполне четко наметилось направление развития сказочной техники.

Надо сказать, что и более глубокие конструктивные моменты отражают у приморских чукоch процесс создания формы тоже в более слабой степени, чем у оленных чукоch, причем и здесь те сказочники, от которых записано по одному тексту, то есть очевидно слу-

чайные рассказчики, в большинстве не обнаруживают конструкции ни триальной, ни пятеричной.

Следы пятеричности встречаются спорадически и, по-видимому, как зачатки. Таков № 4, где муж и жена в магическом бегстве ограждают себя 5 раз: бросают агатовый скребок, кусок дерева, проводят черту на земле пальцем левой руки, еще черту, наконец, линию сажей лампы (лампа и все, что с ней связано, рассматривается как средство против духов).

У рассказчиков с большим репертуаром, например Котиргин, Вийенто и Рикевги, встречается формула пятеричности чаще, но она тоже не чувствуется как вполне уже сформировавшаяся форма. Например, Вийенто (№ 9) своеобразную магическую песенную формулу — *Oto to to to to toi; ota ta ta ta tai* — повторяет в сказке много, а не определенное число раз. С другой стороны, в № 11 парень в своем бегстве от Келе, то есть магическом бегстве, бросает последовательно 4 ноги и тушу самого оленя и тем задерживает погоню. Сказочник Котиргин, в репертуаре которого нет русского влияния, знает конструкцию пятеричности довольно неплохо. Так, в № 14 интересное начало формирования стиля пятеричности. Женихов, претендентов на руку дочери ворона, семь: волк, росомаха, медведь, дикий олень, мышь, лиса и заяц. Однако в первом состязании в стрельбе названы только 5 участников (волк, росомаха, лиса, мышь и заяц-победитель), то есть два участника оставлены в стороне. Во втором состязании в приглашении невесте сестры в сани жениха названы трое: волк, росомаха и заяц-победитель. У того же сказочника (№ 13) девушки обманывают ворона пять раз, и к этому сводится весь сюжет: они съедают у ворона пищу, насмеваются над ним, подвешивая к *anus*’у пузырь, к глазам красные кисточки, татуируют его лицо, и, наконец, ворон бросается в воду за мнимой невестой и тонет. В № 20 герой начинает приносить жертвы и совершает целых 10 действий: жертвует бесплодную важенку, кастрированного быка-оленя, еще оленя, старую важенку, трехгодовалую важенку, двухгодовалую, быка трехгодовалого, быка двухгодовалого, косулю, и только тогда (то есть 10-е действие) он получает свободу от чар.

Еще более сложны тексты рассказчика Рикевги из Мариинского поста. Он, несомненно, знаком с русскими сказками, так как в его репертуаре есть сказка о дураке, конечно, в чукотской переработке. Поэтому мы встречаем здесь и пятеричность, и *tres*. В № 18 шаманы и Келе состязаются 5 раз, то есть дано 5 эпизодов: два шамана борются с Келе, борются с Келе лампоглазым, борьба жены шамана с Келе, шаманство мужа дважды. Итого 5 эпизодов. В № 5 герой-мальчик состязается с несколькими Келе — всего 5 раз: игра в прятки, еда собственной печенки, победа над женщиной-Келе, победа над головой и победа над двумя старухами. Интересны две сказки того же Рикевги с европейскими элементами — переделка чукотской. Одна — сказ-

ка о дураке (Aarpe 1653). Братья отправляются в путь, дурак с ними. Братья встречают людей-чаек трижды. Три раза дурак хочет поесть найденного трупа кита, братья его трижды остерегают. Приходят в страну странных людей, находящихся под властью сурового хозяина. Братьев приглашают на благодарственную церемонию, и тут происходит их испытание 5 раз с целью убить гостей. В темной комнате на братьев накатываются камни, движется китовый ус, бросаются камни, угрожает жизни морская женщина и в 5-м состязании братья сами напускают камни гор на хозяев и убивают их. Население довольно, что пришельцы избавили его от сурового хозяина. Братья дальше еще раз подвергаются пяти встречам: один тюлень, другой тюлень, человек, великан и, наконец, мышинный народ. Таким образом, в этой сказке мы имеем скрещение *tres* и *pente*. В сказке № 19, которая является контаминацией европейских мотивов (Aarpe 530 + 465), имеем европейское *tres*, три задачи герою: добыть белого медведя, добыть серого медведя и принести Келе. Это же *tres* имеется еще и в сказке № 16, где человек-месяц трижды уходит из дому, прикидывая жене не трогать сундук.

Таким образом, вывод ясен. У приморских чукоч в довольно значительном материале рассказов мы имеем несомненное большинство их, лишенное всяких следов искусственности в стилеустановке. Ни *tres*, ни *pente* *как система* еще не встречаются. Не встречаются, как правило, и *loci communes*. И только в небольшом числе случаев и, по-видимому, там, где имеется европейское влияние или где имеется дело с рассказчиком богатого репертуара, встречаются зачатки перевода рассказа в искусственную форму построения по системе пятеричности.

В чем искать основу, корни этой пятеричности в структуре чукотской сказки? Несомненно, что эти корни находятся в своеобразии, в специфике мышления, которое обусловлено родовыми и социально-экономическими отношениями. Известно, что и чукотский тундренный оленевод, и приморский чукотский промышленник пользовались как числовой единицей счета издавна известным среди примитивных народов счетом пятерками. Вот что говорит об этом В. Г. Богораз:

Система их счета весьма несовершенна. Она принадлежит к пятеричным системам и сохранила самую наглядную связь с пальцами рук и ног. Считать по-чукотски — «пальчить»; вместо «сколько?» — спрашивает — «сколько пальцев?». При счете пальцы постоянно пускаются в ход [Богораз 1899; 1934: 29, 190; Bogoras 1904–1909: II 50].

Пятеричная система счисления — одна из самых распространенных систем среди примитивов и связана со счетом на руках. Об

этом достаточно солидный материал собран в диссертации [Pott 1847] и в работах [Tylor 1874] и [Conant 1893: 583–594].

Я только приведу несколько указаний на то, что чукотский быт и обряды широко насыщены этой пятеричной системой счисления. Число 5 играет роль при переселении. Чукчи, живущие около 5 лет в чужой стране, должны вернуться в свою, ибо после 5 лет они будут считаться экспатриированными и должны войти в сношение с духами новой родины [Bogoras 1904–1909: II, 494]. Над новорожденным совершается церемония «раскрашивания» кровью животного на 5-й день [Bogoras 1904–1909: II, 511]. Церемония Kerètkun приморских чукоч совершается два, три и пять дней [Bogoras 1904–1909: II, 392]. После похорон умершего только через 5 дней считают, что шкура, лежавшая на покойнике, освободилась от чар, через 5 дней народ идет на могилу умершего; шатер умершего переносится на новое место на расстояние 5–6 футов от прежнего [Bogoras 1904–1909: II, 532] и т. д.

После сказанного ясен генезис пятеричности в структуре чукотской сказки. Мы имеем дело явно с перенесением акта практически-бытового мышления, мышления счетного, в область сюжетотворчества, то есть в сферу мышления сначала магического, а потом художественного. Мы имеем явно передвижение одного из приемов познания мира конкретного, базиса, в мир надстроечный и снабжение этого практического приема в новой сфере новой, не свойственной ему сначала функцией — магической и позже художественной.

Однако мы имеем различное положение числа пять в сказке оленных и приморских чукоч. В этом различии мы уже сходим с почвы надстроечной, почвы мышления на почву местных производственно-экономических причин, на разницу быта. Морской промысел при суеверном отношении чукча ко всему окружающему не предрасполагает к болтливости и рассказам. Все населено духами, Келе. Сказки как таковой нет вовсе. Есть предания, мифы, есть заклинание, заговор против ветра. Поэтому внимание направляется не на форму. Приморский рассказ находится в стадии частью вполне магического рассказа, частью зарождающегося перехода от магически-религиозного потребления к светскому. У приморских чукоч имеется магический рассказ и *досказка*.

У оленных чукоч дело обстоит иначе. Кочевое оленеводческое хозяйство есть более высокая ступень производственно-экономических отношений, создающая предпосылки для образования экономического накопления, отсюда массового расслоения и, конечно, досуга. В сказках приморских чукоч мы имеем живое магическое употребление сказки. В сказке оленных чукоч мы имеем только архаические рудименты этого употребления. В связи с этим освобождением текста от магии для процесса поэтизации у оленных чукоч открывается более широкое поле. Досказка и здесь суще-

ствуется и бытует. Но на ее фоне начинают вырабатываться и специальные сказочные приемы, поэтическая технология.

