

Русское
устное
народное
творчество



ХРЕСТОМАТИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ



Русское
устное
народное
ТВОРЧЕСТВО



**ХРЕСТОМАТИЯ
ПО ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ**

*Допущено Учебно-методическим
объединением по специальностям
педагогического образования в качестве
учебного пособия для студентов
высших учебных заведений, обучающихся по
специальностям 032900 — русский язык и литература*



Москва
«Высшая школа» 2003

УДК 801.8
ББК 82.3(2Рос-Рус)
Р 89

Рецензенты: чл.-корр. РАН, докт. филол. наук, проф. В.М. Гацак;
докт. филол. наук, проф. В.П. Аникин

Составители: Ю.Г. Круглов, О.Ю. Круглов, Т.В. Смирнова

Под редакцией Ю.Г. Круглова

Русское устное народное творчество. Хрестоматия по фольклористике: Учеб. пособие/Сост. Ю.Г. Круглов, О.Ю. Круглов, Т.В. Смирнова; Под ред. Ю.Г. Круглова.— М.: Высш. шк., 2003.— 710 с.

ISBN 5-06-004293-6

В хрестоматию включены рекомендованные к обязательному изучению программой курса труды выдающихся ученых-фольклористов: Ф.И. Буслаева, А.Н. Веселовского, А.А. Потебни, П.Г. Богатырева, В.Я. Проппа и др., собирателей фольклора: А.Н. Афанасьева, В. Даля, братьев Соколовых, А.Ф. Гильфердинга и др.

Для студентов филологических специальностей университетов и педагогических вузов.

УДК 801.8
ББК 82.3(2Рос-Рус)

ISBN 5-06-004293-6

© ФГУП «Издательство «Высшая школа», 2003

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его репродуцирование (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещается.

Предисловие

Преподавание русского фольклора в вузах страны имеет уже полуторавекковую историю. За это время появилось достаточно много учебников и учебных пособий — разных и по объему охвата материала, и по научно-методическому уровню. Во второй половине XX в. особым вниманием пользовался учебный комплекс для студентов педагогических вузов, состоящий из учебника и хрестоматии коллектива авторов под руководством А.М. Новиковой, учебник Н.И. Кравцова и С.Г. Лазутина. Существенным дополнением учебного процесса стали хрестоматии по фольклористике — своеобразное учебное пособие, рассчитанное на самостоятельную работу студентов.

Знакомство с трудами ученых о фольклоре в подлиннике — самое эффективное средство, способствующее не только углублению знаний студентов, но и их вовлечению в научно-исследовательскую работу. Первая такая хрестоматия «Русская фольклористика» С.И. Минц и Э.В. Померанцевой (М., 1965; 2-е изд., М., 1971) позволила студентам не только ознакомиться с мнениями ученых по разным вопросам науки, но и проследить систему их доказательств, манеру изложения, сопоставить все это с информацией, полученной на лекциях, практических занятиях. «Хрестоматия по истории русской фольклористики» В.Н. Морохина (М., 1973) значительно расширила круг ученых, писателей, общественных деятелей, работающих с устным народным творчеством.

В книге «Русское народное поэтическое творчество. Хрестоматия по фольклористике» (сост. Ю.Г. Круглов. М., 1986) был учтен опыт подобных изданий. Хрестоматия была составлена таким образом, чтобы студенты имели возможность ознакомиться с основной теоретической литературой по всему курсу.

Выпуск нового, исправленного и дополненного, издания объясняется не только тем, что прошло много лет со времени выхода указанной выше хрестоматии, но и тем, что бурные события конца XX в. позволили посмотреть на учебную историю фольклористики по-другому.

Хрестоматия знакомит с трудами таких выдающихся русских ученых, как А.Н. Афанасьев, Ф.И. Буслаев, А.Н. Веселовский, А.А. Потебня, В.Ф. Миллер и др. В хрестоматии опубликованы в сокращении исследования известных русских фольклористов: А.М. Астаховой, П.Г. Богатырева, В.М. Жирмунского, Н.И. Кравцова, А.И. Никифорова, Э.В. Померанцевой, В.Я. Проппа, М.А. Рыбниковой, А.П. Скафтымова, Б.М. и Ю.М. Соколовых, а также работы выдающихся собирателей

фольклора — П.Н. Рыбникова, В.И. Даля, А.Ф. Гильфердинга, Н.Е. Ончукова. Учебное пособие отражает современное состояние науки о фольклоре. Именно стремлением приблизить студентов к тому, чем живет фольклористика сегодня, объясняется введение в хрестоматию исследований многих активно работавших в науке в конце XX столетия фольклористов, к сожалению, уже ушедших из жизни за последние полтора десятилетия: Д.М. Балашова, В.Е. Гусева, С.Г. Лазутина, Д.С. Лихачева, Б.Н. Путилова, Б.А. Рыбакова, Н.И. Савушкиной, Ф.М. Селиванова, В.К. Соколовой и др.

Хрестоматия состоит из пяти разделов. По сравнению с учебным пособием 1986 г. в ней выделены новые разделы: «Историческое развитие фольклора», «Музыка и фольклор».

Раздел первый «Общетеоретические вопросы фольклористики» пополнен исследованиями Ю.М. Лотмана «Альтернативный вариант: бесписьменная культура или культура до культуры», С.Н. Азбелева «Основные понятия текстологии в применении к фольклорному материалу» и В.М. Гацака «Текстологическое постижение многомерности фольклора».

Во втором разделе «Жанровая специфика фольклора» появились новые имена (И.П. Сахаров, А.В. Терещенко, И.М. Снегирев, К.С. Аксаков, С.П. Шевырев и др.), значительно обогатился перечень исследований по ряду жанров. Так, например, в подразделе «Народный театр» публикуются две новые работы: М.М. Бахтина — «Народная смеховая культура» и А.Ф. Некрыловой — «Театр Петрушки». Только в последние годы появилась возможность помешать в учебной литературе работы об анекдоте (А. Пельтцер, В. Руднев), о духовных стихах (Ф.И. Буслаев, А.Д. Синявский), печатать ученых русского зарубежья (Е.Н. Трубецкой, И.А. Ильин).

При составлении хрестоматии преследовались прежде всего учебные цели, и пособие адресовано студенту-первокурснику, только входящему в сложный мир филологии.

Конечно же, чтение научных текстов — дело весьма не легкое, особенно для начинающих. Русское народное поэтическое творчество как искусство устного слова имеет особенности, объясняющие трудность его восприятия. Прежде всего это язык фольклорных произведений. Студенту, привыкшему иметь дело с современным русским литературным языком и не изучавшему еще диалектологию, неизвестно значение довольно большого количества диалектных слов. Чтобы облегчить студентам «вхождение в фольклористику», в конце хрестоматии помещен справочный материал: список источников публикуемых текстов; комментарий, включающий сведения об авторах, чьи работы вошли в хрестоматию, а также о деятелях науки и искусства, упоминаемых в их работах; словарь наиболее трудных для понимания слов и терминов.

Сокращения в текстах указаны знаком <...>. Названия, данные составителями, отмечены скобками.

Составители



Общетеоретические вопросы фольклористики



Ф.И. Буслаев

Общие понятия о свойствах эпической поэзии

<...> Эпическую поэзию мы ограничиваем только так называемой самородной, в противоположность искусственной. К определению художественного характера этой-то самородной поэзии обратимся теперь. Достояна ли она такого изучения, могут свидетельствовать лучшие наши поэты, Пушкин и Жуковский, посвятившие воссозданию ее несколько прекрасных своих произведений. <...>

В эпической поэзии интересы нравственные тесно связаны с умственными. Песня шла за достоверное повествование о действительно случившемся. Если сказание почиталось правдивым, потому что было для народа его историей, то еще правдивее казался миф, как основание поверьям. Песня из рода в род передавала знания и убеждения, и потому столько же удовлетворяла уму, как и нравственному и эстетическому чувству.

Содержанием эпоса бывает целый мир и все человечество. Хотя в этом роде поэзии являются и отдельные лица, однако они всегда бывают представителями целых родов и поколений, теряют свои исключительные качества в общем расположении. Таким лицам обыкновенно приписываются дела всего народа, хотя бы и из многих столетий. <...>

Певец, имея для своего рассказа предмет самый обширный по объему и разнообразный по содержанию, увлекает воображение слушателей на поприще необозримое, повествуя о событиях и делах, объемлющих целые поколения, о борьбе поколений и родов, об установлении желанного мира. Даже внешняя мера рассказа соответствует такому широкому объему эпоса. Одна песня сцепляется с другой, один рассказ дополняется другим, поколение последующее добавляет сказку поколения отжившего, и никто не видит ни начала, ни конца эпическому целому, которое тянется из рода в род, то дробясь на отдельные песни и рассказы, как наши древние стихотворения о богатырях Владимира и песни Эдды, то собираясь в дружные массы, как романсы о Сиде. <...>

Соответственно широкому объему эпическая поэзия, будучи спокойной и величава в своем течении, вместе с тишиною и ясностью духа самого рассказчика или певца оказывает и на слушателей действие самое успокоительное. Такому действию способствует и самая форма эпоса, то есть рассказ. Драма, помощью действующих лиц, ставит нас непосредственными свидетелями выведенного на сцену действия; напротив того, эпическая поэзия не может действовать на нас непосредственно представлением перед нашими глазами самого предмета: между этим предметом и нами есть еще третье лицо, умеряющее силу впечатления, именно рассказчик. Вещий певец, как человек мудрый и опытный, повествуя о старине, обыкновенно рассказывает хладнокровно, не горячась, или же в сопровождении инструмента поет, и все дела и события, сколько бы разнообразны и занимательны они ни были, передает однообразным и мерным ладом песни. Окружающие внимательно и спокойно слушают. Хотя в воображении их и возникает, как воочию, воспеваемая старина, но спокойный тон рассказа и присутствие рассказчика отодвигают ее в некоторое отдаление. Потому предмет рассказа не может уже непосредственно действовать на чувство, а сообщается сначала разуму и спокойному созерцанию и преимущественно оказывает свою силу на воображение, которое так обильно питается эпическими вымыслами. <...> Между тем настоящее время — предмет лирики и драмы — душа наполняет ожиданием, стремлением вперед... <...>

Не надобно думать, что всякий рассказ годился для эпического содержания. Иной более нарушает спокойствие души, нежели выставляет то, о чем идет речь. Это зависит от лирического направления рассказчика и, следовательно, относится уже к эпохе позднейшей и к литературе образованной, грамотной. <...> Эпический рассказчик простодушен, как дитя, повествует все, как было, не мудрствуя лукаво. Он не позволяет себе даже судить о том, что рассказывает, довольствуясь одними пословицами для скрепления рассказа нравственным изречением. <...>

Чувствуешь какое-то могущественное величие гения в таких эпических рассказах, где следовало бы ожидать от поэта изливания чувств по случаю какой-нибудь сцены, глубоко трогающей сердце, и, кроме голого повествования, ничего не находишь. Когда на Илью Муромца напали разбойники, он, вместо того, чтоб обороняться, стреляет, но не по разбойникам, а по сыру дубу. Удар был так силен, что дуб изломало в мелкие черенья ножевые, а разбойники все попадали наземь. Покоряясь страшной силе, разбойники отдаются ему в холопство вековечное; но богатырь, довольный своим могуществом, друженственно называя братцами тех, которые так недавно были его врагами, «поезжайте, говорит, от меня в чисто поле, скажите Чуриле Пленковичу про старого казака Илью Муромца» — и больше ничего! <...>

Отказывая себе в изливаниях чувства и не умея ученым образом

анализировать душу, тем охотнее обращается эпический певец к миру внешнему, где всякий предмет, великий или малый, равно занимает его фантазию; ибо, по глубокому убеждению народа, в мире — все добро, да не всякому на пользу; а также и все хорошо: и змея красива, говорит серб, только зла. <...>

Всегда спокойный и ясный взор певца с одинаковым вниманием останавливается и на Олимпе, где восседают боги, и на кровавой битве, решающей судьбу мира, и на мелочах едва заметных, при описании какой-нибудь домашней утвари или вооружения. Этим свойством эпическая поэзия особенно близка к природе, которая с равным участием оказывает силы во всех своих действиях, поднимает ли бурю на море, или убирает полевой цветок затейливыми красками. <...>

Теперь посмотрим, как эпический певец, будучи столь искренним другом природы, позволяет себе касаться ее в описаниях. В древнерусских стихотворениях, сказках и песнях, как вообще в народной поэзии других наций, не найдете ни одного подробного описания природы, которое само по себе составляло бы главный предмет рассказа, как это обыкновенно бывает в описательных поэмах, в романах, в повестях и в лирических стихотворениях позднейшей эпохи. Средоточием всего мира для эпической старины был сам человек с его семьей и родным домом. <...>