Если первая стадия развития сказки есть магическо-заклинательный рассказ приморских чукоч без оформившейся пятеричности, которая здесь не нужна; если вторая стадия уже есть *досказка* оленных чукоч, то есть ослабленный со стороны магической, утрачивающий или утративший утилитарно-практическую функцию рассказ, который уже вносит систему пятеричности как начало, как зарождение первого сказочно-поэтического приема, — то отдельные представители оленной общины поднялись на третью, высшую ступень — на осознание пятисчетной бытовой единицы как основоположного технического принципа формирования поэтического рассказа. Досказка приморской и оленеводческой чукотской массы становится в устах отдельных ее мастеров-олeneводов, вроде Чэнэ, уже *сказкой* в собственном смысле слова. Было ли в этом процессе хотя бы незначительное иноплеменное влияние американской эскимосской или соседней коряцкой сказки, остается пока проблемой. Но в формировании чукотской сказки влиянию европейской сказки, мне кажется, нельзя отводить никакой роли. Возможное предположение о скрещении форм может быть отнесено к столь незначительному материалу, что надо рассматривать скрещенные формы как оазисы гетерогенного порядка на автохтонной поэтической тундренно-снежной чукотской повествовательной равнине.

## Переходные формулы и второй ход действия

В дальнейшем анализе структуры чукотской сказки надо указать, что переходных формул от крупных действий и эпизодов к другим, как это имеет место в европейской сказке, чукотская не знает. «Скоро сказка сказывается — не скоро дело делается», «Солнце закатается — заря занимается, добрый молодец в путь отправляется», или чисто повествовательные переходы: «Aber wie ist es dem armen Fuchs ergangen?», «Nun wenden wir uns zu...», «Dormez, braves gens, dormez, tandis que je parle de Compère Renard, du Loup et du grand Lion». Таковы переходные формулы в сказке европейской. Правда, в чукотской сказке встречается выражение: Рăпут-ым = Что же? [Богораз 1900: № 110 и 137], но его, по-моему, ни по существу, ни по форме невозможно отнести к стилистическим формулам.

Что касается остальных формальных моментов, свойственных европейской сказке, вроде английской балладной формы, вроде личной формы изложения, обращений иногда к слушателям, ка-

ких-нибудь подробностей конечной свадьбы, столь излюбленных в европейских сказках, и т. п., то чукотская сказка не только не имеет ничего подобного, но не имеет даже аналогий с подобными стилистическими оборотами.

Не знает чукотская сказка и еще одного явления, свойственного структуре сказки европейской, — повторных ходов сюжета [Пропп 1928: 101 и след.]. Особенно широко этот принцип спирального движения сюжета, когда дана серия действий и она повторяется с начала вторым туром, распространен в сказках русских, и там именно, где она особенно живуча, свежа, например, на Мезени больше, чем на Пинеге, на Пинеге больше, чем в Заонежье. Чукотская сказка знает один-единственный пример второго хода в сказке № 11 «Mythology», которая есть определенное заимствование русского сюжета о трех братьях, младшем дураке. Сказка в сильнейшей степени переделана, почти неузнаваема, но имеет два хода действия, по 5 встреч каждое. Это отсутствие повторных ходов очень важно отметить, так как оно оттеняет большую простоту организации сказочной формы чукчей.

## Превращения и путешествия

Зато чукотская сказка имеет еще некоторое своеобразие специфическое, лежащее уже в социально-бытовых и мировоззрительных особенностях народа.

Я не берусь давать широкой и развернутой картины морфологического строя, а только хочу коснуться важнейших движущих пружин действия в чукотских рассказах.

Эти общие морфологические пружины чукотской «сказки» определяют динамику сюжетного действия, делаая ее отличной от европейских сказок. Эти пружины, насколько я сумел уловить их, следующие (причем различие между оленными и приморскими чукчами соблюдается и здесь очень заметно).

Рассказы оленных чукок представляют почти сплошные *превращения*. Трансформации — один из основных приемов построения сюжетов. Европейская сказка, как известно, тоже не чужда превращений, но в ней превращения играют сравнительно скромную роль. У оленных чукок в рассказах никаких границ для превращений нет. Мертвая природа, растения, животные, насекомые, камни — все служат трансплантационным объектом чукотских героев. В чукотских рассказах сплошное движение состояний.

Рыбка-вахня по собственному желанию делается тюленем и вместе с рыбой бычком идет сватать девушку к оленным людям [Богораз 1900: № 120]. Люди превращаются в комаров, пауков, в дождевых червей (№ 86), девушка, укрываясь от месяца, превращается

в кочку, потом лампу (№ 64). Келе превращается в шум: шаман слышит вдруг из открытого моря шум. «Стал приближаться, стал совсем близко, к меже дома подошел, потом подошел к другому углу, пошел к боку, потом к двери пошел, шум обошел вокруг дома. Тогда хозяин выскочил нагой из шатра и погнался за шумом. Схватил Келе», и Келе стал женщиной (№ 126). Отношения между людьми и животными лишены всякого различия. Пес идет свататься к женщине и, когда она не угождает его собачьей семье, прогоняет жену, а себе берет из лучшей семьи (№ 108). Наоборот, герой-человек женится на белой медведице (№ 117).

Объяснение этого обилия трансформационных сюжетов, по мнению В. Г. Богораза, лежит в очень ранней стадии развития религиозно-мифических идей у чукоч. В. Г. Богораз намечает 5 стадий развития. За характеристикой их отсылаю к его монографии [Bogoras 1904–1909: II, 277–280; Богораз 1908: 60–80]. По мнению названного исследователя, чукчи находятся главным образом на той стадии, когда объективный мир уподобляется субъективному, когда происходит полная персонификация явлений природы, хотя в отдельных случаях воззрения эти поднялись на две дальнейшие ступени (из пяти), то есть обнаруживают следы понимания внешнего сходства между человеком и предметами и идею о двух формах предметов — обыкновенной и человекообразной. Идея о гениях и человекообразных духах хотя и свойственна чукчам, но менее развита. Господство ранних стадий религиозных верований и делает то, что у чукоч предметы одарены жизнью, даже мертвые, вроде полена, камня или стихии, — огонь, шум и т. п., равно как происходит еще полное неразличие животных и человека, причем взаимобратимость налицо: горностаи делается воином, мясо убитых им мышей становится мясом оленей, мыши превращаются в человекообразных охотников и охотятся за белыми медведями, кит женится на девушке. Люди превращаются в олений волос, в комаров, в горностаев и т. д. Это своеобразие религиозно-мифологической стадии развития чукоч налагает, следовательно, неизбежную печать и на структуру их рассказов и «сказок», и она должна быть отмечена как своеобразный определитель морфологии чукотской сказки.

Особенно широко распространена идея превращений у оленных чукоч в шаманских действиях. Не только вызываемые шаманом духи, но и сами шаманы могут совершать эти сложные превращения в зверей, птиц и т. д. [Bogoras 1904–1909: II, 437]. Целый ряд чукотских заклинаний построен на идее превращения, например, любимого существа в животное, зверя и т. п. [Bogoras 1904–1909: II, 438].

В связи с трансформациями и метаморфозами особенно резко и поразительно в сказке оленных чукоч полное отсутствие различия между жизнью и смертью. Герой может требовать сам себе смерти для перехода к подвигам в другом мире и затем легко и сво-



бодно возвращается обратно в мир людей после завершения подвигов, часто для того, чтобы повторить этот процесс.

Европейская сказка знает путешествие героев на тот свет, но это путешествие обычно не начинается с их смерти. И возвращение не есть их воскресание. Европейская сказка знает, впрочем, и возрождение коровы из косточки, девушки из ростков и т. п. Но все эти явления составляют, во-первых, небольшой процент в общем фонде сказочных сюжетов Европы, а во-вторых, чукотская сказка так оперирует жизнью и смертью, как не оперирует ни одна европейская сказка. В № 3 «Материалов» у богатого оленевода умирает дочь. Ее кладут на сани и пускают в тундру на волю оленей. Те привозят ее к шаману, и она оживает, делается его женой. В № 18 шаман оживляет также душу сына: «Тело взял, дунул, на левый мизинец дунул, левая рука шевельнулась; на правый мизинец дунул, правая рука шевельнулась; на левый наперсточный палец дунул, левый локоть шевельнулся, справа тоже так. На большие пальцы дунул, все руки ожили; в рот дунул, тогда взглянул, сел. Сказал так: „Ух, долго я спал“»<sup>6</sup>. В № 66 смерть рисуется как одна из форм путешествия героев. «Китылькут — шаман, весьма богатый оленями; многие жители пришли к нему, хотят отнять у него стадо. Китылькут красивого пестрого оленя с черным носом привязал к наружному ремню, санки с колокольчиком, ремни чернолысовые; сам же умер, пошел искать, обыскивать всю вселенную. На другой день встал, отпустил этого оленя с привязи, потом в пологую соснул; назавтра взял того же оленя; привязал его на прежнее место, опять умер...» и т. д. Затем шаман кочует в небо вверх со всей семьей и стадом. В № 67 умерший зять возвращается к жизни после прохождения через костер и живет с прежней женой. В № 87 очень интересно изображается двойной процесс — смерть матери шаманки для поисков души умершего сына и его оживление: у шаманки умер ребенок во время ее отсутствия. Муж ее упрекает. Тогда она говорит: «„Вот на море жить не могу. Лучше убейте. Если убьешь, то я поеду на тех оленях, привезенных от умершего на том свете...“ Убил. Потом на дворе привязал к санкам. Оленей убил пестросивых. Легли спать. Они спали, убитая шаманка уехала вверх на небо...» Затем шаманка вернулась домой. «Говорит: „Ну, проснитесь“. Проснулись. Опять застучала. Пока она зашаманила, бывшие ее встречные, ворон и орел, пришли и сели по обе стороны покойника. Одели в новую одежду, это тело оттаяли, мерзлое. После таяния кожа улучшилась, расправилась, стала как у живого. Душу вложила в него. „Пробудись! — говорит: — полно спать. — Заря взошла. Проснулся насилу“».

<sup>6</sup> Любопытно, что никакого эквивалента европейской живой и мертвой воды в чукотской сказке нет даже в намеке.

В № 98 Айбынто, у которого похитили приемного сына, страшно огорчен, просит убить его. Его отговаривают, но он непоколебим. Пришлось уступить. Приготовился Айбынто к смерти: «поставил нарту за шатром, оделся во все белое, запрягли белых оленей. Взял хозяин копье, ударил его в грудь, убил. Закололи оленей и скорее в шатер, в полог вошли, легли спать. Ввв! зашумело по воздуху. Умчался Айбынто прочь на оленях...» Рассказав о его путешествии в темных местах, о поисках души своего сына, о бегстве с нею обратно, о том, как вернулся Айбынто и привез увезенного сына, сказка рассказывает, что дальше Айбынто как ни в чем не бывало продолжает жить и еще раз спасает похищенного злыми Келе сына.

Приведенные примеры показывают, что в чукотских рассказах мы имеем дело с отсутствием границы между жизнью и смертью, и это налагает свою печать на построение сказочного действия.

В. Г. Богораз высказал недавно остроумную гипотезу, объясняющую отмеченные особенности своеобразием пространственных и временных представлений в примитивном мышлении. «Примитивный человек чувствует свою жизнь главным образом как движение, и окружающий мир является ему не только живым, но и всегда движущимся. Практическая форма анимистической концепции мира есть комбинация разного рода духов, всегда меняющая их вид и положение, в частности, в направлении самого человека» [Bogoras 1925: 215]. Эта точка зрения В. Г. Богораза подводит психофизический фундамент под принцип превращений, который я указал как характерный для чукотской сказки. Столь поразительное неразличение жизни и смерти может найти объяснение в своеобразии представления пространства и времени, по которому живое существо может *существовать* одновременно в двух мирах [Bogoras 1925: 234]<sup>7</sup>.

Примечательно, однако, отметить, что в рассказах приморских чукоч эта персонификация — превращения и связь людей с животными — встречается много реже и не бросается в глаза, как у оленных. Здесь мы встречаем людей-чаек [Bogoras 1910: № 11]. Человек женится на полярной медведице [Bogoras 1910: № 20], звери: волк, росомаха, медведь, дикий олень, мышь, лиса и заяц — сватаются к дочери ворона. Но элемент превращения в общем незначителен. Примечательно также и то, что приморские чукчи не дают материала и о неразличении жизни и смерти.

В чем искать объяснения этого отличия приморской сказки от оленной, решать не берусь.

Зато приморская чукотская сказка имеет, в свою очередь, яркую черту в строении сюжетов — увлечение мотивом путешествия. Больше половины сказок носят авантюрный характер с путеше-

---

<sup>7</sup> Интересный материал также собран в работе [Frazer 1933].

вием героя, с приключениями в пути и т. п. Говорить об этом подробнее придется во второй статье при анализе сюжетов, где, конечно, не обойти и объяснения их.

## Множественность миров

Вторая пружина чукотских рассказов — миропонимание, построенное на принятии многоярусного строения вселенной. По космогоническим представлениям чукоч, существует 5, 7 или даже 9 миров, расположенных один над другим. Земной шар, очевидно, остается десятым, то есть имеется и здесь система пяти.

Миры соединены друг с другом дырой, расположенной под Полярной звездой [Bogoras 1904–1909: II, 330–332]. Шаманы и души переходят через эти отверстия из одного мира в другой. Герои перелетают на орле или на птичке-громовнице. Иногда поднимается герой по нитке с иголкой, брошенной в небо, иногда по радуге, по солнечному лучу, по дереву. Миры эти населены то «высшим народом», то «низшим народом», то Келе [Bogoras 1904–1909: II, 330], то высшим существом.

Наличие многих миров дает морфологически чукотской сказке (особенно у оленных чукоч) такие конструктивные возможности, которыми не обладает сказка европейская. Как бы ни казалась последняя нам фантастичной, но только в сравнении с чукотской мы начинаем понимать, сколь глубокую узду на нее наложили разум культурного европейца, его логика и узкая трехъярусная вселенная (ад, земля, рай). В европейской сказке действие совершается однолинейно, оно тянется за героем, и в немногих случаях двухлинейно (героиня служит точкой приложения второй линии сюжетных действий). В чукотских текстах действие может совершаться многолинейно. В разных небесах, в разных вселенных имеются свои точки приложения действий, которые стремятся в известном пункте замкнуться вокруг некоего единства. Европейская сказка в развитии действия центробежна. Чукотская сказка центростремительна.

В сказке о чесоточном шамане [Богораз 1900: № 78] эта картина многих миров развернута широко и служит развитию сюжета. Шаман спрашивает у другого, был ли он на одной, другой, третьей и т. д. вселенных, получает ответы и делает выводы, а когда сам направляется в одну из вселенных, то на одну вселенную «всходит, на другую возвращается; спутывает следы» [Богораз 1900: 205]. В № 98 Айбынто, убитый, мчится во мраке потустороннего мира, и это дает повод к описанию последнего. «Вышли все жители при шорохе, темными глазами смотрят в темноте на проезжающего мимо. — Разве он не заедет к нам? Погонимся вслед» и т. д.

В «Материалах», № 81, одного шамана похищают и уносят к сполохам, и действие раздваивается: на земле живет и готовится к мести племянник шамана, а вверху, в другом мире другое действие — «народ сполохов играет вместо кидальной кости его дядей» [Богораз 1900: 218]. В № 66 тоже жизнь на земле и шаман на небе даны в параллельном ходе. В № 69 действие в двух мирах: нижнем и верхнем. Герой на удочку ловит из нижнего мира себе невесту, живет в верхнем, потом возвращается вниз. В № 68 женщина перелетает из верхнего мира в нижний и поочередно живет с двумя мужьями в разных мирах.

Таковы примеры, где наличие многовселенного мира отражается на чукотской сказке. У приморских чукоч надо отметить подводный мир и путешествия женщины к солнцу. Конечно, этот признак не обязателен для всех сказок чукоч, но наличие его хотя бы в известной группе уже показывает, что чукотская сказка внутренне отличается от европейской благодаря явной зависимости от своеобразия мировоззрения.

## ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

Попробую резюмировать те общие положения, которые можно сделать из наблюдения над структурными особенностями чукотских рассказов.

1. Чукотские рассказы представляют большой и национальный, и общетеоретический, и специально сказковедческий фольклористический интерес.

2. Обращаясь в первую очередь к наблюдениям над структурой, над формой чукотских рассказов, мы выделяем из всей массы повествовательных произведений, со сказкой в европейском смысле слова ничего общего не имеющие: *мифы и Ursprungssagen, исторические предания, героический эпос и видения шаманов*. Эта шкала примечательна тем, что в таком примитивном обществе, как чукотское, мы имеем явно выраженными все крупнейшие виды поэтических повествовательных фольклорных форм, свойственных фольклору обществ высших стадий до феодальной включительно.