Обращаясь к народной эпической поэзии, мы должны сказать, что она столько же чужда идиллическому, сколько описательному направлению. Позднейшие писатели, мечтая о старине, нежными красками описывают счастливый, безмятежный быт; а старинная эпическая поэзия рассказывает о богатырях, страшных чудовищах и непрестанных войнах. Позднейшие писатели, думая сдружиться и полюбить природу, как ученые естествоиспытатели, анализируют ее в своих произведениях; настоящая же поэзия природы, поэзия эпическая — первое место всегда дает человеку, касаясь природы мимоходом, сколько понадобится для того, чтобы выставить дела людские в настоящем свете. Описательная поэзия часто думает воодушевиться разнообразием природы чуждой, красотами итальянского неба и моря, суровыми картинами отдаленного севера; певец эпический удовлетворяется тем, что его окружает; ибо сила творческая повсюду — и вблизи, и вдали — равно велика, и благодетельная природа дает человеку все, что ему нужно, в окрестности его родного жилища... <...>

В самородной эпической поэзии внешняя природа обращает на себя внимание только тогда, когда она служит необходимым дополнением ясному представлению дел и характера человека. В этом отношении народная поэзия руководствуется тем же художественным воззрением, которое заставляло первого живописца в мире, Рафаэля, весь интерес картины сосредоточивать на человеке, а ландшафтом, как внешней обстановкой, только округлять все целое, в группе сосредото-

точенное. Гомер никогда не засматривается на природу столько, чтобы забыть о человеке. <...>

Если, с одной стороны, природа обращала на себя внимание старины своими щедрыми дарами, то, с другой, не могла не возбуждать страха и ужаса своими сокрушающими человека силами. Но и в этом случае эпическая поэзия касается природы тоже только по отношению к человеку. В превосходном описании морской бури, в пятой песне «Одиссеи», среди ужасов разъяренного моря читатель постоянно видит на первом плане Одиссея, который, не ослабевая духом, мало-помалу выходит победителем из упорной борьбы со стихиями. Чувствуешь, что эпический поэт заставил Посейдона воздвигнуть бурю для того только, чтоб еще новой чертой оттенить твердый характер своего многоопытного героя.

Любовь и страх, связывавшие эпического поэта с природой, истекали из суеверного благоговения перед обоготворенными силами небесных светил, стихий, животных, растений. Ворон был для серба не только хищной птицей, но и злым роком: «у всякого, и у старого и малого, свой ворон», — говорит он в пословице, то есть всякому своя черная доля. При таком воззрении поэту не могло прийти на ум праздно забавляться досужим описанием природы. К ней обращалась его творческая фантазия не с чувствительными мечтами, а с любовью и страхом. Как Гомер в взволнованном море видел гнев Посейдона, так и наш древнеэпический певец видел морского царя.

Расплясался у тебя царь морской:
а сине море всколебалось,
а и быстры реки разливались,
топят много бусы, корабли.

Описывая внешнюю природу только в отношении к человеку, эпический поэт, естественно, давал ей значительное место в уподоблениях, которыми живое творческое воображение хочет представить нравственные понятия в осязательных образах, заимствованных из наблюдений над природой. Потому уподобления составляют не одно внешнее украшение слога, но существенную часть эпического взгляда на природу, которому в глубине и меткости уступают все описательные поэты позднейшей эпохи. Для примера приведем несколько эпических уподоблений из русских пословиц как выражений общеупотребительных, в которых по преимуществу выразился общий всему народу взгляд на природу. <...>

Вода, море. Море дышит волнами; не помутясь, море не устает; вода путь найдет. Красна река берегами. Остров в море, а сердце в горе. Как вешняя вода «по лугам разлилася, облелеила сила поганая и вкруг острогу Комарского». В противоположность силе водяной стихии вот грациозное уподобление человека бездомного в сербской пословице: висит, как капля на листу. <...>

При таком живом воззрении на природу народ мог раскрыть свои понятия о душе, ее силах и действиях не иначе, как в выражениях метафорических, заимствованных из видимого мира. Вот как изображаются сокровенные движения чувства <...>: *Взяло Добрыню пуще острого ножа по его сердцу богатырскому. Затуманилось его сердце молодецкое. Материно сердце распушается.* <...>

Любопытно обратить внимание на то, как в подобных метафорических описаниях души встречается природа вещественная с нравственной, которую эпический поэт также не умел да и не любил ни анализировать, ни описывать. Он повествовал только о действиях человека, уже по ним заставляя слушателя догадываться о душевном расположении действующего лица. Он не мог предположить в человеческой душе того брожения, которое бывает от столкновения различных ее движений, добрых и злых, в продолжение жизни друг на друга находящих, под различными влияниями обстоятельств, и выражающихся той немой душевной борьбой, описанием которой так любят томить читателя новейшие романисты. Чтоб не заглядывать в глубину души, эпический певец иногда охотно прибегает к сокрушительной силе времени, оказывающейся на душе *забвением*. Этим объясняется весьма обыкновенный эпический мотив: герои часто забывают то, чего бы, по человеческой природе, никак нельзя было забыть, например, жену, детей, нежно любимую невесту, и забывают так крепко, как будто ничего от прошлого в душе их никогда и не бывало. Такое недостойное и неблагодарное забвение обыкновенно объясняется силой чародейства, которым легко разрешала старинная фантазия все затруднения. Таким образом, душа героя, отрезанная забвением от всего прошлого, вновь действует в своей ненарушимой свежести, подчинясь только общему расположению характера. Согласно с этим эпическим мотивом, язык сближает забвение со смертью <...>, или же представляет забвение силой доброй, уничтожающей в человеке злую память. <...>

Не зная законов природы, ни физической, ни нравственной, эпическая поэзия ту и другую представляла в нераздельной совокупности, выразившейся в уподоблениях и метафорах, в которых неясные представления о той и другой заменяются свежим впечатлением, столь художественно действующим в поэтическом представлении. Как в языке часто от одного и того же корня происходят названия и чувства, и предмета, на чувство подействовавшего, например, *зреть* (смотреть) и *заря, зор* (свет), так и в эпическом уподоблении сочетался в одно стройное целое образ природы внешней с душевным движением, ему соответствующим.

Кроме уподоблений и метафор, эпитеты составляют существенную принадлежность эпического рассказа, также истекающую из эпического воодушевления и взгляда на природу. Свежесть впечатления, производимого предметом на певца, выражалась названием того

отличительного свойства, которое резче других бросалось в глаза певцу и затрагивало его фантазию. Из множества украшающих и постоянных эпитетов в народной поэзии приведем менее известные и особенно замечательные по изяществу, чтоб показать, как даже одной чертой настоящая поэзия умеет ярко живописать природу. Под *ходячими* облаками. Ко весне ко *разливной*. Без дыму, без смороду, без чаду *кудрявова*. На черные грязи, на *топучие* болота. Растут леса — то *вилявые*. <...>

Начав с того, что самородное эпическое воодушевление не терпит собственно так называемой описательной поэзии, мы дошли, по очевидным фактам, до того убеждения, что свежее и живописнее природа не воссоздавалась уж никем после старинных эпических певцов. Согласно с свойствами воодушевления распространять один и тот же спокойный тон и на великое и на малое в эпическом рассказе и медлить с любовью на мелких подробностях, самый язык, в древнейшую эпоху, давал яркие живописные черты для описания; ибо жизнь и природа, действуя на воображение человека, первоначально отразились в языке живым впечатлением, а не отвлеченным понятием. Потому живость и свежесть воззрения, в языке сохранившиеся, необходимо должны были выразиться художественными и в то же время естественными, простыми украшениями эпического слога. Изобразительность языка в эпоху его образования немало содействовала цветущему воображению эпических певцов и, выражая свойства самого воззрения народа на мир и жизнь, сама по себе была уже художественным произведением эпического воодушевления целого народа. Чтоб не вдаваться в подробности, только для примера укажу на несколько провинциальных русских слов, художественно живописующих природу. Родник, вытекающий из растаявшей по весне, или из *талой* земли, в Архангельской губернии называется *талец*. Первая молодая зелень, весенними почками едва показывающаяся на деревьях, и первая из земли выходящая трава представляются в нашем языке произведением растительной силы, которая проторгается, или *прочикается* сквозь кору древесную и земляную, и потому в той же губернии называются *прочика* — словом, невольно напоминающим о том баснословном чутье, которое ухом слышит, как весною растет трава. В Южной Сибири лягушка, по впечатлению на осезание, получила имя *холодянки*, а змей, потому что ползет, назван *полоз*, словом, по воззрению, родственным с санскритским названием змеи: *урага* (собственно: идушая,двигающая грудью) и с латинским *serpens*. Таким образом, истории языка и поэзии эпической в древнейшую эпоху, раскрываясь из одного и того же зародыша, постоянно идут в неразрывной связи друг с другом.

Удовлетворение праздного любопытства новостью и разнообразием есть потребность позднейшая, чуждая эпическому периоду. Дети, а также и простолюдины, и доселе с искренним интересом готовы еще прослушать ту сказку, которую слышали столько раз, что сами знают ее наизусть. То же спокойное расположение духа заставляет слушателя

со вниманием останавливаться на частых повторениях не только кратких предложений, но и довольно длинных рассказов, в эпическом произведении обыкновенно встречающихся. Как верное воссоздание жизни, в которой столь обыкновенны ежедневные повторения одного и того же, эпическая поэзия приучает и певца, и слушателей к терпению своими постоянными повторениями, которые пропустить казалось так же невозможно и неестественно, как выкинуть из жизни день ожидания перед радостью или — из пути однообразное поле перед красивым видом. Потому эпические повторения терпелись как необходимость, которую сила поэзии и спокойный взгляд на мир делали приятной и для певца, и для слушателей. В сервантесовом романе Санчо спутался и не мог продолжать сказки о пастухе потому только, что Дон Кихот, воспитанный в искусственной поэзии, не понимая важности эпических повторений, не хотел считать по порядку всех коз, которых поодиночке перевозил через реку пастух. Как лирическому порыву, так и драматическому движению эпическая форма дает однообразное, невозмутимое течение. Потому в исполнении хороводных и других эпических игр заметно всегда некоторое принуждение, происходящее частью от стеснения личности играющих точным справлением старинного обычая, частью же от торжественности, всегда неразлучной с обрядом: «не дорога песня, а дорог *устав*», говорит народ. Потому и на свадебных обрядах постоянно господствует эпическое равновесие духа, несмотря на многие чисто драматические их мотивы, каковы, например, подробное, часто комическое, осматривание наружности невесты по всем статьям и приметам, похищение невесты, продажа ее косы, прощанье невесты с подругами, с волей, с девичьей красотой, столь художественно выраженное во многих причитаниях, расставание ее с отцом, с матерью, опасения при вступлении в новую жизнь и страх перед новой родней, так сильно изображенные в свадебных песнях, наконец живейшие опасения, чтоб злой человек не испортил новобрачных, и хлопоты об отвращении чарами всякого сверхъестественного зла, ибо, по старинному убеждению, «свадьба *без див* не бывает». Сколько затрагивающих душу драматических интересов! И между тем в художественном выражении их, в свадебных обычаях ни малейшего драматического раздражения; все идет чинно и складно, по заведенному единожды навсегда порядку, по преданию и старине. Таким образом, даже самой драматической минуте в жизни эпическая форма умела дать спокойное, ровное течение.

Сам певец, хотя и не ясно, чувствовал влекущую его, в общей толпе целого поколения, ничем неудержимую силу предания и обычая. Он был неволен как в содержании рассказа, идущем от старины, так и в способе выражения, употребляя общепринятые, обычные эпические формы, уподобления, эпитеты, метафоры и вообще подчиняясь складу и ладу народной речи. Потому самородная эпическая поэзия в течение столетий представляет замечательную ровность языка, не нарушаемую

личным способом выражения отдельных певцов и составляющую отличительный характер эпического слога. Вращаясь в сомкнутом круге преданий и обычая, певец весьма естественно не мог придавать большого значения своим личным способностям. <...>

Грамотность, общественность и успехи образования дают иное направление эпическому воодушевлению. Как в период самородной поэзии даже лирический порыв поглощается общим настроением эпическим, выражаясь в песне обрядной, так при влиянии письменности и образованности эпическая поэзия вносит в свое содержание прозу, дидактический и лирический элементы. Гораздо труднее обработать этот последующий период брожения разнородных составных частей, когда рядом с древнейшим эпическим вдохновением оказывается уже ученость прозаика и увлечения лирического порыва отдельных лиц. Чтоб начать исследование дела с начала, мы, естественно, должны были обратиться к периоду предшествовавшему.

Ю.М. Лотман

Альтернативный вариант: бесписьменная культура или культура до культуры?

<...> Связь существования развитой цивилизации, классового общества, разделения труда и обусловленного ими высокого уровня общественных работ, строительной, ирригационной и т. п. техники с существованием письменности представляется настолько естественной, что альтернативные возможности отвергаются априорно. Можно было бы, опираясь на огромный, реально данный нам материал, признать эту связь универсальным законом культуры, если бы не загадочный феномен южноамериканских доинкских цивилизаций. <...>

Письменность — форма памяти. Подобно тому, как индивидуальное сознание обладает своими механизмами памяти, коллективное сознание, обнаруживая потребность фиксировать нечто общее для всего коллектива, создает механизмы коллективной памяти. К ним следует отнести и письменность. Однако является ли письменность

первой и, что самое главное, единственно возможной формой коллективной памяти? Ответ на этот вопрос следует искать, исходя из представления о том, что формы памяти производны от того, что считается подлежащим запоминанию, а это последнее зависит от структуры и ориентации данной цивилизации.

Привычное нам отношение к памяти подразумевает, что запоминанию подлежат (фиксируются механизмами коллективной памяти) исключительные события, т. е. события единичные или в первый раз случившиеся, или же те, которые не должны были произойти, или такие, осуществление которых казалось маловероятным. Именно такие события попадают в хроники и летописи, становятся достоянием газет. Для памяти такого типа, ориентированной на сохранение эксцессов и происшествий, письменность необходима. Культура такого рода постоянно умножает число текстов: право обрастает прецедентами, юридические акты фиксируют отдельные случаи — продажи, наследства, решения споров, причем каждый раз судья имеет дело именно с отдельным случаем. Этому же закону подчиняется и художественная литература. Возникает частная переписка и мемориально-дневниковая литература, также фиксирующая «случаи» и «происшествия».

Для письменного сознания характерно внимание к причинно-следственным связям и результативности действий: фиксируется не то, в какое время надо начинать сев, а какой был урожай в данном году. С этим же связано и обостренное внимание к времени и, как следствие, возникновение представления об истории. Можно сказать, что история — один из побочных результатов возникновения письменности.

Но представим себе возможность другого типа памяти — стремление сохранить сведения о порядке, а не о его нарушениях, о законах, а не об эксцессах. Представим себе, что, например, наблюдая спортивное состязание, мы не будем считать существенным, кто победил и какие непредвиденные обстоятельства сопровождали это событие, а сосредоточим усилия на другом — сохранении для потомков сведений о том, как и в какое время проводятся соревнования. Здесь на первый план выступят не летопись или газетный отчет, а календарь, обычаи, этот порядок фиксирующий, и ритуал, позволяющий все это сохранить в коллективной памяти.

Культура, ориентированная не на умножение числа текстов, а на повторное воспроизведение текстов, раз навсегда данных, требует иного устройства коллективной памяти. Письменность здесь не является необходимой. Ее роль будут выполнять мнемонические символы — природные (особо примечательные деревья, скалы, звезды и вообще небесные светила) и созданные человеком: идолы, курганы, архитектурные сооружения — и ритуалы, в которые эти урочища и святилища включены. Связь с ритуалом и вообще характерная для таких культур

сакрализация памяти заставляют наблюдателей, воспитанных на европейской традиции, отождествлять эти урочища с местами отправления религиозного культа в привычных для нас наполнениях этого понятия. Сосредоточив внимание на действительно присутствующей здесь сакральной функции, наблюдатель склонен не замечать регулирующей и управляющей функции комплекса: мнемонический (сакральный) символ — обряд. Между тем связанные с этим комплексом действия сохраняют для коллектива память о тех поступках, представлениях и эмоциях, которые соответствуют данной ситуации. Поэтому, не зная ритуалов, не учитывая огромного числа календарных и иных знаков (например, длины и направления тени, отбрасываемой данным деревом или данным сооружением, изобилия или недостатка листьев или плодов в данном году на определенном сакральном дереве и др.), мы не можем судить о функции сохранившихся сооружений. При этом следует иметь в виду, что если письменная культура ориентирована на прошлое, то устная культура — на будущее. Поэтому огромную роль в ней играют предсказания, гадания и пророчества. Урочища и святылища — не только место совершения ритуалов, хранящих память о законах и обычаях, но и места гаданий и предсказаний. В этом отношении принесение жертвы — футурологический эксперимент, ибо оно всегда связано с обращением к божеству за помощью в осуществлении выбора.

Ошибочно было бы думать, что цивилизация такого типа живет в условиях «информационного голода», поскольку все поступки людей, якобы, фатально предопределены ритуалом и обычаями. Такое общество просто не могло бы существовать. Члены «бесписьменного коллектива» ежечасно оказывались перед необходимостью выбирать, но выбор этот они осуществляли, не ссылаясь на историю, причинно-следственные связи или ожидаемую эффективность, а, как это и делают многие бесписьменные народы, обращаясь к гадалкам или колдунам. По сути дела, необходимость «посоветоваться» (с врачом, адвокатом, старшим) представляет собой рудимент той же традиции.

<...> Бесписьменная культура с ее ориентацией на приметы, гадания и оракулов переносит выбор поведения во внеличностную область. Поэтому идеальным человеком считается тот, кто умеет понимать и правильно истолковывать предвещения, а в осуществлении их не знает колебаний, действует открыто и не скрывает своих намерений. В противоположность этому культура, ориентированная на способность человека самому выбирать стратегию своего поведения, требует благоразумия, осторожности, осмотрительности и скрытности, поскольку каждое событие рассматривается как «случившееся в первый раз». <...>

Приметы же и предсказания, прогнозируя будущее, связывали функцию выбора с коллективным опытом, оставляя отдельной личности открытое и решительное действие. <...>

Общество, построенное на обычае и коллективном опыте, неизбежно должно иметь мощную культуру прогнозирования. А это с необходимостью стимулирует наблюдения над природой, особенно над небесными светилами, и связанное с этим теоретическое познание. Некоторые формы начертательной геометрии могут вполне сочетаться с бесписьменным характером культуры как таковой, имея дополнением календарно-астрономическую устную поэзию.

Мир устной памяти насыщен символами. Может показаться парадоксом, что появление письменности не усложнило, а упростило семиотическую структуру культуры. Однако представленные материальными предметами мнемонико-сакральные символы включаются не в словесный текст, а в текст ритуала. Кроме того, по отношению к этому тексту они сохраняют известную свободу: материальное существование их продолжается и вне обряда, включение в различные и многие обряды придает им широкую многозначность. Самое существование их подразумевает наличие обволакивающей их сферы устных рассказов, легенд и песен. Это приводит к тому, что синтаксические связи этих символов с различными контекстами оказываются «разболтанными». Словесный (в частности, письменный) текст покоится на синтаксических связях. Устная культура ослабляет их до предела. Поэтому она может включать большое число символических знаков низшего порядка, находящихся как бы на грани письменности: амулетов, владельческих знаков, счетных предметов, знаков мнемонического «письма», но предельно редуцирует складывание их в синтаксическо-грамматические цепочки. Культуре этого типа не противопоставлены предметы, позволяющие осуществлять счет в пределах, вероятно, достаточно сложных арифметических операций. В рамках такой культуры возможно бурное развитие магических знаков, используемых в ритуалах и использующих простейшие геометрические фигуры: круг, крест, параллельные линии, треугольник и др.— и основные цвета. Знаки эти не следует смешивать с иероглифами и буквами, поскольку последние тяготеют к определенной семантике и обретают смысл лишь в синтагматическом ряду, образуя цепочки знаков. Первые же имеют значение размытое, часто внутренне противоречивое, обретают смысл в отношении к ритуалу и устным текстам, мнемоническими знаками которых являются. Иная их природа раскрывает при сопоставлении фразы (цепочки языковых символов) и орнамента (цепочки магико-мнемонических и ритуальных символов).

Развитие орнаментов и отсутствие надписей на скульптурных и архитектурных памятниках в равной мере являются характерными признаками устной культуры. Иероглиф, написанное слово или буква и идол, курган, урочище — явления, в определенном смысле, полярные и взаимоисключающие. Первые обозначают смысл, вторые напомина-

ют о нем. Первые являются текстом или частью текста, причем текста, имеющего однородно-семиотическую природу. Вторые включены в синкретический текст ритуала или мнемонически связаны с устными текстами, приуроченными к данному месту и времени. <...>

Отнесенность устных текстов, цивилизирующихся вокруг идолов и урочищ, к определенному месту и времени (идол функционирует — как бы «оживает» в культурном отношении — в определенное время, которое ритуально и календарно является как бы «его временем», и стягивает к себе локальные легенды) проявляется в совершенно различном переживании письменной и бесписьменной культурами местного ландшафта. Письменная культура тяготеет к тому, чтобы рассматривать созданный Богом или Природой мир как Текст и стремится прочесть сообщение, в нем заключенное. Поэтому главный смысл ищется в письменном Тексте — сакральном или научном — и экстраполируется затем на ландшафт. С этой точки зрения смысл Природы раскрывается лишь «письменному» человеку. Человек этот ищет в Природе законов, а не примет. Интерес к приметам расценивается как предрассудки, будущее стремятся определить из прошлого, а не на основании гаданий и предвещаний.

Бесписьменная культура относится к ландшафту иначе. Поскольку то или иное урочище, святилище, идол «включаются» в культурный обиход ритуалом, жертвоприношениями, гаданиями, песнями или плясками, а все эти действия приурочены к определенному времени, эти урочища, святилища, идолы связаны с определенным положением звезд или солнца, луны, циклическими ветрами или дождями, периодическими подъемами воды в реках и пр. Природные явления воспринимаются как напоминающие или предсказывающие знаки. То, что библейский бог в договоре с Ноем заветом поставил радугу, а Моисею дал письменные скрижали, отчетливо символизирует смену типологической ориентации на разные виды памяти. <...>

Бесписьменная и письменная культуры предстают как две сменяющие друг друга стадии — высшая и низшая.

Однако можно ли из того факта, что на знакомом нам евразийском пространстве историческое движение пошло именно по этому пути, заключать, что оно только и могло пойти? Тысячелетнее существование бесписьменных культур в доколумбовой Америке служит убедительным свидетельством устойчивости такой цивилизации, а достигнутые ею высокие культурные показатели наглядно демонстрируют ее культурные возможности. Для того чтобы письменность сделалась необходимой, требуются нестабильность исторических условий, динамизм и непредсказуемость обстоятельств и потребность в разнообразных семиотических переводах, возникающая при частых и длительных контактах с иноэтнической средой. В этом отношении пространство между Балканами и Северной Африкой, Ближний и Средний Восток, побе-

режье Черного и Средиземного морей, с одной стороны, плоскогорья Перу, долины в междугорье Анд и узкая полоса перуанского побережья, — с другой, представляют полярно противоположные исторические бассейны. В первом случае — котел постоянного смешения этносов, непрерывного перемещения, столкновения разных культурно-семиотических структур, во втором — вековая изоляция, предельная ограниченность торгово-военных контактов с внешними культурами, идеальные условия для непрерывности культурной традиции (разрушение изоляции, как правило, сопровождается полным исчезновением той или иной древнеперуанской цивилизации). Победа письменной цивилизации в одном случае и бесписьменной — в другом представляется естественной.

В.П. Аникин

Фольклор как коллективное творчество народа

Две современные концепции в понимании специфики фольклора

При сравнении художественной литературы с фольклором выявились две тенденции: отождествление и абсолютизация различия. Обе точки зрения выразили заблуждение и крайность. Одно время особенно опасен был первый взгляд из-за широкого его распространения. В наше время вырисовывается опасность противоположного рода: она грозит отрывом фольклора от могучей ветви искусства слова и делает реальной опасностью растворения народного искусства в бытовизме и этнографии.

<...>

В свое время Ю.М. Соколов так писал о значении индивидуального творческого начала в фольклоре: «Давно поставленная в русской фольклористике проблема творческой индивидуальности в настоящее время считается как будто разрешенной в положительном смысле, и старое романтическое представление о «коллективном» начале в области устного творчества почти отброшено или, во всяком случае, в очень сильной степени ограничено. И это есть солидное достижение русской науки»¹. Взгляду, что фольклорные произведения индивидуально тво-

¹ Соколов Ю.М. Очередные задачи изучения русского фольклора//Художественный фольклор. М., 1926. Вып. 1. С. 21.