3. Те чукотские рассказы, которые могут быть сближаемы со сказкой а priori, так сказать, *сказкоиды*, после анализа обнаруживают несколько разновидностей, именно:

а) повествовательно-магические *заклинательные рассказы* (против ветра и непогоды, против злых духов и т. п.), то есть рассказы с религиозной утилитарно-практической функцией. Негативная их особенность — отсутствие специфических для сказки структурных примет. Положительная черта — специальные заклиательные фор-

мулы-концовки и соответственное *ad hoc* обрядовое употребление и бытование;

б) рассказы, утратившие обрядово-утилитарную магическую функцию, но еще не рассматриваемые как рассказы досужие. Эту ступень рассказа, ступень разложения магической функции, переходную к сказочно-досужей функции, я условно называю *досказкой*. У нее только отрицательная примета — отсутствие как примет магического использования, так и более высокой специально-художественной поэтики. Впрочем, досказка как промежуточная форма диалектически немыслима в чистом виде. Оттого в нее могут проникать, например, уже отдельные приметы более высокой ступени рассказа: пятеричность, начала художественной игры, начало образования общих мест, но без специальной еще архитектурной традиции и т. п. Как промежуточный вид, досказка напоминает аналогичные виды в фольклоре феодального общества — так называемые *бытовые* рассказы европейского крестьянства о духах, чертях, ведьмах и т. п., «бывальщины» — по терминологии севернорусского крестьянства.

в) наконец, высшая ступень развития такого рассказа есть *сказка* в собственном смысле слова, то есть рассказ, в который уже «не верят», которому даже «чукотские сказочники придают меньше значения, чем мифологическим рассказам» [Богораз 1900: IV], и реальность которого допускается лишь для прошлого [Богораз 1900: V]. Сказка уже характеризуется высоко развитой системой художественных приемов построения и является продуктом творчества отдельных мастеров рассказа в противоположность первым двум видам рассказов, являющихся достоянием рядовой массы рассказчиков. В этой системе организации чукотской сказки мы можем отметить наличие специальных сказочных начал, правда, в неразвитом виде, наличие общих мест, широко развитую систему пятеричности элементов и образов сказки, аналогично европейской сказочной триальности, развитую систему превращений как двигателя действия (у оленных чукоч) и путешествий, приключений (у приморских), иногда расстановку действия в нескольких планах сообразно с представлением чукоч о множественности строения вселенной. Вот характерные черты строения чукотской сказки, когда текст начинает кристаллизовать некую архитектурную традицию.

4. Особо надо оговорить существование *басен* о животных, басенных по характеру построения. По аналогии с принятым в европейских указателях, но необоснованным обозначением их как сказки о животных, можно и чукотские басни о животных выделить в особый отдел сказок о животных. Но эта группа в основную сказочную линию органически, конечно, не входит.

5. Все три разновидности сказкоидов теснейшим образом увязаны с бытовыми и социально-экономическими особенностями двух

ветвей чукотской народности. Более производственно и культурнопримитивная, не дифференцированная в классовом отношении группа приморских чукок, с примитивно-коммунистическим способом добывания пищи, когда даже один рыболов и зверолов ходит в море и добывает пищу для всей общины; общество, для которого ветер и непогода есть реальный враг, грозящий голодом и смертью, — это общество естественно обладает в широкой степени и в живом цветении первой группой сказкоидов — магическими рассказами, а также отчасти досказкой. В этой среде сказка, если и возникает, то только еще спорадически, зачаточно. Население живет не «художественным». Я готов сказать, что, как правило, у приморских чукок сказки еще нет вовсе, она встречается здесь как исключение, как зачаточное зерно с начинающимся процессом образования общих мест.

Другая группа скотоводческих оленных чукок, более высоко стоящая и в производственном, и в социальном отношении, с зачатками классовой дифференциации, с противопоставлением хозяина погонщику оленей, работнице, помощнику, вместе с тем не столь зависящая в добывании пищи от случайностей погоды, сохраняет лишь слабые следы магических рассказов, широко в массе пользуется досказкой и ушла дальше по пути сказкообразования — знает форму сказки, аналогичную по структурным признакам европейской и достигающую в устах отдельных мастеров высокой художественности и сложности построения.

6. Роль европейской сказки, то есть в данном случае надо говорить о русской сказке, в образовании чукотской сказки, после произведенного анализа структурных особенностей последней, мне представляется совершенно ясной. Поскольку особенности чукотской сказки в основном базируются на особенностях чукотского мышления, порожденного родовыми и ранне-родовыми отношениями (пятеричность — перенесение приема практического мышления в сферу художественного; превращения и множественность миров — такой же перенос из сферы мышления религиозного), поскольку, далее, чукотская сказка в своей архитектонике совершенно своеобразна и далека от конкретных особенностей архитектоники европейской сказки, — мы можем говорить только о двух независимых, противостоящих друг другу сказочных системах архитектоники, системах, которые могли сталкиваться друг с другом географически, но которые остались без взаимного влияния и сколько-нибудь серьезного проникновения одна в другую. Чукотская сказка обнаруживает скрещенные формы архитектоники с русской сказкой в самом незначительном проценте, поэтому за последней не приходится признавать сколько-нибудь значительного влияния на чукотский материал.

7. С другой стороны, признание факта сосуществования на далеком востоке двух архитектурных систем нарративного

человеческого творчества, систем автохтонных генетически, но ведущих в историческом финале к аналогичным результатам — к образованию особой сказочной структуры (не тождественной, но все же аналогичной), подводит исследователя к интереснейшему выводу или даже двум. Первый — что сказочная форма есть форма, идущая своими корнями в дородовой строй общества и в соответствующую ему экономику, быт и психику, и второй — что европейская сказочная форма, хотя явно иная по архитектурной разновидности, но все же глубокими корнями, вероятно, уходит не в художественно-творческую мощь высших классов уже классово-развитого общества, а вероятнее всего — в сферу надстроек доклассовой и дородовой общественности, какие породили и чукотскую сказочную форму. В этом смысле произведенное исследование наталкивает на крайнюю важность постановки вопроса о внутреннем изучении сказок других материков земного шара (Африки, Австралии, Америки), а также сказок островных. Там, в материале внеевропейском и, пожалуй, даже внеазиатском, может быть найдено окончательное решение проблемы сказочной формы, а весьма вероятно, что и сказочного содержания и европейской и мировой сказки.

8. Наконец, последний, частный, но имеющий общее значение вывод, или, вернее, не вывод, а предположение, вытекающее из произведенного анализа. Если пятеричность в конструкции чукотской сказки базируется на пятеричной системе счета группы арктических народностей, то встает очень соблазнительная аналогия для объяснения числа три в мировом и, во всяком случае, в европейско-азиатском быте и его идеологических продуктах. Мы знаем факт широкого распространения числа три, мы знаем магическое значение его у разных народов. Но, насколько мне известно, удовлетворительного опыта материалистического объяснения генезиса этого факта нет. Между тем, хотя бы в работе [Tylor 1874: гл. VII] и в дополняющей ее статье [Conant 1893: 583–594] мы встречаем интересный материал. Низшие племена Бразилии считают по системам пальцев и только до трех. Всякое большее число они выражают словом «много». В словаре пури имеются числительные 1, 2, 3 и «много»; у ботокудов 1, 2 и «много», у тасманийцев 1, 2, «много». Бороро Бразилии считают 1, 2, 3 и начинают счет сначала. Бушмены имеют 1, 2, «много»; ведды острова Цейлон считают 1, 2. Конант отмечает, что счет до трех встречается чаще, чем до двух. До трех считают новоголландцы, лесные племена Бразилии, австралийцы. И даже если известен счет до 10, то самая система счисления ведется тройками — у феганов (fueganos) и перуанцев. Огнеземельцы считают до трех. Перечисляя еще ряд племен примитивной культуры, Конант отмечает, что счет тройками весьма част так же, как част счет пятерками. У тех народов, которые обладают счетом бо-

лее широкой шкалы, наблюдаются случаи употребления заимствованных слов для чисел выше двух-трех. А два-три называются туземными словами. Таковы племена Конды в Индии, ораонские племена, южноамериканские канибосы, бразильское племя тупи. Все это приводит, по-моему, Тэйлора к совершенно правильному выводу, что примитивные племена «только в сравнительно недавнее время пришли к изобретению ручных числительных и что, вследствие того, этимология таких числительных достаточно ясна. Однако отсутствие таких первобытных форм в цивилизованных странах Азии и Европы не дает права заключать, чтобы они не существовали там в отдаленные века; с тех пор течением времени они могли быть, подобно голышам, сглажены и разрушены до того, что их первоначальная форма не может быть более усмотрена» [Tylog 1874: 241].