рят отдельные одаренные личности, которых в народе немало, Ю.М. Соколов был верен всю жизнь. <...>

Принципиальная теоретическая ошибка Ю.М. Соколова и других фольклористов в суждениях о творческой природе фольклора, а следовательно, и ошибка в выводах, которые были затем сделаны из этих суждений, состоит в том, что процесс создания произведений в фольклоре приравнивался к индивидуальному процессу создания произведений в литературе. Это сделало возможным публикацию «авторских» книг отдельных сказочников с биографиями, с анализом творческого пути, проникновением в «индивидуальные» творческие «лаборатории», но самое печальное было другое: все творческие новации отдельных лиц — сочинительство новых «былин», «новых сказок», частушек, новых «пословиц», новых «загадок» и пр. — все выдавалось за фольклор, так как оно творилось устно. Устность становилась единственным критерием фольклористики. Только устность отличала фольклор от письменной литературы и в теории.

В науке о фольклоре существовало и другое течение, которое резко разошлось со школой Ю.М. Соколова — М.К. Азадовского в понимании творческой специфики фольклора. Это течение ведет свое начало от фольклористики 40—60-х гг. XIX в., от «романтических», как их называли Ю.М. Соколов и М.К. Азадовский, теорий в науке. В число этих «романтиков» попали: Ф.И. Буслаев, О.Ф. Миллер, а также В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский. Все они в своих суждениях о фольклоре исходили из того, что фольклор не может быть отождествлен с литературой не только по содержанию, но и по характеру творческих процессов. Фольклор не создают творческие индивидуальности, — здесь процесс создания произведений носит особый коллективный характер. <...>

О коллективной природе устного народного творчества не раз говорил в свое время М. Горький. Он видел в нем «коллективное творчество всего народа, а не личное мышление одного человека»¹. Каждый выдающийся певец, сказитель в фольклоре для М. Горького был прежде всего носителем той мудрости, которую накопил народный коллективный опыт. Отдельные мастера в фольклоре неотделимы от массового творчества и существуют потому, что существует коллективное творчество.

Благодаря А.М. Горькому, часть советских фольклористов восприняла старые традиции дореволюционной фольклористики, пронизательно усмотрев своеобразие творчества в фольклоре. <...>

В чем же сущность коллективной работы в фольклоре и в каких формах она протекает?

¹ Горький М. О литературе: Литературно-критические статьи. М., 1955. С. 48.

Коллективность как главное свойство творческого процесса в фольклоре

Коллективность создания фольклорных произведений не исключает личного творческого вклада отдельных певцов, сказителей в общую работу, но коллективность — не арифметическая сумма многих устных произведений, каждое из которых создано отдельным человеком.

<...> Вся суть проблемы в том, чтобы правильно определить степень и размеры творчества отдельного человека в общей коллективной работе народа.

Во избежание возможных недоразумений, с самого начала необходимо четко различить понятие *индивидуального творчества*, т. е. творчества неповторимо своеобразного, являющегося каждый раз с новыми идеями, образами, сюжетами, стилем, и понятие *личного участия или вклада отдельного человека в коллективное творчество*. Первого вида творчества фольклор не знает, но он обычен в литературе, творимой прозаиками и поэтами-профессионалами. Второй вид творчества является постоянным в фольклоре: личный вклад отдельного человека в фольклор не совершается в виде неповторимо своеобразного творческого акта. Этим, в частности, можно объяснить, почему, например, среди сказочников выделяются разные типы мастеров: балагуры, бытовики, фантасты, сатирики и пр. <...>

Привычка представлять себе творческий акт в пределах мировоззрения и психики отдельного индивидуума, как это бывает в профессиональном творчестве, всегда являлась общетеоретической основой рассмотренного уже нами отождествления фольклора и литературы. Между тем в фольклоре, как, впрочем, и во многих других областях человеческой деятельности, творчество осуществляется отдельными людьми, но их творчество передает массовое мировоззрение и массовую психику. В этом смысле отдельные лица выражают и себя, но не как индивидуальные художники со всеми чертами особого личного восприятия мира и особым характером чувствования, а в том, общем, что объединяет людей. Здесь выражение общего мировоззрения, общих стремлений свободно от субъективности отдельной человеческой личности и индивидуальных особенностей ее психики. Берется только то, что присуще всем людям и тем самым годится для них всех. Вследствие этого отдельные лица не становятся индивидуальными художниками. Отдельная творческая единица в фольклоре не свободна в «самовыражении». Сказитель, певец, сказочник творят по особым «законам», и эти «законы» массового творчества отличают и процесс создания, и его результаты от литературного творчества. <...>

Процесс создания фольклорных произведений разный, но существо его всегда остается одним и тем же независимо от конкретных прояв-

лений. Наиболее распространенным видом коллективного творчества можно считать совместную работу многих людей над одним и тем же произведением. Но это не такая работа, когда собираются несколько человек и вместе складывают песню или сказку. Люди, принявшие участие в коллективной работе над одним и тем же произведением, могут и не знать друг друга. Их совместная работа осуществляется и при условии, когда отдельные творческие акты разделены временем и пространством. Коллективная работа становится возможной благодаря *традиционной передаче* произведения. Каждый новый человек, особенно если он наделен от природы способностью к творчеству, изменяет услышанное, чем-то дополняет его. Устное произведение, никак материально не закрепленное, хоть в чем-то, но меняется в отдельных творческих актах. Тут возникает вопрос: случайны ли эти изменения? Конечно, они не свободны от случайности: кто-то что-то не понял, плохо запомнил и пр., но наряду с этим дают знать о себе и неслучайные моменты передачи устного произведения. Передаваться от лица к лицу может только то, что интересно всем, занимает всех. Запоминается наиболее творчески удачное, а теряется то, что связывает рассказ или пение лишь с индивидуальными свойствами отдельного человека. На устное произведение ложится печать общего, массового — того, что присуще среде, в которой бытует произведение. Одновременно устное произведение утрачивает все, не характерное для своей среды. Массовое, народное становится традицией, устойчиво сохраняемым моментом содержания и формы устного произведения. Разумеется, фольклорное произведение, обретая традиции, в записи от отдельного лица может нести в себе не только приметы общего, массового творчества, характерного для среды, даже если это будет сословная группа, какая-нибудь прослойка народа, особенность какой-то местности, края и пр. <...>

Приняв взгляд на фольклор как на творчество коллективное, с прямым и непосредственным выражением массового строя чувств и мыслей народа, естественно поставить вопрос: есть ли у фольклорных произведений те лица, которые их первоначально сложили? Поставленный вопрос равносителен, например, таким: существовал ли человек, первый придумавший колесо, тот, кто изобрел лук, стрелы, кто первый срубил избу, кто сложил первую печь, кто придумал носить воду в ведрах на коромысле? <...> Конечно, всегда существовал тот, оставшийся нам не известным, кто попытался первым сложить устное произведение, но тут возникает вопрос: можно ли творчество, если оно носило индивидуальный характер, считать фольклором? Теория индивидуального происхождения фольклора отвечает на этот вопрос положительно, и тем самым уничтожает своеобразие фольклора как массового творчества. Теория коллективного творчества в фольклоре

дает на тот же вопрос отрицательный ответ: если устное произведение создано отдельным человеком и в этом произведении преобладают индивидуальные художественные свойства, то это произведение не фольклорное. Мы вправе допустить у такого произведения свойства, которые отличают его от массового творчества. Как правило, фольклорное произведение находит свое содержание и форму после того, как поживет в народе, пройдет через процесс изменений, когда обретет традиционно устойчивые черты, характерные для творческой среды, когда оно освободится от случайностей индивидуального творческого почина. Все народные сказки, предания, былички, анекдоты, песни, пословицы, загадки — словом, почти все произведения народного массового творчества прошли через этот процесс фольклоризации. Они нашли в результате длительных изменений свою устойчивую традиционную основу, которая неизменно обнаруживается в их содержании и форме. Сложные таким образом произведения независимо от лиц, от которых записаны, традиционно устойчивы в темах, идеях, сюжете (если произведение сюжетно), в образах, композиции и стиле. Традиционная устойчивость, сохраняемая в условиях варьирования, — незыблемый признак фольклорного произведения. <...>

В фольклоре распространено такое совместное творчество многих лиц, когда никто исключительно не может считаться «автором». Коллективное творчество осуществляется благодаря длительной традиционной передаче устных произведений из поколения в поколение. Речь по существу идет о такой коллективной работе, когда внуки продолжали и завершали творчество дедов.

Работа людей над одним и тем же традиционно существующим в народе устным произведением — не единственное проявление коллективности в фольклоре. Устное произведение может сложиться и на глазах у всех — в результате внезапного творчества, так называемой импровизации, но это не мешает ему тоже оставаться коллективным, хотя коллективность выражается здесь не так, как в произведениях, долго живущих в народе. Импровизационное творчество в некоторых видах музыкальных песен, в некоторых частушках, просто — в отдельных моментах сказывания сказок и в других подобных случаях, как и в предшествующем виде коллективной работы, основывается на устно-поэтических традициях и без них не было бы возможным. <...>

Преимущество творческих актов в фольклоре не просто внешний факт или, как говорят, форма творчества, а существенное качество самих устных произведений. Оно связано с таким моментом творчества, который является главным признаком принадлежности самих произведений к фольклору. Коллективность создания выражает непосредственную народность фольклорных произведений. Выражение непосредственной народности и массовости фольклора немыслимо вне коллективного творчества. <...>

Традиция и импровизация в народном творчестве

Одним из основных признаков всех видов народного искусства — изобразительного, музыкального (вокального), хореографического, словесного и драматического — является строгое следование его творцов и исполнителей нормам традиционного стиля, идущего от отцов и дедов. <...>

Исследователям произведений различных видов народного искусства необходимо учитывать, что одновременно со строгим следованием нормам традиции одним из типичных и основных признаков всех видов народного искусства является импровизация их творцов-исполнителей.

Так, несмотря на то что при вышивании все женщины и девушки определенной области или села старались сохранить композиционную основу и типичные локальные элементы вышивок, они в своих работах в рамках локальных норм давали волю импровизации. <...>

Особенно ярко проявляется тесная связь обязательного следования нормам традиции с ярко выраженным импровизационным началом в тех видах народного искусства, в которых создание произведения органически связано с исполнительством.

Сюда следует отнести вокальное исполнение, исполнение на музыкальном инструменте, исполнение танцев и плясок, а также всякого рода словесных произведений: рассказывание сказок, анекдотов и т. п. и, наконец, разыгрывание драм и драматических действий.

Следует подчеркнуть, что все народные произведения, в которых творческое начало органически связано с исполнительством, имеют общую для них специфическую черту: они исполняются главным образом не на основании зафиксированных текстов (рукописных, печатных или нотных записей), а по памяти. Исполнитель по памяти повторяет прослушанное или виденное (например, при исполнении танца). Естественно, подобное исполнение по памяти влечет бессознательное или сознательное изменение слышанного или виденного произведения.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что творец-исполнитель, импровизируя, строго придерживается рамок традиции.

При воспроизведении народных эпических песен с большим числом стихов исполнитель, естественно, является одновременно и творцом. Так, трудно себе представить, что исполнитель точно заучил число стихов народных эпических песен, равное числу стихов Илиады и Одиссеи. А ведь, как известно, от некоторых исполнителей эпических

песен было записано такое количество стихов. Изучение творчества исполнителей русских былин, украинских дум, юнацких песен южных славян показывает, что исполнители эпоса не передают выученное наизусть, а пересказывают слышанное от других сказителей, творчески его перерабатывая.

Из песенных жанров некоторые виды песен допускают лишь незначительную импровизацию. Таковы, например, обрядовые песни. <...>

Однако в обрядовых песнях <...> импровизация все же наличествует.

Другие же песни, как, например, русские частушки любовного характера, а также частушки, отражающие события, происшедшие в стране, в отдельной области или селе, подвергаются сильным изменениям.

Когда певцы народных песен почему-либо не в состоянии импровизировать, песня начинает звучать вяло: «не летит песня», по словам самих певцов, «духу нет», «не поется песня, никак не выгнешь». <...>

Следует подчеркнуть, что, слушая фольклорные произведения (сказки, песни и т. п.), публика хорошо знает их содержание.

Особенно ярко это заметно на примере представлений народных драм, которые исполнялись из года в год по традиции. Многие зрители сами были участниками этих представлений и помнили их наизусть.

Зрителей народных драм не могли привлекать сюжеты, содержание которых было им хорошо известно. Их интересовало повторное воспроизведение этих драм.