Любопытно сопоставить с этим также существенное участие числа три в образовании грамматического числа и первого, второго и третьего лиц в местоимениях. Числа единственное, двойственное и множественное еще В. Гумбольдтом сопоставлялись со значением «3» у примитивов. И в местоимениях — первое, второе и третье лица есть продукт не объективной данности явлений, а отражение известной стадии мышления. Нет решительно никакого логического препятствия для образования особых местоимений четвертого, пятого, десятого лица, между тем языки в основе местоимений ограничиваются тремя лицами. Мне думается, что в свете анализа пятеричной системы построения чукотской сказки мы можем выставить с некоторым правом гипотезу, что в триальной системе строя европейско-азиатской сказки, в трехчисловой системе грамматических чисел языков тех же народов, в триальной системе построения местоимений и в распространенности на Евразийском материке верования в магическое значение числа 3 можно видеть реликтовую реминисценцию триального счета, господствовавшего на ранних ступенях культуры и в Европе и в Азии<sup>8</sup>. Эта гипотеза получает еще больший интерес в свете толкования числительных, сделанного академиком Н. Я. Марром. Из его большой статьи «О числительных» [Марр 1927] следует, что простыми и первичными числами

---

<sup>8</sup> Приведенные соображения несколько не противоречат данным, собранным И. Поливкой [Polivka 1927: 217–223], которые доказывают существование некогда у западных славян девятиеричной системы счисления. Уже наличие в комплексе  $3 \times 9$  тройки показывает большую древность триальной системы. Да и 9, конечно, число производное. О значении чисел 7, 9 в Европе в той же статье Поливки указаны работы Бошера, Вейнхольда, Лота. Любопытно, что Кало, написавший большую статью о числе «три» в немецкой сказке [Kahlo 1932: 412–423], даже не поставил вопроса об объяснении этого числа, — позиция, характерная для западного формализма.



счета вообще у примитивов были 1, 2, 5 и 10 как отражение целой руки и пятерни руки, что число «три» уже производное из  $2 + 1$  [Марр 1927: 45, 84] и что «первичное представление о двух мирах, своего и чужого коллектива, позднее своего и чужого племени, развивалось в представление об известном и неизвестном, причем неизвестное стало общим, отвлеченным, потеряло конкретность живого видимого предмета, племени, хотя бы чужого племени, а известное, свое, у человечества осложнилось не только в собственном племенном образовании, объединившись или расслоившись в классовых по производству взаимоотношениях, но, вышедшее за пределы племенного мира и ставшее космическим, разбило мир, смотря по числу скристаллизовавшихся в данном племенном образовании классов на две, а затем и три разновидности, мир нашей плоскости, нижний, мир верхний — звездный и мир преисподний — водный» [Марр 1927: 54].

Эти соображения академика Н. Я. Марра, если принять гипотезу о реликтовом характере сказочного приема *tres*, триальности древнего счета, объясняют даже, почему всегда это *tres* конструируется как  $2 + 1$  (два старших + младший; два неудачных акта — третий удачен и т. д.). Эти соображения Н. Я. Марра также еще раз подтверждают мысль, что система пятеричная, как первично-примитивная, противостоит троечной и составляет совершенно особый мир мышления, в котором и число вселенных доходит до 10 там, где евразийский мир знает их три. Так вышеуказанное многоярусное строение чукотской вселенной в сказке, увязанное со своеобразием понимания пространства и времени, с особенностями счета пятками, противостоит по всем этим линиям троечной системе мира европейско-азиатского. В этом комплексе противостоящих черт структурного порядка, мне кажется, уясняется не только сказка чукок, но также получают если не разрешение, то толчок к пересмотру и некоторые генетические моменты структуры сказки европейской.

9. В свете вышеприведенной градации творческого процесса сказочной формы (магический рассказ — досказка — сказка) не проливается ли некоторый свет также на объяснение самих основ процесса создания поэтической ретардации в фольклоре? Когда возникает потребность в поэтическом рассказе — в сказке, то есть в рассказе для заполнения досуга, наиболее естественный и первичный прием, который может прийти в голову рассказчика, — *повторение*. Создать новый эпизод, новую ситуацию — труднее, чем повторить уже наличный. Повторение эпизода — простейший способ удлинить сказку и сюжет. Изменение частности, какой-нибудь детали в эпизоде создает иллюзию новизны для повторяемого эпизода. Если встреча героя — сестра, то из нее можно сделать три или пять встреч, а сестры превращаются в младшую, среднюю и старшую.

Граница числа возможных повторений ставится счетной системой — три у европейцев, пять у чукоч и эскимосов. С течением времени эти первичные приемы заполнения времени становятся традицией и превращаются в ретардационный поэтический оборот. Такое объяснение ретардации тем более возможно, что на ранних стадиях быта и культуры потребность в заполнении времени рассказами есть часто бытовая и даже производственная необходимость. Даже для магической функции «успокоения непогоды» нужно было откуда-то брать рассказы и растягивать их передачу на целые ночи. Простота предлагаемого объяснения не лишает его права на научное внимание.

В заключение надо сказать, что изучение сюжетов чукотских сказок подтверждает важнейшие выводы, полученные из анализа ее структуры. Но этот материал должен служить темой особой статьи.

---

# Источники и литература

- Азадовский 1925 — Азадовский М. Сказки Верхнеленского Края. Вып. I. Иркутск, 1925.
- Азадовский 1928 — Сказки из разных мест Сибири / Под ред. проф. М. К. Азадовского. Иркутск, 1928.
- Азадовский 1932 — Азадовский М. Русская сказка. Избранные мастера. I. М., 1932.
- Андреев 1927 (=АА) — Андреев Н. П. К обзору русских сказочных сюжетов // Художественный фольклор. II–III. 1927.
- Андреев 1929 — Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.
- Андреев 1934 — Андреев Н. П. К характеристике украинского сказочного материала // Сергею Федоровичу Ольденбургу. К 50-летию научной и общественной деятельности. 1882–1932. Сб. статей. Л., 1934.
- Афанасьев 1897 — Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. Изд. 3-е. / Под ред. А. Е. Грузинского. М., 1897.
- Афанасьев 1984 — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева / Изд. подгот. Л. Г. Бараг, Н. В. Новиков. М., 1984–1985.
- Бессонов 1868 — Бессонов П. Детские песни. М., 1868.
- Богораз 1899а — Богораз В. Г. Краткий отчет об исследовании чукотского Колымского края. Иркутск, 1899. (Изв. Вост.-сиб. отд. Российского географич. о-ва. Т. XXX. Вып. I.).
- Богораз 1899б — Богораз В. Г. Сказание об Эленди и его сыновьях // Живая старина. 1899. Вып. III.
- Богораз 1899в — Богораз В. Г. Сказка о чесоточном шамане // Живая старина. 1899. Вып. II.
- Богораз 1899г — Богораз В. Г. Образцы материалов по изучению чукотского языка и фольклора, собранных в Колымском округе. СПб., 1899. (Изв. Акад. наук. Т. X. № 3).
- Богораз 1900 — Богораз В. Г. Материалы по изучению чукотского языка и фольклора, собранные в Колымском округе. I. СПб., 1900.