Восприятие народных драм зрителями можно сравнить с восприятием театральных представлений большими знатоками театра, энтузиастами-театралами, которые тридцать раз видели на сцене «Горе от ума» или «Гамлета» и все же идут в тридцать первый раз в театр насладиться исполнением этих пьес, которые они часто знают наизусть, идут в театр, чтобы вместе с актерами снова пережить монологи, диалоги, отдельные сцены хорошо известной им пьесы.

Специфической чертой народного творчества является его коллективность, слушатели соучаствуют в его исполнении. Это соучастие проявляется иногда лишь в возгласах одобрения или неодобрения исполняемому. Но и такое незначительное соучастие все же оказывает влияние на исполнителя.

Иногда же публика включается в само исполнение произведения; особенно часто это наблюдается при разыгрывании народной драмы и других народных театральных действий.

В таких случаях основные исполнители начинают импровизировать, в результате чего сильно меняется и само традиционное произведение.

Устное фольклорное произведение изменяется в зависимости от той ситуации, при которой происходит его исполнение.

К ситуации следует отнести состав слушателей. Импровизация происходит по-разному при рассказывании одной и той же сказки детям и взрослым. Повествование воспринимается слушателями и зрителями неодинаково в зависимости от их настроения: веселого или печального. Все это отражается на исполнителях. Исполнение танцев находится в зависимости от обстановки и поведения присутствующих: чинно пляшут одну и ту же пляску в начале свадебного обряда и иначе в разгар веселья, когда и гости, и танцующие «разгулялись вовсю».

Учет ситуации необходим для понимания исполнения того или иного музыкального (вокального), хореографического, словесного и драматургического произведения, для понимания характера импровизации.

Импровизация может быть *принудительной* и *преднамеренной*. Принудительная импровизация возникает при следующих обстоятельствах: когда певец забывает мелодию и должен вместо забытой создать свою, когда исполнителю приходится изменять мелодию в зависимости от диапазона своего голоса; когда певец вынужден вводить в песню новые слова, фразы или даже создавать новые тексты (например, в величальные песни вставляются различные имена, в похоронные причитания вносятся воспоминания о покойнике). <...>

Преднамеренная импровизация зависит всецело или главным образом от намерения исполнителя.

Иногда исполнители осознают необходимость, обязательность импровизации. <...> Бывают случаи, когда исполнитель в процессе творчества вносит изменения в произведение и в то же время удивлен и даже опечален, если собиратель указывает ему на изменения, произведенные им в тексте.

Трудно найти резкую границу между принудительной и преднамеренной импровизацией. Принудительное изменение ритма песни во время ходьбы, работы или езды на коне используется исполнителями как художественное средство, точно так же при исполнении на народном инструменте учитываются его специфические качества (ограниченность диапазона и т. п.). <...>

Следует также различать два других вида импровизации: *подготовленную* и *неподготовленную*. При исполнении различных видов народной поэзии мы встречаем и тот, и другой вид импровизации.

Приведем примеры подготовленной импровизации. Сказочник может вставить в традиционную сказку свое пояснение, а также придуманный им вновь или заимствованный из другой сказки мотив; он же может создать контаминацию из двух или нескольких сказок. В дальнейшем каждый раз при передаче этой сказки сказочник повторяет ее со своими импровизационными изменениями и дополнениями. Нечто подобное мы наблюдаем при исполнении монологов, диалогов и целых сцен в народной драме, а также народных песен и других видов народной поэзии.

Приведем пример неподготовленной импровизации. В свадебном обряде дружка или свадебный староста, с одной стороны, и брат невесты — с другой, разыгрывают сцену торговли. Происходит диалог — торговля между дружкой (со стороны жениха) и сидящим рядом с невестой братом или другим представителем со стороны невесты. Дружка или староста покупает у брата право для жениха сидеть рядом с невестой. Спор «на ходу» видоизменяется в зависимости от импровизационных находок спорящих. Следует отметить, что импровизация в споре все же происходит в традиционных нормах свадебного обряда, передающегося от поколения к поколению. <...>

Мы видим, что следование традиционным нормам при создании или исполнении фольклорных произведений органически, структурально связано с различными видами импровизации. <...>

В.Е. Гусев

Художественный метод фольклора

1

...Художественный метод можно определить как способ художественно-образного мышления, как специфический способ познания или отражения эстетических закономерностей в действительности.

<...> Художественный метод как специфический способ познания действительности возникает и развивается в процессе общественной практики человека, в особенности классовой борьбы; каждая эпоха в истории человечества создает необходимые объективные предпосылки для возникновения определенных типов художественного мышления (художественных методов); конкретные виды художественного метода складываются в зависимости от конкретного содержания предмета искусства в данную эпоху и от уровня и характера сознания творящего искусство общественного человека, от степени развития его эстетического чувства. <...>

2

<...> Можно определить творческий метод искусства эпохи развитого родового строя как стихийно-коллективное, синкретическое, бессознательно-художественное образное мышление, направленное на познание отношений человека и природы, в котором образно-досто-

верное, «натуралистическое» отражение простейших явлений природы и трудовой деятельности сочеталось с образно-фантастическим отражением наиболее сложных процессов в природе и жизни родового общества. Пользуясь известным выражением К. Маркса, определившего мышление человека доклассового общества как «мифологическое мышление», можно назвать художественный метод фольклора этой эпохи «мифологическим» в широком смысле этого слова. <...>

3

На основании дошедших до нас записей русского фольклора, относящихся к XVII и первой половине XVIII века, а также на основании критического изучения отражения фольклора этой эпохи в современной ему, преимущественно рукописной, литературе демократических кругов русского общества можно составить объективное представление о предмете народного искусства той эпохи. В сферу эстетического познания народных масс втянуты самые разнообразные явления государственной, общественной, религиозной и семейной жизни феодальной Руси. <...>

Вследствие социальной дифференциации народных масс на более или менее обособившиеся группы (крестьянство, вольное казачество, городской посад, стрельцы, а затем солдаты, крепостные люди), вследствие расширения предмета художественного познания и усложнения мировоззрения происходит дифференциация художественного мышления народных масс и образование нескольких его типов, т. е. разных художественных методов народной поэзии. <...>

Как известно, русский фольклор XVII—начала XVIII в. представляет собой весьма сложное, многожанровое образование. Это эпоха, когда еще полной жизнью живет былинный эпос, волшебная сказка, обрядовая поэзия и другие древнейшие жанры и в то же время своего полного развития достигают исторические песни, народная драма, лирика, бытовая сказка, появляется сатира. Фольклор живет повсеместно, репертуар различных социальных групп весьма сходен, даже эпос является достоянием города и села. И хотя созданные в далеком прошлом произведения так или иначе в эту эпоху переосмыслились, однако в общем процессе эволюции народной поэзии и ее художественного метода в силу традиционности сохранялся и старый тип мышления, сложившийся в эпоху образования классового общества.

Так, хотя героический эпос к концу XVII века и претерпел известные изменения в идейно-тематическом отношении, но, по глубокому наблюдению В.Я. Проппа, даже тогда, когда эпос наполняется реально-бытовым содержанием, в былинах этой эпохи «сохраняется основной художественный метод эпоса»¹, т. е. тот художественный метод,

¹ Пропп В.Я. Русский героический эпос. 2-е изд. М., 1958. С. 372.

основы которого были заложены в эпоху разложения первобытнообщинного строя и образования раннефеодальных отношений. Метод эпической идеализации пока вполне удовлетворял народ в познании определенных сторон феодальной действительности, в первую очередь — в осмыслении героического прошлого и общественных конфликтов большого масштаба, для выражения его исторических идеалов. То же можно сказать о волшебной сказке, свадебной поэзии и т. п. Короче говоря, в ряде жанров народ пользовался традиционным художественным методом (его условно можно назвать методом «героико-фантастическим»), но теперь уже этот метод не мог вполне удовлетворить народ в тех случаях, когда его художественное познание обращалось на другие стороны действительности — преимущественно на явления современной социальной действительности, на новые предметы художественного познания. Поэтому наряду с традиционным методом возник и другой тип художественного мышления, в основе которого хотя и лежит принцип идеализации и резкого противопоставления враждующих сил, отсутствие индивидуализации образа, но в котором эти общие особенности художественного мышления народных масс эпохи феодализма проявляются по-иному. <...> Характерной особенностью нового метода, проявившейся не только в исторической песне, но и в исторической сказке, и в бытовой сказке, и в народной драме, и в лирике, является историческая и социальная конкретность, определенность, локальность. Отражением этого типа мышления в стилистике является стремление к фактической достоверности и правдоподобию деталей. Но это вовсе не плоское копирование факта (исторического, общественного, бытового), не сведение художественной правды к натуралистическому правдоподобию. Как бы ни наполнялась, например, песня или сказка бытовыми реалиями, она стремится к художественной типизации. Однако обобщенность и идеализация (как и ее противоположность — предельное снижение) образа достигаются новым художественным методом без помощи фантастической гиперболизации. Герои бытовой сказки, исторической песни, народной драмы действуют в более или менее правдоподобных, хотя и исключительных обстоятельствах, в которых проявляются недюжинные способности героя, его благородство, безупречный моральный облик, незаурядный ум и т. п. Герой лишен недостатков, или эти недостатки мнимые, являющиеся как бы вторым «я» героя, выражающим не его сущность, а его «кажимость». <...> Образ отрицательного персонажа соответственно лишен «чужовищного» облика, но развенчивается путем отрицания в нем тех положительных качеств, которыми в избытке наделен положительный герой.

Этот второй тип художественного мышления, являясь более поздним по своему происхождению и более прогрессивным по степени приближения к повседневной действительности, в то же время уступает первому методу масштабностью типизации.

Одновременно с этими двумя основными художественными методами народной поэзии эпохи феодализма складывается особый, характерный именно для этой эпохи метод, связанный с религиозной струей в мировоззрении народных масс, особенно некоторых слоев народа. Этот тип художественного мышления является по своей природе наиболее архаичным для этой эпохи феодализма. Он явился непосредственным продолжением мифологического мышления, но выступает в христианизированной форме. Это метод так называемой «двоверной поэзии» феодальной эпохи. И если «героико-фантастический» метод возник как преодоление мифологического мышления и выражал активную природу сознания народных масс, то христианско-космогонический эпос («Голубиная книга»), христианско-героический эпос (духовные стихи, христианская легенда, некоторые исторические песни о соловецком восстании), христианизированные календарно-обрядовые песни и заговоры, напротив, возникли на основе преобразованного мифологического (в широком смысле) метода и выражали пассивное отношение человека феодального общества к силам природы и историческим силам. Для развития этого типа художественного мышления в феодальную эпоху были свои объективные причины. С другой стороны, этот тип мышления формировался под сильным воздействием устной церковной проповеди и особенно апокрифической, еретической литературы, бывшей своеобразной формой демократической идеологии в средние века, а затем, в XVII веке,— и под сильнейшим влиянием проповедей и сочинений основоположников раскола, непосредственно общавшихся в своей деятельности с недовольными церковно-феодальным гнетом посадскими людьми, стрельцами, казаками и «плебейской частью» (Ф. Энгельс) духовенства.

Названные три художественных метода эпохи феодализма не следует рассматривать ни как равнозначные, ни как существующие в «чистом» виде, развивающиеся изолированно, независимо друг от друга. Они находились в постоянном взаимодействии, что приводило к проникновению в произведения, созданные в основном одним методом, элементов другого типа художественного мышления, а также к появлению сложных по своему методу произведений. <...>

4

Развитие капиталистических отношений в России XVIII— начала XX в. создало новые, весьма противоречивые условия для дальнейшего развития фольклора. <...>

Эпоха капитализма создавала объективные условия для возникновения принципиально нового типа художественного мышления, нового

способа познания предмета искусства — реалистического метода. Он явился прежде всего отражением обнажившихся при капитализме социальных связей и классовых противоречий. <...>

Мы уже имели случай высказать мысль, что некоторые новые особенности предмета фольклора эпохи капитализма и потребность отразить повседневное существование народных масс, условия их быта, труда вызвали к жизни прежде всего «прогрессивно-натуралистический» метод¹. Подтвердим свою мысль некоторыми соображениями. Говоря, например, о рабочей поэзии XVIII—XIX веков, исследователи характеризуют ее как реалистическую. Иногда эта характеристика усиливается тем, что к определению реализма прибавляется эпитет «яркий». Однако конкретный материал не позволяет согласиться с таким определением. Рабочая поэзия XVIII—XIX веков — прогрессивное явление в истории народной культуры, она значительно расширила предмет фольклора, направила художественное познание человека на новые важные стороны действительности (условия труда на фабриках и заводах, быт рабочих людей, отношения рабочих с новым классом угнетателей). Но научный, диалектический подход к рабочей песне XVIII—XIX веков требует того, чтобы, оценив ее действительные достоинства, в то же время отметить и относительную слабость: ей недостает силы обобщения и героического, положительного идеала, и в этом смысле она пока уступает традиционной народной песне. <...> О реализме рабочей песни XVIII—XIX веков говорить нельзя. Те же художественные признаки, которые характеризуют ее (документальность, конкретность, детальное описание трудового процесса, условий быта и ранних форм стихийной, неорганизованной борьбы рабочих за свои экономические права, отдельных столкновений рабочих с ближайшими, непосредственными врагами — мастером, вербовщиком, надсмотрщиком и т. п.), как раз составляют специфические черты особого, предреалистического типа художественного мышления, отличающие его и от героико-фантастического, и от реалистического методов.