- БОГОРАЗ 1901 — БОГОРАЗ В. Г. Очерк материального быта оленных чукоч. СПб., 1901. (Сб. Музея антропологии и этнографии при Академии наук, II).
- БОГОРАЗ 1902 — БОГОРАЗ В. Г. О принятии чукоч в русское подданство. Легенды и документы // Живая старина. II. 1902.
- БОГОРАЗ 1908 — БОГОРАЗ В. Г. Религиозные идеи первобытного человека (по материалам, собранным среди племен Северно-восточной Азии, главным образом среди чукоч) // Землеведение. I. 1908.
- БОГОРАЗ 1913 — БОГОРАЗ В. Г. Чукотские рисунки. М., 1913.
- БОГОРАЗ 1919 — БОГОРАЗ В. Г. Народная литература палеоазиатов. М., 1919. (Литература Востока; вып. I).
- БОГОРАЗ 1928 — БОГОРАЗ В. Г. Новые данные к вопросу о протоазиатах. Л., 1928. (Изв. Ленингр. гос. ун-та; I).
- БОГОРАЗ 1930а — БОГОРАЗ В. Г. К вопросу о применении марксистского метода к изучению этнографических явлений // Этнография. 1930. № 1–2.
- БОГОРАЗ 1930б — БОГОРАЗ В. Г. Чукотский общественный строй по данным фольклора // Советский Север. 1930. № 6.
- БОГОРАЗ-ТАН 1931 — БОГОРАЗ-ТАН В. Классовое расслоение у чукоч-оленевонов // Советская этнография. 1931. № 1–2.
- БОГОРАЗ 1934 — БОГОРАЗ В. Г. Чукчи. I. Л., 1934.
- БРИК 1919 — БРИК О. Звуковые повторы // Поэтика. Пг., 1919.
- БРодский 1904 — БРодский Н. Следы профессиональных сказочников в русских сказках // Этнографическое обозрение. 1904. № 2.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ 1938 — ВЕСЕЛОВСКИЙ А. Н. Статьи о сказке // Собрание сочинений. Т. 16. М.; Л., 1938.
- ВОЛКОВ 1924 — ВОЛКОВ Р. М. Сказка. I. Одесса, 1924.
- ВОЛКОВ 1927 — ВОЛКОВ Р. М. Словесне оформлення великорусьської казки. Одесса, 1927. (Записки Одеського інститута народної освіти. Т. 1).
- ГОФМАН 1929 — ГОФМАН Э. В. К вопросу об индивидуальном стиле сказочника // Художественный фольклор. IV–V. 1929.
- ГРИНКОВА 1926 — ГРИНКОВА Н. Сказки Куприянихи // Художественный фольклор. 1926. Т. I.
- ГРИНКОВА 1927 — ГРИНКОВА Н. О. О записи сказок в Воронежской губернии в 1926 г. // Сказочная комиссия в 1926 г. Л., 1927.
- ДАЛЬ 1957 — ДАЛЬ В. И. Пословицы русского народа. М., 1957.
- ЕДЕМСКИЙ 1927 — ЕДЕМСКИЙ М. Б. Сказки на Севере // Сказочная комиссия в 1926 г. Л., 1927.
- ЕЛЕОНСКАЯ 1907 — ЕЛЕОНСКАЯ Е. Некоторые замечания о роли загадки в сказке // Этнографическое обозрение. 1907. № 4.
- ЕЛЕОНСКАЯ 1912 — ЕЛЕОНСКАЯ Е. Некоторые замечания по поводу сложения сказок. Заговорная формула в сказке // Этнографическое обозрение. 1912. № 1–2.
- ЕТНОГРАФІЧНИЙ ЗБІРНИК 1898 — ЕТНОГРАФІЧНИЙ ЗБІРНИК Львів, 1898. Т. V.
- ЕФИМЕНКО 1878 — ЕФИМЕНКО П. С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. М., 1878. Т. 2.

- Зеленин 1914 — Зеленин Д. К. Великорусские сказки Пермской губ. Пг., 1914.
- Зеленин 1915 — Зеленин Д. К. Великорусские сказки Вятской губ. Пг., 1915.
- Зеленин 1934 — Зеленин Д. К. Религиозно-магическая функция фольклорных сказок // Сергею Федоровичу Ольденбургу. К 50-летию научно-общественной деятельности. 1882–1932: Сб. статей. Л., 1934.
- Иваницкий 1890 — Иваницкий Н. Материалы по этнографии Вологодской губернии. М., 1890. (Труды Этнограф. отд. ОЛЕАЭ. Т. XI. Вып. 1).
- Известия ВЦИКа 1936 — Известия ВЦИКа. 1936. № 114 (5971).
- Калинников 1915 — Калинин И. Ф. Сказочники и их сказки // Живая старина. 1915.
- Капица 1927а — Русские народные сказки / Сост О. И. Капица. М., Л., 1930.
- Капица 1927б — Капица О. И. Не любо — не слушай. Л., 1927.
- Капица 1928 — Капица О. И. Детский фольклор. Л., 1928.
- Карнаухова 1927а — Карнаухова И. В. Заонежские сказки // Сказочная комиссия в 1926 г. Л., 1927.
- Карнаухова 1927б — Карнаухова И. Сказочники и сказки в Заонежье // Крестьянское искусство СССР. 1. Л., 1927.
- Карнаухова 1934 — Сказки и предания Северного края / Сост. И. В. Карнаухова. Л., 1934.
- Козырев 1914 — Козырев Н. Г. Как я собирал народные сказки // Живая старина. 1914. Вып. 3–4.
- Копецкий 1927 — Копецкий Л. К изучению языка и стиля русской сказки // Slavia VI. № 2, 3. 1927.
- Косач 1903 — Детские игры, песни и сказки Ковельского, Луцкого и Ново-Волынского уездов Волынской губ. / Собр. Л. Косач. Киев, 1903.
- Коренной 1919 — Коренной П. Заонежские сказки. Петрозаводск, 1919.
- Костюхин 1994 — Костюхин Е. А. Жизнь и идеи Александра Никифорова // Этнографическое обозрение. 1994. № 5.
- Костюхин 1999 — Костюхин Е. А. Две морфологии сказки: В. Я. Пропп и А. И. Никифоров // Русский фольклор. СПб., 1999. Т. XXX.
- Кудрявцев 1871 — Кудрявцев В. Ф. Детские игры и песни Нижегород. губ. Н. Новгород, 1871.
- Левин 1981 — Левин И. Г. Свод таджикского фольклора. Т. I. Басни и сказки о животных. М., 1981.
- Левченко 1928 — Казки та оповідання з Поділля. В записях 1850–1860-х рр. Упоряд. Микола Левченко. Вип. 1–II. Київ, 1928.
- Ленинградская правда 1936 — Ленинградская правда. 1936. № 113 (6398).
- Литературный Современник 1934 — Литературный Современник. 1934. № 3.
- Манжура 1890 — Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губ. И. И. Манжурой. Харьков, 1890. (Сб. Харьковского ист.-филолог. о-ва. Т. II; вып. 2).

- МАНЖУРА 1894 — Малорусские сказки, предания, пословицы и поверия, записанные И. И. Манжурой в Екатеринославской губ. Харьков, 1894. (Сб. Харьковского ист.-филолог. о-ва. Т. VI; вып. 2).
- МАРКС 1921 — МАРКС К. 18 брюмера Луи Бонапарта // Собрание сочинений Т. 3. М., 1921.
- МАРКС 1933 — МАРКС К. К критике политической экономии. Л., 1933.
- МАРКС 1934 — Карл Маркс и проблемы истории докапиталистических формаций: Сб. к 50-летию со дня смерти Карла Маркса. М., 1934.
- МАРКС, ЭНГЕЛЬС 1935 — МАРКС К., ЭНГЕЛЬС Ф. Немецкая идеология. М., 1935.
- МАРР 1927 — МАРР Н. Я. О числительных. Л., 1927 (Языковедные проблемы по числительным. I).
- МАРР 1934 — МАРР Н. Я. Академик С. Ф. Ольденбург и проблема культурного наследия // Сергею Федоровичу Ольденбургу. К 50-летию творческой деятельности. 1882–1932: Сб. статей. Л., 1934.
- МАТЕРИАЛЫ 1878 — Материалы по этнографии русского населения Архангельской губ. Ч. 2. М., 1878. (Труды этногр. отд. О-ва. любителей естествознания, антропологии и этнографии при Моск. ун-те. Кн. V. Вып. 2).
- МЕРВАРТ 1927 — МЕРВАРТ Л. А. Техника сказывания сказок у сингалцев // Сказочная комиссия в 1926 г. Л., 1927.
- МИНЦ 1929 — МИНЦ С. Н. Черты индивидуального и традиционного творчества в сказках о царе Соломоне // Художественный фольклор. IV–V. 1929.
- МОЖАРОВСКИЙ 1882 — Из жизни крестьянских детей. Этнографические материалы. В приложении русские народные присловия / Собр. А. Можаровский. Казань, 1882.
- НИКИФОРОВ 1926а — НИКИФОРОВ А. И. Две французские книги по фольклору // Художественный фольклор. 1926. Т. 1.
- НИКИФОРОВ 1926б — НИКИФОРОВ А. И. Рецензии [Anderson Walter. Kaiser und Abt. Helsinki, 1923; Andrejev N. P. Die Legende von den zwei Erzsbndern. Helsinki, 1924; Волков Р. М. Сказка. I. Разыскания по сюжетосложению народной сказки. Одесса. 1924] // Изв. Отделения русского языка и словесности АН СССР, Л., 1926. Т. XXXI.
- НИКИФОРОВ 1927 — НИКИФОРОВ А. И. Сказочные материалы Заонежья, собранные в 1926 г. // Сказочная комиссия в 1926 г. Л., 1927.
- НИКИФОРОВ 1928а — НИКИФОРОВ А. И. К вопросу о морфологическом изучении сказки // Сб. статей в честь акад. А. И. Соболевского. Л., 1928.
- НИКИФОРОВ 1928б — НИКИФОРОВ А. Народная детская сказка драматического жанра // Сказочная комиссия за 1927 г. Л., 1928.
- НИКИФОРОВ 1928в — НИКИФОРОВ А. И. К вопросу о задачах и методах научного собирания произведений устной народной словесности. Л., 1928. (Изв. Рус. географич. о-ва. Т. LX. Вып. 1).
- НИКИФОРОВ 1928г — НИКИФОРОВ А. И. Die folklorische Arbeitsmethode... Von Kaarle Krohn // Етнографічний вісник. 1928. № 7.

- Никифоров 1929 — Никифоров А. И. Эротика в великорусской народной сказке // Художественный фольклор. IV–V. 1929.
- Никифоров 1930 — Никифоров А. И. Сказка, ее бытование и носители // Русские народные сказки / Под ред. О. И. Капицы. Л., 1930.
- Никифоров 1934а — Никифоров А. И. Важнейшие стилевые линии в тексте северной русской сказки // Slavia. 1934. XIII. Ч. I.
- Никифоров 1934б — Никифоров А. И. Финская школа перед кризисом // Советская этнография. 1934. № 4.
- Никифоров 1934в — Никифоров А. И. Теория сказки Альберта Весельского // Slavia. 1934. Т. XIII, Ч. 1.
- Никифоров 1936а — Никифоров А. И. Победитель змея // Советский фольклор. 1936. № 4–5.
- Никифоров 1936б — Никифоров А. И. Проблема сказочного сборника // Советский фольклор. 1936. № 2–3.
- Нікіфоров 1929 — Нікіфоров О. Сьогочасна Пінезька Казка // Етнографічний вісник. Київ, 1929.
- Нікіфоров 1930 — Нікіфоров О. Теперішній Заонезький казкар-оповідач // Етнографічний Вісник. Кн. VIII. Кн. IX. Київ, 1930.
- Нікіфоров 1932 — Нікіфоров О. Російська докучна казка // Етнографічний вісник. Київ, 1932. Кн. 10.
- Новгородские сказки 1924 — Новгородские сказки. М., 1924.
- Ольденбург 1916 — Ольденбург С. Ф. Собрание русских народных сказок в последнее время // Журнал Министерства народного просвещения. 1916. Август.
- Ончуков 1908 — Ончуков Н. Северные сказки. СПб., 1908.
- Ончуков 1929 — Ончуков Н. Запрещенные песни о Константине и Анне. М., 1929. (Изв. по русск. яз. и словесности Всесоюзн. АНН. Т. 11. Кв. 1).
- Писарев 1894 — Писарев Д. Сочинения. СПб., 1894. Т. IV.
- Пропп 1927 — Пропп В. Я. Морфология русской волшебной сказки // Сказочная комиссия в 1926 г. Л., 1927.
- Пропп 1928 — Пропп В. Морфология сказки. Л., 1928.
- Ровинский 1881 — Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Кн. 3.: Притчи и духовные листы. СПб., 1881.
- Романов 1887 — Романов Е. Белорусский сборник. Т. I. Губерния Могилевская. Вып. 3. Сказки. Витебск, 1887.
- Рыбников 1928 — Сказка и ребенок / Под ред. Н. Рыбникова. М.; Л., 1928. (Библиотека педагога).
- Савченко 1914 — Савченко С. В. Русская народная сказка. Киев, 1914.
- Севернорусские сказки 1961 — Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова / Ред. и вступ. ст. В. Я. Проппа. М.; Л., 1961.
- Сказка и ребенок 1928 — Сказка и ребенок / Под ред. Н. Рыбникова. М.: ГИЗ, 1928.
- Сказки Куприянихи 1937 — Сказки Куприянихи. Воронеж, 1937.
- Смирнов 1917 — Смирнов А. М. Сборник великорусских сказок Архива РГО. Пг., 1917.

- Смирнов 1927 — Смирнов-Кустачевский А. М. Творчество слова в русской сказке // Художественный фольклор. II–III. М., 1927.
- Соболев 1914 — Соболев А. И. Детские игры и песни. Владимир, 1914. (Труды Владимирской Архивной комиссии. Кн. XVI).
- Соколов 1930 — Соколов Б. Русский фольклор. Вып. II. Сказки. М., 1930.
- Соколов 1931 — Соколов Ю. Поп и мужик. М., 1931.
- Соколов 1932 — Соколов Ю. Барин и мужик. М., 1932.
- Соколовы 1915 — Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915.
- Сперанский 1917 — Сперанский М. Русская устная словесность. М., 1917.
- Толмачев 1912 — Толмачев И. П. Чукотская сказка // Живая старина. 1912. Вып. II–IV.
- Халатьянц 1885 — Халатьянц Г. Общий очерк народных армянских сказок. М., 1885.
- Худяков 2000 — Худяков И. А. Великорусские сказки. Загадки. СПб., 2000.
- Чернышев 1928 — Чернышев В. И. Сказки и сказочники «Пушкинского уголка» // Сказочная комиссия в 1927 г. Л., 1928.
- Чудинский 1864 — Чудинский Е. Русские народные сказки, прибаутки и побасенки. М., 1864.
- Чужимов 1935 — Чужимов В. Новые записи былин в Поморье // Советский фольклор. 1935. № 2–3.
- Шейн 1898 — Шейн П. Сборник народных детских песен, игр и загадок. М., 1898.
- Шкловский 1919 — Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика. Пг., 1919.
- AARNE 1910 — AARNE A. Verzeichnis der Märchentypen. Helsinki, 1910. (Folklore Fellows Communications. № 3).
- AARNE 1913 — AARNE A. Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung. Helsinki, 1913. (Folklore Fellows Communications. № 13).
- AARNE 1918 — AARNE A. Estnische Märchen und Sagenvarianten. Hamina, 1918.
- ANDERSON 1923 — ANDERSON W. Kaiser und Abt. Die Geschichte eines Schwanks. Helsinki, 1923. (Folklore Fellows Communications. № 42).
- ASADOWSKIJ 1926 — ASADOWSKIJ M. Eine Sibirische Märchenerzählerin. Helsinki, 1926. (Folklore Fellows Communications. № 68).
- ASADOWSKIJ 1928 — ASADOWSKIJ M. Póhadky Hrnolenskeho kraje // Vestník Narodopisný československý. I. Praha, 1928.
- BERENDSOHN 1922 — BERENDSOHN W. A. Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Hamburg, 1922.
- BETHE 1922 — BETHE E. Märchen, Sage, Mythos. Leipzig, 1922.
- BETT H. 1924 — BETT H. Nursery rhymes and tales: their origin and history. London, 1924.



- BOGORAS 1902 — BOGORAS W. The Folklore of Northeastern Asia as compared with that of Northeastern America // American Anthropologist: new series. Vol. 4. 1902.
- BOGORAS 1904–1909 — BOGORAS W. The Chukchee. I–III. Leiden; N. Y., 1904–1909.
- BOGORAS 1910 — BOGORAS W. Chukchee Mythology // The Jesup North Pacific Expedition. Vol. VIII. Part. I. N. Y., 1910.
- BOGORAS 1925 — BOGORAS W. Ideas of space and time in the conception of primitive religion // American Anthropologist. Vol. 27. № 2. 1925.
- BOGORAS 1928 — BOGORAS W. Chukchee Tales // The Journal of American Folklore. Vol. 41. № 161. 1928.
- BOLTE 1920 — BOLTE J. Name und Merkmale des Märchens. Helsinki, 1920. (Folklore Fellows Communications. № 36).
- BOLTE, POLIVKA 1913 — BOLTE J., POLIVKA G. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. I. Leipzig, 1913.
- BOLTE, POLIVKA 1918 — BOLTE J., POLIVKA G. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. III. Leipzig, 1918.
- BOLTE, POLIVKA 1930 — BOLTE J., POLIVKA G. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Bruder Grimm. IV. Leipzig, 1930.
- CONANT 1893 — CONANT L. Primitive number systems. Washington, 1893. (Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution).
- COXWELL 1925 — COXWELL F. Siberian and other Folk-tales. London, 1925.
- DÄHNHARDT 1907–1912 — DÄHNHARDT O. Natursagen. I–IV. Leipzig, 1907–1912.
- ECKENSTEIN 1906 — ECKENSTEIN L. Comparative studies in nursery rhymes. London, 1906.
- FRAZER 1933 — FRAZER J. G. The fear of the dead in primitive religion. I–II. London, 1933.
- FRIES 1929 — FRIES J. DE. Het Sprookje. Antwerpen, 1929.
- GENNEP 1924 — GENNEP A. van. Le folklore. Paris, 1924.
- GENZEL 1922 — GENZEL AD. Die Helfer und Schädiger des Helden in deutschen Volksmärchen. Leipzig, 1922.
- HALLIWELL 1886 — The Nursery Rhymes of England. By James Orchard Halliwell. London; N. Y., 1886.
- HEIDEN 1922 — HEIDEN F. Volksmärchen und Volksmärchenerzähler. Hamburg, 1922.
- HUET 1923 — HUET G. Les contes populaires. Paris, 1923.
- KÖHLER 1898 — KÖHLER R. Kleinere Schriften zur Märchenforschung. Weimar, 1898.
- KROHN 1922 — KROHN K. Die folkloristische Arbeitsmethode. Oslo, 1922.
- LE CONTE DIT POPULAIRE 1929 — Le conte dit populaire: problèmes et méthodes // Revue des études Slaves. IX. Fasc. 3–4. 1929.
- LEYEN 1925 — LEYEN FR., VON DER. Das deutsche Märchen. 2 Aufl. Leipzig, 1925.
- LÖWIS OF MENAR 1912 — LÖWIS OF MENAR AUG. Der Held im deutschen und russischen Märchen. Jena, 1912.