Этот новый художественный метод проявляется отнюдь не только в рабочей песне. Он становится характерным и для других жанров и произведений русского фольклора. Признаки этого нового метода весьма наглядно можно, например, заметить и в позднейшей военно-исторической и солдатской песне. Эти песни создавались на какой-либо определенный случай, для них характерно изображение «отдельных конкретных событий и явлений». Образы этих песен теряют характер значительных типических обобщений. Внимание к частностям, к отдельным фактам, состоянию героя в данный момент, его, так сказать, «моментальному» чувству, преобладает в этих песнях, придает

¹ Гусев В. Е. Проблемы эстетики и фольклор // Рус. литература. 1958. № 4. С. 56—57.

им характер своеобразной корреспонденции. В этой фактической достоверности — ценность и причина популярности солдатских песен в свое время, но в этом же их и относительная слабость и причина сравнительно быстрого исчезновения из репертуара масс. <...>

Прогрессивно-натуралистический, или предреалистический, метод был закономерным этапом в развитии народного искусства, но историческая ограниченность этого типа мышления не могла до конца удовлетворить народные массы, поэтому в русском фольклоре сохранился и старый способ фантастико-героического мышления. На определенном же этапе, когда для этого созрели благоприятные условия, сложился реалистический метод, своеобразие которого, однако, заключалось в том, что он развивался на основе специфических для народа особенностей художественного мышления; это и ограничивало возможность его распространения в фольклоре, и не всегда способствовало созданию средствами реалистического метода произведений столь же значительных, какие были созданы дореалистическим методом, например, в жанре героического эпоса.

В названной статье («Проблемы эстетики и фольклор») мы стремились обосновать мысль, что реализм в народном искусстве проявляется прежде всего и полнее всего в сатирических жанрах, подчеркнув при этом, что не всякая сатира и в фольклоре была реалистической. Постараемся несколько развить и уточнить свою мысль.

Необходимым условием реалистической сатиры является исторически конкретное, специфически достоверное воспроизведение реального социального содержания зла, порока и создание типического живого образа. Во-вторых, важнейшим признаком реалистической сатиры является то, что в ней комическое выступает не как абсолютная категория, но в органическом сочетании с драматическим и даже трагическим. Наконец, подлинно реалистическая сатира основана не на «наружном комизме», а на «внутреннем комизме»¹, т. е. на высмеивании не внешних или несущественных черт явления и человека, а на проникновении в сущность обличаемого зла, его социального безобразия, достойного гнева и осмеяния. <...>

Учитывая особые средства сатирической типизации и специфику песенного жанра, можно говорить о развитии реалистического метода <...> в сатирической рабочей поэзии. Реализм рабочей песни <...> меньше всего нужно искать в документальности или описательности. Реализм сатирической песни также заключается не в этих признаках и не во внешнем комизме, а или в сатирически обобщенной характеристике отрицательного персонажа (например, песня «В Белорецком-то заводе»), или в гротескно-условном сюжете, раскрывающем реальное социальное содержание конфликта, противоречия (песня «В

¹ Щедрин Н. (М.Е. Салтыков). Полн. собр. соч. М., 1937. Т. 5. С. 127, 128.

церкви, золотом облитой»), или в лирико-сатирической типизации сознательного, непримиримого отношения к обличаемым социальным явлениям, проявляющейся в гневной насмешке, сарказме, что как раз имеет место в большинстве сатирических песен рабочих. <...>

Особого внимания заслуживает вопрос о частушке. Думается, эта форма представляла наибольшие возможности для выражения нового типа художественного мышления, предполагающего больший простор для выражения развивающейся индивидуальности, не исключаяющей себя в то же время из коллектива. Типизируя явления быстро развивающейся действительности, усложнившиеся социальные отношения, воссоздавая движущуюся панораму жизни, частушка в то же время допускала непосредственное, личное выражение интимных чувств, неповторимых индивидуальных психологических нюансов. <...>

Заняв господствующее положение в указанных жанрах, реалистический метод оказывает определенное воздействие и на другие жанры, основывающиеся на иных, уже известных нам типах художественного мышления. Оставляем в стороне вопрос об эпосе и волшебных сказках в целом. Отметим лишь только одну примечательную особенность трансформации этих жанров в творчестве отдельных исполнителей, которая является, на наш взгляд, непосредственным выражением тяготения этих исполнителей к реалистическому методу. Мы имеем в виду отдельные попытки органического объединения нескольких эпических или сказочных сюжетов в одно сложное, целостное произведение... <...>

Более значительным нам представляется явление, отмеченное В.Г. Базановым и К.В. Чистовым в жанре причитаний, резко выраженный импровизационный характер которых позволил отдельным талантливым плакальщицам, в первую очередь И. Федосовой, существенно преобразовать сам художественный метод. Сочетание полноты воспроизведения разных сторон жизни и быта народа с глубиной раскрытия индивидуальных судеб и психологии отдельных лиц, т. е. сочетание типизации и индивидуализации образа, сила социального протеста и верность социальным характеристикам,— все это позволяет говорить о подлинно реалистическом искусстве И. Федосовой... Но все же и это представляется нам исключительным явлением, характеризующим не столько судьбу жанра в целом, в его массовом бытовании, сколько творчество отдельных одаренных народных импровизаторов, не порвавших с народнопоэтической традицией, и потому, конечно, представляющих собой факт народного творчества.

Итак, мы с уверенностью можем говорить о появлении и развитии в русском фольклоре эпохи капитализма реалистического метода в его своеобразной форме, обусловленной своеобразием и традициями художественного мышления народных масс. Реалистический метод в

фольклоре носил преимущественно критический характер. Условия русской действительности, отсутствие реальной положительной социальной программы и элементы социальной утопии в сознании масс патриархального крестьянства, а также незрелость политического сознания рабочего класса XIX века не позволили еще народу средствами реалистического метода создать столь же значительные героические образы, какие он создал на основе других типов художественного мышления. В этом выражается относительный характер прогрессивного развития фольклора...

В.Я. Пропп

Принципы классификации фольклорных жанров

<...> В советской науке выработалось мнение, что основой всякого фольклорного изучения, в том числе основой классификации, единицей, с которой следует начинать, является жанр. С одной стороны, он подчиняется более общим категориям, с другой — может быть разбит на категории более дробные. Жанр — понятие чисто условное, и о его значении надо договариваться. <...> В русском литературоведении под словом «жанр» понимается не родовое, а видовое понятие. <...> Общеизвестно, что роды поэзии — это область эпоса (точнее — повествовательной поэзии и прозы), драмы и лирики. Роды распадаются на виды, и эти виды мы называем жанрами. <...>

Как же можно определить жанр, учитывая фольклорную специфику словесно-художественного творчества? В литературоведении это понятие определяется совокупностью поэтической системы. Это можно применить и к области фольклора.

В широком смысле этого слова жанр может быть определен как ряд или совокупность памятников, объединенных общностью своей поэтической системы. Так как фольклор состоит из произведений словесного искусства, прежде всего необходимо изучить особенности и закономерности этого вида творчества, его поэтику. <...> Под поэтикой понимается совокупность приемов для выражения художественных целей и эмоционального, и мыслительного мира, или короче — форма в связи с ее конкретным, фабульным и идейным содержанием. <...>

Специфика жанра состоит в том, какая действительность в нем отражена, какими средствами эта действительность изображена, какова

оценка ее, каково отношение к ней и как это отношение выражено. Единство формы предопределяет единство содержания, если понимать под «содержанием» не только фабулу, но мыслительный и эмоциональный мир, выраженный в произведении. Из этого вытекает, что единство «формы» определяется единством всего того, что принято называть «содержанием», и что их нельзя разрывать. <...>

Форму произведения нельзя менять без существенного ущерба для всей поэтической системы произведений. Принадлежность к жанру — не формальная особенность произведения, она определяет всю его художественную ткань, иногда очень тонкую, особенно в мелких и мельчайших деталях, которые могут вызвать восхищение мастерством, доставить огромное эстетическое наслаждение, а тем самым придают произведению действенность, заражают, воспаляют читателя. Тем не менее границы жанра не всегда устойчивы и иногда нарушаются. Надо отметить, что структура каждого из жанров различна. Необходимо изучить композицию — с композицией тесно связаны сюжеты или фабула. Разные сюжеты могут подчиняться одной композиции, как это имеет место, например, в волшебной сказке. Фабула и сюжет также должны в ряде случаев лечь в основу классификации. Фабула или сюжет осуществляются действующими лицами, персонажами. Несомненно, что окажутся случаи, когда классификацию можно будет вести по этим персонажам, героям произведений, но для этого они должны быть предварительно изучены. В область поэтики входит также все, что относится к языковому стилю. Различаются жанры прозаические и стихотворные; проза одних жанров резко отличается от прозы других; песенный ритм и склад различны для разных жанров песни, и это может служить критерием их разграничения.

Последовательное применение этого принципа позволит более или менее точно установить жанровый состав фольклора каждого народа и внесет много поправок в существующие представления. Так, общепринято считать сказку жанром. Между тем в состав сказок входят различные по поэтической природе произведения. По своей структуре волшебные сказки — нечто совершенно иное, чем сказки кумулятивные или сказки о пошехонцах. Следовательно, сказка — понятие более широкое, чем жанр. Сходно обстоит дело и с некоторыми другими видами народного творчества.

Таким образом, первая задача классификатора — установление жанрового состава фольклора своего народа. При этом жанровый состав фольклора, установленный для одного народа, не может быть механически перенесен на состав фольклора другого народа. Международными могут быть только принципы такой классификации, но не ее материал. Первое требование для определения жанра и выяснения количества и номенклатуры жанров — изучение поэтики фольклора.

В литературоведении определение жанра этим и ограничивается. В фольклористике дело обстоит иначе. Хотя совокупность поэтической системы здесь также один из основных критериев для определения жанра, но необходимо учитывать и ряд других признаков, которых нет в литературе. В фольклоре есть жанры, характеризующиеся своим бытовым применением, которое и должно служить вторым критерием. Так, есть песни, которые поются только на свадьбах, или на похоронах, или в известные праздники. Указание на бытовое применение для некоторых жанров является основным их признаком и должно быть изучено. Это положение очевидно для всякого фольклориста, но напомнить о нем при рассмотрении вопроса о классификации надо.

Третий признак, который может оказаться существенным для определения жанра, — форма исполнения. Русские хороводные песни, например, исполняются при известных телодвижениях каждого исполнителя в отдельности и всех вместе; строфическое строение и другие особенности таких песен не могут быть поняты полностью вне движения хоровода. <...> Наконец, никакие виды драматического искусства не могут быть изучены только текстуально, должна быть известна и игра артистов. Эту сторону некоторых произведений фольклора также следует учитывать при систематизации материала.