- MACKENSEN 1931 — MACKENSEN L. Alter des Märchens // Handwörterbuch des deutschen Märchens. Bd. I, Lief. I. Berlin; Leipzig, 1931.
- MEIER 1926 — MEIER J. Deutsche Volkskunde. Berlin; Leipzig, 1926.
- PANZER 1926 — PANZER Fr. Märchen. Berlin; Leipzig, 1926.
- PETSCH 1900 — PESCH R. Formelhafte Schlüsse im Volksmärchen. Berlin, 1900.
- POLIVKA 1926 — POLIVKA J. Uvödni a zaverèné formule slovanských pohádek // Narodnospisny Vestnik. XIX–XX. Praha, 1926.
- POLIVKA 1927 — POLIVKA I. Les nombres 9 et  $3 \times 9$  dans les contes des Slaves de l'Est // Revue des études Slaves. VII. Fase. 3–4. 1927.
- POTT 1847 — POTT A. F. Die quinäre um vigesimale Zählmethode bei Völkern aller Welttheile. Halle, 1847.
- SIMROCK 1856 — SIMROCK K. Die deutsche Volksbücher. B. IX. Fr. am M., 1856.
- SPIESS 1924 — SPIESS K. Das deutsche Volksmärchen. 2 Aufl. Leipzig, 1924.
- THIMME 1909 — THIMME A. Das Märchen. Leipzig, 1909.
- THOMPSON 1927 — THOMPSON S. The types of the folk-tale. A classification and bibliography. Helsinki, 1927.
- TYLOR 1874 — TYLOR E. Primitive culture. London, 1874.
- WEBER 1904 — WEBER L. Märchen und Schwank. Kiel, 1904.
- WEHRHAN 1909 — WEHRHAN K. Kinderlied und Kinderspiel. Leipzig, 1909.
- WESSELSKI 1931 — WESSELSKI A. Versuch einer Theorie des Märchens. Reichenberg, 1931.
- WISSER 1914 — WISSER W. Plattdeutsche Volksmärchen. 1–2. Jena, 1914–1926.
- WISSER 1926 — WISSER W. Auf der Märchensuche. Hamburg; Berlin, 1926.

---

# Библиография работ А. И. Никифорова о сказке

Курсивом выделены работы, включенные в настоящий сборник.

1. Обзор работ о сказке и легенде на русском языке за 1917—1925 годы // Сказочная комиссия в 1924–1925 гг. Обзор работ. Л., 1926.
2. Рецензии: [Anderson Walter. Kaiser und Abt. Helsinki 1923; Andrejev N. P. Die Legende von den zwei Erzsündern. Helsinki, 1924; Волков Р. М. Сказка. I. Разыскания по сюжетосложению народной сказки. Одесса, 1924] // Известия Отделения русского языка и словесности АН СССР. Л., 1926. Т. XXXI.
3. К вопросу о картографировании сказки // Сказочная комиссия в 1926 г. Обзор работ. Л., 1927.
4. Сказочные материалы Заонежья, собранные в 1926 г. // Сказочная комиссия в 1926 г. Обзор работ. Л., 1927.
5. К вопросу о задачах и методах научного собирания произведений устной народной словесности // Изв. Вост.-сиб. отд. Российского географич. о-ва. Т. LX. Вып. I.). 1928.
6. Рец.: Die folkloristische Arbeitsmethode... Von Kaarle Krohn. Oslo, 1926 // Етнографічний вісник. 1928. Кн. 7.
7. Рец.: Liljeblad, Sven. Die Tobiasgeschichte und andere Märchen mit toten Helfern. Lund, 1927 // Етнографічний вісник. 1928. Кн. 7.
8. Сказочные материалы Пинежья, собранные в 1927 г. // Сказочная комиссия в 1927 г. Обзор работ. Л., 1928.
9. *К вопросу о морфологическом изучении народной сказки // Сборник Отделения русского языка и словесности АН СССР. Т. CI, № 3. Сб. статей в честь акад. А. И. Соболевского. Л., 1928.*
10. *Народная детская сказка драматического жанра // Сказочная комиссия в 1927 г. Обзор работ. Л., 1928.*
11. *Эротика в великорусской народной сказке // Художественный фольклор. VI–V. М., 1929.*

12. *Сьогочасна пінезька казка. Деякі проблеми казкознавства в світлі крайового матеріалу* // *Етнографічний вісник*. Київ, 1929. Кн. 8 [публікується по рукописи на руском яз. из архива АН, ф. 747].
13. *Сказка, ее бытование и носители* // *Русские народные сказки*. Под ред. О. И. Катицы. М.; Л., 1930.
14. *Теперішній заонезький казкар-оповідач* // *Етнографічний вісник*. Київ, 1930. № 9.
15. *Російська докучна казка* // *Етнографічний вісник*. Киев, 1932. Кн. 10 [публікується по рукописи на рус. яз. из архива АН, ф. 747].
16. *Важнейшие стилевые линии в тексте северной русской сказки* // *Slavia*. 1934. XIII, № 1.
17. *Социально-экономический облик севернорусской сказки 1926–1928 годов* // *Сергею Федоровичу Ольденбургу. К пятидесятилетию научной и общественной деятельности. 1882–1932*. Сб. ст. Л., 1934.
18. *Теория сказки Альберта Вессельского* // *Советская этнография*. 1934, № 3.
19. *Финская школа перед кризисом* // *Советская этнография*. 1934, № 4.
20. *Мотив, функция, стиль и классовый рефлекс в сказке* // *Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности А. С. Орлова*. Л., 1934.
21. *Русская сатирическая сказка*. [Рукопись]. Архив АН, ф. 747.
22. *Предание* // *Литературная энциклопедия*. М.; Л., 1935. Т. 9.
23. *Присказка* // *Литературная энциклопедия*. М.; Л., 1935. Т. 9.
24. *Проблема сказочного сборника* // *Советский фольклор*. М.; Л., 1936. № 2–3.
25. *Структура чукотской сказки как явление примитивного мышления* // *Советский фольклор*. М.; Л., 1936. № 2–3.
26. *Победитель змея (Из севернорусских сказок). 15 сказок новой записи А. И. Никифорова* // *Советский фольклор*. М.; Л., 1936. № 4–5.
27. *Чукотский сказочник и русская сказка* // *Памяти В. Г. Богораза (1865–1936)*. М.; Л., 1937.
28. *Жанры русской сказки* // *Учен. записки ЛГПИ им. М. Н. Покровского. Фак. яз. и лит-ры*. Л., 1938. Вып. 1.
29. *Комментарий к статье А. Н. Веселовского «Лорренские сказки»* // *Веселовский А. Н. Собр. соч. Т. 16: Статьи о сказке*. М.; Л., 1938.
30. *Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова* / *Ред. и вступ. ст. В. Я. Проппа*. М.; Л., 1961.

Научно-популярное издание  
НИКИФОРОВ Александр Исаакович

## СКАЗКА И СКАЗОЧНИК

Ответственный редактор О. Старикова  
Ведущий редактор М. Мельниченко  
Компьютерная верстка: Г. Сенина