Есть еще одна особенность фольклора, отличающая его от литературы. У русских весь стихотворный фольклор поется. Изучать его вне связи с музыкой — значит понимать только половину дела. В этом отношении в науке последних лет имеются большие сдвиги, и дальнейшее сотрудничество фольклористов с музыковедами должно нам многое приоткрыть. Текст и напев составляют одно органическое целое, и метрика стиха не может изучаться вне музыкального ритма и голосоведения. Русские песни, кроме хороводных, игровых и плясовых, не делятся на строфы. Текст не показывает строф, но их покажет мерно повторяющийся напев. Песня иногда имеет скрытое строфическое строение, что может оказаться важным для ее жанрового определения и изучения ее происхождения или исконных форм. Не исключены случаи, когда музыкальное исполнение является решающим фактором для определения жанра. <...>

Таким образом, жанр определяется его поэтикой, бытовым применением, формой исполнения и отношением к музыке. Ни один признак в отдельности, как правило, еще не характеризует жанра, он определяется их совокупностью. Не во всех случаях нужны все аспекты, но, например, для всего песенно-стихотворного фольклора они обязательны. Ни литературоведческая, ни этнографическая, ни музыкальная фольклористика в отдельности не могут решить всех стоящих перед нашей наукой задач. <...>

Фольклорное произведение как художественное целое

1

«Начало искусства слова — в фольклоре»¹, — сказал М. Горький в заключительном докладе на Первом всесоюзном съезде советских писателей. Этим положением он хотел отметить не только то, что фольклор исторически предшествует литературе, но и то, что фольклор является словесным искусством. <...>

Положение Горького «начало искусства слова — в фольклоре» также подчеркивает, что фольклор — это искусство слова, мастерство слова. Крупнейшие авторитеты в области эстетики и фольклора много раз отмечали большую художественную ценность народного творчества. <...>

К эстетической ценности фольклора необходимо подойти, учитывая «законы красоты», так как они имеют прямое отношение к искусству, а стало быть, и к народному творчеству.

Одним из таких законов является единство и целостность художественного произведения. <...>

Недооценка этой важной эстетической проблемы — проблемы художественного целого — значительный недостаток наших работ не только по искусству и литературе, но и по фольклору. Недостаток работ по устнопоэтическому творчеству состоит в том, что в них художественная сторона фольклорных произведений, отдельные элементы художественной формы рассматриваются изолированно друг от друга, без уяснения связи между ними. В таких исследованиях песня или сказка раздробляется на составные элементы, которые обычно не связываются в идейно-художественное единство, хотя каждая песня и сказка представляет собой неповторимое художественное своеобразие, в основе которого лежит внутреннее единство. <...>

Изучение фольклорного произведения как художественного целого предполагает выяснение трех вопросов: 1) есть ли в произведении единство? 2) какими средствами оно создается? и 3) какое идейно-художественное значение они имеют? <...>

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 27. С. 342.

Анализ баллады «Муж-солдат в гостях у жены» подтверждает, что единство произведения прежде всего связано с его композицией, т. е. с общим его строением. Понятие композиции охватывает все произведение: состав его частей, их связь, особые приемы построения. Единство произведения возникает из цельности его жизненного содержания (неразрывности и неразложимости жизненного события), из логики событий, которая подчиняется логике жизни, из единства идейно-художественного замысла произведения, единства темы, идеи и сюжета, что является характерной чертой фольклорного произведения, из соответствия формы содержанию. Развитие темы и идеи придает произведению внутреннее единство, которое еще более усиливается целенаправленным движением событий, картин и образов от начала к концу, завершающему движение и дающему наиболее полное выражение идеи произведения. Так, все в фольклорном произведении подчиняется единому центру и приобретает единство.

В фольклорном произведении в отличие от литературного существуют более устойчивые и особые способы композиции: двоичность, троичность, симметрия частей, лейтмотивы (их отметил А.П. Скафтымов), постоянство мотивов (их указал В.Я. Пропп), внутреннее сцепление образов и ступенчатое их сужение (их открыл Б.М. Соколов), принцип цепочной связи, развернутые параллелизмы и антитезы. Все эти средства, создающие идейно-художественное единство произведения, эстетически оправданы и целенаправлены. В произведении нет ничего лишнего, ничего, что не вело бы к заключительному разрешению конфликта. Все это свидетельствует о значительном уровне художественного мастерства, так как достичь всего этого возможно только владея большим искусством слова.

Этим общим правилам подчиняются в фольклорном произведении все основные элементы: и сюжет, и образ, и система выразительных средств, и эмоциональная окраска.

В сюжетных произведениях (а к таким относятся былины, сказки и баллады) исключительно многостороннюю роль выполняет сюжет. Он является важным средством развития темы и раскрытия идеи произведения, воплощения идейно-художественного замысла. Сюжет вместе с тем служит средством создания образа героя: с ходом действия в поступках и поведении все более и более определяется характер персонажа. Уже эти функции сюжета делают его одним из средств, придающих произведению цельность и единство.

Однако роль в этом сюжете более прямая и более значительная. Суть дела состоит в том, что в сюжетном произведении существует сквозное действие, которое, завязываясь в начале его, завершается в конце. Развитие действия представляет собой единую линию событий,

связанных между собой и последовательно развивающихся во времени и в причинно-следственной зависимости. Здесь следует отметить, что в отличие от литературных произведений сюжет в фольклорном произведении обычно не имеет хронологических отступлений и нарушений. Действие в былине, сказке и балладе движется последовательно хронологически. Особенно важным отличием сюжетного строения фольклорного произведения от литературного является то, что в первом всегда соблюдается не только временная последовательность действия, но и единство действия. И то, и другое способствует созданию единства произведения. Во многих фольклорных произведениях, имеющих сюжет или сюжетные ситуации (лирические песни), есть еще и единство места действия. <...>

Однако особенно важно единство действия. Развитие сюжета в былине и сказке никогда не отступает от основной линии событий, что служит конкретным воплощением принципа экономии и вместе с тем принципа прямого разрешения конфликта, чем фольклорное произведение отличается от литературного. Единство действия определяется своеобразной логикой событий, когда один эпизод подготавливается предыдущим, что приводит к крепкому сцеплению эпизодов. Сама же логика событий определяется целенаправленностью в развитии действия, которое идет к определенному концу. Если важное значение имеет начало действия, дающее толчок событиям и цель действия героям, а дальнейший ход событий является развитием конфликта, возникшего в завязке, то далее действие длится, пока не разрешится конфликт, пока не будут исчерпаны сюжетные возможности, заложенные в начале произведения. Пройдя через нарастание действия и высшее его напряжение, сюжет приходит к логическому концу, который определяется или тем, что герои достигают своей цели, как в сказке «Царевна-лягушка», или тем, что исчерпывается конфликт, как в балладе «Муж-солдат в гостях у жены», или тем, что достаточную полноту приобретает обрисовка героя, как в былине «Илья Муромец и Соловей-разбойник». В ходе действия может иметь место противопоставление поступков и поведения героев, может иметь место повторение ситуаций с вариациями, которое и дает движение действию, но этим только подчеркивается композиционная роль конца произведения как логического завершения линии действия, что и придает цельность всему произведению. Конец исчерпывает конфликт, разрешает противоречия, одни из героев одерживают победу, другие терпят поражение, борьба прекращается, так как героям не нужно более действовать — цель достигнута.

Конечно, и характер сюжета, и особенности развития действия в произведениях различных жанров различны. В былине события носят героический характер, в сказке — чудесно-фантастический, в лириче-

ской песне — жизненно убедительный. Цели действия героев различны. Но существует общий закон искусства, который строго выдерживается в народнопоэтических произведениях — закон единства действия. Он обычно выдерживался и в классической художественной литературе: не только в произведениях представителей классицизма, но и в произведениях представителей реализма. Романтики несколько нарушали его, вводя отступления, отходя от логики событий. Его несколько нарушали натуралисты, перегружая произведения побочными линиями действия и описаниями бытовых сцен. Некоторые модернистские течения не только ослабили сюжетное действие, но и, обратившись к субъективистскому принципу «потока сознания», утратили объективное логическое развитие действия, подчиняющееся закономерностям реальной действительности. Законы сюжетного строения фольклорных произведений, с одной стороны, являются воплощением классических принципов искусства, а с другой — придают произведению единство, что является выражением высокого мастерства.

Наблюдения над строением произведения показывают, что центром его обычно служит образ главного героя. Такого типа композиция, несомненно, весьма древняя. Ее можно встретить в самых ранних произведениях искусства; она дошла и до нашего времени. Это объясняется тем, что, как говорил А.М. Горький, «в центре искусства стоит человек», что литература — это человековедение. <...>

Естественно, что первым актом исследования является выяснение того, кто является главным героем произведения. В таком случае мнения ученых иногда расходятся. Есть некоторые расхождения и во мнениях о балладе «Муж-солдат в гостях у жены»: одни думают, что основной герой песни сам солдат, другие склоняются к тому, что в центре песни судьба его жены. Таким образом, установление того, кто же из действующих лиц главный герой произведения, очень важно, так как это нередко определяет весь аспект рассмотрения. Однако надо сказать, что в таком случае, т. е. в случае спорности, необходимо достаточно убедительными доказательствами обосновать, кто же главный герой произведения. Это важно потому, что имеет значение и для раскрытия основного замысла произведения, и для понимания его композиции, и для толкования отдельных его сторон.

Образ основного героя выполняет в песне, сказке и былине важную композиционную роль, служит их центром; образ определяет средства его раскрытия и сам определяется ими. Он связан с основным идейно-художественным замыслом произведения и является основным средством раскрытия темы и идеи произведения. Вокруг главного героя группируются все прочие действующие лица. Это часто определяет весь характер группировки персонажей произведения. Во всяком случае

отношения действующих лиц выражаются в каких-либо композиционных формах (связь, парность, сравнение, противопоставление).

Противопоставлены в былине Илья Муромец и князь Владимир, связаны своей судьбой в балладе солдат и его жена. Эти отношения нельзя нарушить, в противном случае произведение рассыпается, разрушается его сюжет или сюжетная ситуация.

Среди действующих лиц произведения обычно выделяется одно, которое и объединяет все остальные. Нередко употребляются особого рода приемы выделения такого героя (выделение единичного из множественного, ступенчатое сужение и другие средства). Основной герой произведения является не только центром сюжета и поэтому группировки персонажей, но и образом, определяющим основной тон произведения: героический в былине, трагический в балладе и т. д. Шкала эмоциональных тонов весьма богата и проявляется по-разному в разных жанрах, особенно в лирических песнях.

Центральный образ произведения обычно является сквозным образом, т. е. проходит через все произведение, тем самым обуславливая его единообразный характер в сюжете, эмоциональном тоне, освещении прочих персонажей, а главное, скрепляя произведение в единое целое. Такую роль и выполняют Илья Муромец в былине, Иван-царевич в сказке, солдат в балладе, девушка в лирической песне. Такую роль иногда могут выполнять парные образы, если они служат центром произведения.

В отличие от литературного образа образ героя фольклорного произведения обычно представляет собой так называемый готовый характер, т. е. не изменяется в своих основных чертах на протяжении всего произведения. Но он постепенно раскрывается, постепенно получает все более и более обстоятельную характеристику, изображается не только в своем внешнем облике, но и в своих внутренних качествах. Это можно назвать развитием образа. Образ героя складывается постепенно: то мы видим его портрет, то его действие, то его отношение к другим лицам, то новые и новые детали его внешности или характер, пока в представлении слушателя не складывается законченный образ героя. Однако следует отметить, что в фольклорном произведении образ, хотя и имеет вполне законченный и определенный характер и облик, тем не менее в полной степени создается лишь произведениями всех сюжетов или всеми вариантами произведения. Так, образ Ильи Муромца в былине «Илья Муромец и Соловей-разбойник» имеет определенные черты, и внешние и внутренние, но образ богатыря Ильи Муромца не только создание одной былины, он есть и в других былинах: «Три поездки Ильи Муромца», «Илья Муромец и Калин-царь», «Илья Муромец в ссоре с Владимиром», «Илья Муромец и Идолище» и др. То же можно сказать и о таком герое русских народных сказок, как Иван-царевич: его образ создается рядом сказок.

Тогда как этого, пожалуй, нельзя сказать о солдате из баллады. Но в данном случае, а это относится также и к былине и сказке, образ героя, будучи вполне законченным в данном варианте баллады, в известной степени дополняется другими ее вариантами. В этом состоит существенное отличие фольклорного произведения от литературного. Но, несмотря на это, и в каждом отдельном варианте былины, сказки и песни, если они не являются разрушенными или неполными, что может быть в силу разных обстоятельств, образ действующего лица, особенно основного, обычно представляет собой целостный и законченный образ, т. е. художественно полноценный.

Образ основного героя является объединяющим началом в произведении не только потому, что вокруг него группируются все прочие действующие лица, что он определяет основной эмоциональный тон произведения, но и потому, что он создается определенными художественными средствами, которые, естественно, определяются характером этого образа и основного замысла произведения и в свою очередь определяют его особенности, так как именно определенные художественные средства создают образ. Стало быть, между образом и художественными средствами его создания существует взаимозависимость. Это также содействует единству и цельности произведения.

Образ героя объединяет все средства его раскрытия: сюжет, картины быта и природы, приемы психологического изображения, диалог и монолог, прямые характеристики, самохарактеристики, портрет, символические образы, которые подчинены раскрытию образов персонажей; понятно, и это также содействует возникновению единства произведения. Нельзя здесь не отметить большой простоты средств создания образа в фольклорном произведении по сравнению с литературным, некоторой их специфики, например того, что в лирической песне типизировавшийся бытовой образ выражает мысли и чувства любого исполнителя песни, настроениям которого она соответствует. В лирической песне образ героя обычно объективирован: поется о какой-то девушке, а мыслится о судьбе и чувствах певицы. В лирической народной песне мы значительно реже встречаем «я» певца, нежели в лирическом стихотворении «я» поэта. Есть немало и других различий между народнопоэтическим и литературным произведениями в средствах создания и раскрытия образа человека.

Единство произведения усиливает и то, что образ героя, как правило, — образ с определенными устойчивыми чертами, что его социальная и психологическая характеристики строго выдерживаются в произведении и имеют определенную историческую окраску, как и некоторую индивидуализацию (образы Ильи Муромца, Добрыни Никитича и Алеши Поповича — образы богатырей и в то же время различаются между собой и действиями, и морально-психологическим обликом). Средства оценки героя (идеализация, осуждение) обычно устойчивы, связаны с основной чертой героя. Наличие одной, опреде-

ляющей характер и образ черты отличает фольклорного героя от героев литературных произведений, хотя одной чертой характер не ограничивается.

Таким образом, герои фольклорных произведений отличаются от героев литературных произведений, различаются по жанрам и различаются внутри одного жанра. Но, будучи исторически, социально и морально-психологически сильно обобщенными, они устойчивы в своем облике и характерах и в силу этого определяют особенности художественных средств их создания. Поэтому и герои, и художественные средства создания их образов при всей их устойчивости своеобразны в каждом фольклорном произведении.

Из сказанного видно, что в народнопоэтическом произведении образ содействует усилению единства произведения. В достижении этого, как и в создании самого образа системой избранных средств, проявляется богатое мастерство художественного слова. Своеобразие и полноценность образа, единство и целостность произведения достигают и значительного результата — большой силы идейно-эмоционального воздействия, чего нельзя не учитывать, когда мы выясняем причины многовековой устойчивости народнопоэтической традиции.

Традиционная устойчивость особенно ясно проявляется в системе выразительных средств устнопоэтического народного творчества. В области выразительных средств фольклорного произведения действует эмоционально-ассоциативная связь. В силу этого выразительные средства складываются в определенную систему. Ее основой служит прежде всего соответствие выразительных средств между собой по эмоциональной окраске, целенаправленности, формам. Поэтому накопление тех или иных выразительных средств придает произведению определенный характер. Создается единообразие выразительных средств, которое, таким образом, определяется многими факторами: традиционной устойчивостью выразительных средств, их жанровым своеобразием, эмоциональной направленностью произведения, единством его идейно-художественного замысла.

Выработанная в русском устнопоэтическом творчестве система выразительных средств неодинакова в различных жанрах. Так, былине свойственна идеализация положительных героев, основным средством которой является гиперболизация. Она, очевидно, имеет свои жизненные основы, которые, возможно, состояли в том, что физическая сила в древности была связана и с определенными эстетическими представлениями. Можно сказать, все элементы стиля (словесные выразительные средства) содействуют созданию единого художественного целого. Это дополняется единообразием ритма интонационной стороны стиха в былине и песне.

Важным фактором создания единства произведения является единство его эмоционального тона. Во многих произведениях в силу их жанрового своеобразия или особенностей творческого замысла наличествует эмоциональная тема. <...> Естественно, что такого рода тема придает произведению и особую эмоциональную окраску. Эта тема, как и движение сюжета и раскрытие образов героев, связана с определенной логикой развиваемых чувств... <...> В таком случае создается то, что можно назвать эмоциональным движением произведения. Это движение определяется, так сказать, единой эмоциональной целью, т. е. определенным эмоциональным воздействием на слушателя, чего и стремится достичь автор или исполнитель. В полной степени это реализуется в самом конце произведения, подготавливаемом всем ходом событий, отношений лиц, развертыванием темы и т. д. В стремлении к определенному эмоциональному заключительному эффекту происходит отбор выразительных средств нужной эмоциональной окраски. Между образами возникает эмоциональная связь, близость или соподчинение основной цели. В ходе эмоционального движения произведения могут возникать и противопоставления эмоционально окрашенных эпизодов, смена эмоциональной окраски, но тем не менее господствовать будет какой-то основной эмоциональный тон, например, трагический в балладе, тон идеализации в былине и т. д. Ему будут подчиняться и интонационное движение произведения, и система выразительных средств. Единство эмоционального настроения в произведении поддерживается, если речь идет о песне или былине, единством словесного текста и напева, а также единством точки зрения повествователя, будет ли это условный повествователь при повествовании от третьего лица или герой произведения при повествовании от первого лица. Повествование будет идти в определенном эмоциональном ключе, и события, и лица будут приобретать в зависимости от него то или иное освещение. Таким образом, единство эмоционального тона произведения также способствует возникновению его идейно-художественного единства.

Итак, мы видим, что идейно-художественное единство фольклорного произведения создается многообразными средствами. В создании его участвуют логическая связь событий и лиц, сюжетная их связь, эмоционально-ассоциативная связь. Все регулируется единством идейно-эстетической цели. Большую роль играют композиция, сюжет, образ, система выразительных средств, основной эмоциональный тон. Важное значение имеют начало и конец произведения. Начало дает тему, сходную ситуацию, ритмический тип стиха, которые далее, целенаправленно развиваясь, ведут к определенному концу как завершению художественного целого. Используются особые приемы композиции (система лейтмотивов, ступенчатое сужение образов, цепочная их связь). С большой силой проявляется принцип эконом-

ности и принцип прямого раскрытия. Многие регулируется законом соответствия формы содержанию — одним из важнейших эстетических законов. <...>

С.Г. Лазутин

О фольклористическом аспекте в изучении языка народной поэзии

Язык народной поэзии является предметом изучения лингвистики и фольклористики. Но имея дело с общим, единым объектом, лингвисты и фольклористы изучают его с различными целями.

В конечном счете все самые различные формы и направления лингвистических исследований языка фольклора должны дать необходимый материал для решения генеральной проблемы языкознания — определения специфики национального языка, раскрытия закономерностей его исторического развития.

Совершенно иные задачи при изучении языка фольклора стоят перед фольклористами. В центре внимания фольклориста находятся темы, идеи и образы произведений народного творчества. Для него важно выяснить, как эти темы, идеи и образы выражаются средствами языка. Все компоненты фольклорного произведения, в том числе и его язык, фольклорист рассматривает как форму эстетического отражения объективного жизненного содержания. Язык фольклора, все многообразие стилистических приемов интересуют фольклориста в их идейно-эстетических функциях. <...>

Специфика языка любого отдельно взятого фольклорного произведения прежде всего обусловлена спецификой его идейно-тематического содержания. Особенно наглядным это становится тогда, когда мы сопоставим произведения традиционного и советского фольклора.

Исключительно яркую печать на язык фольклорного произведения накладывают также *особенности жанра*. <...>

Жанровая специфика языка фольклорных произведений проявляется прежде всего в особенностях их лексики, а если сопоставить прозаические и стихотворные жанры, то и в особенностях синтаксиса. При внимательном рассмотрении оказывается, что жанровая специфика языка фольклора обнаруживается в различного рода художест-

венных тропах и фигурах. Прежде всего бросается в глаза то, что отдельные тропы и фигуры поэтического языка не в одинаковой степени употребительны в различных жанрах фольклора. Если, например, гиперболы очень часто встречаются в былинах и совсем почти отсутствуют в лирических песнях, то, наоборот, символы почти не встречаются в былинах и ими буквально пропитана лирическая песня. <...>

Жанровая специфика языка фольклорных произведений, особенности их поэтического стиля чрезвычайно устойчивы, однако они не являются вечными и неизменными. Поэтому язык, поэтический стиль различных жанров фольклора следует рассматривать в развитии, в плане его исторического изменения. Большой интерес в этом отношении представляет проблема традиций и новаторства в языке и стиле фольклорных произведений. Однако в решении этой проблемы следует исходить только из объективных данных самого фольклорного материала, ни на минуту не забывая о том, что фольклор — специфический вид словесного искусства, имеющий свои, во многом отличные от литературы закономерности развития.

В этой связи необходимо заметить, что в языке фольклора гораздо большее значение, чем в литературе, имеют поэтические традиции и, следовательно, сложнее обстоит дело с новаторством. Хорошо известно, что многие слова и ряд грамматических форм, давно вышедших из употребления в живом языке и литературе, продолжают жить в фольклорных произведениях и не ощущаются как непонятные архаизмы, не являются мертвым балластом, а вполне понятны из контекста, активно выполняют определенную идейно-эстетическую функцию. Живое эстетическое значение имеют и в ныне бытующих фольклорных произведениях такие древние приемы и формы поэтического стиля фольклора, как постоянные эпитеты, символы, параллелизмы и т. п. <...>

Проблема традиций и новаторства поэтического стиля фольклора должна решаться с учетом общей специфики фольклора и частной специфики его отдельных жанров. Представляется, что стилистические традиции сильнее в стихотворных жанрах, исключая частушку, а новаторство ощутимее в прозаических жанрах и прежде всего в пословицах и поговорках.

С проблемой традиций и новаторства поэтического стиля фольклора непосредственно связана проблема соотношения коллективного и индивидуального в языке произведений фольклора.

Индивидуальное начало в стиле фольклорных произведений проявляется, конечно, значительно слабее, чем в литературных произведениях. Стилевая дифференциация в фольклоре несравненно отчетливее идет по линии жанров. Однако было бы неверным утвер-

ждать, что об индивидуальном стиле творца и исполнителя фольклорного произведения не может быть и речи. <...>

Как показали новейшие материалы и исследования¹, творческая индивидуальность талантливых народных певцов, сказителей и сказочников ярко проявляется не только в характере их репертуара, своеобразной трактовке традиционных сюжетов и образов, но также и в манере исполнения, своеобразии композиции и стиля их произведений. <...>

Широкое изучение особенностей индивидуального поэтического стиля даст ценный материал для решения многих важных проблем истории и теории фольклора, генезиса и развития отдельных фольклорных произведений. <...>

...Необходимо отметить, что различные факты и явления языка (словаря, синтаксиса, морфологии и фонетики) фольклора в своих идейно-эстетических функциях выступают не изолированно друг от друга, а в самом тесном контакте.

Так, пафос монументальности, значительности и масштабности содержания былин выражается с помощью не только гипербол, но и многих других художественных средств (специфические сравнения, всевозможные словесные повторы и т. д.). Большая сила драматического психологизма в народных плачах достигается не только широким употреблением соответствующих эпитетов и обращений, но решительно всеми средствами лексики, синтаксиса, морфологии и фонетики их языка. <...>

И наконец, заметим, что идейно-художественная изобразительность и выразительность в фольклорных произведениях осуществляется наряду со средствами языка также средствами композиции и ритмики, а в песенных жанрах — и в мелодии. Взаимоотношения между этими различными компонентами формы в разных жанрах фольклора очень своеобразны, но во всех жанрах фольклора, во всех подлинно художественных произведениях мы наблюдаем всегда определенное художественное единство всех этих компонентов, их общую целенаправленность в выражении идейно-эстетического содержания произведения, создании необходимого эмоционального пафоса. Так, медлительная величавость в былинах достигается средствами не только композиционных, но и стилистических повторов. Афористичность пословиц ярко подчеркивается не только приемами поэтического синтаксиса, но и их ритмикой. Большая эмоциональная выразительность лирических песен достигается не только всевозможными приемами их композиции и поэтического стиля, но и своеобразным мелодическим строем. <...>

¹ Сказки Абрама Новопольцева. Куйбышев, 1952; Чистов К.В. Народная поэссса. И.А. Федосова. Петрозаводск, 1955.

Сравнительно-историческое изучение фольклора

Существенное место при изучении фольклора должно уделяться сравнительно-историческому исследованию.

Под «сравнительным методом» в фольклористике, как и в литературоведении вообще, обычно понимали изучение так называемых «влиятельных» и «заимствований». Работы в этой области, в прошлом чрезвычайно многочисленные как в русской, так и в зарубежной науке, а в последней имеющие достаточно широкое распространение и до сих пор, вызвали справедливые нарекания против методологии старой формалистической компаративистики. Беспринципное эмпирическое сопоставление фактов фольклора (или литературы вообще) на основе чисто внешнего сходства, реального или мнимого, объяснение всякого сходства механически понимаемым влиянием без учета его предпосылок в местном историческом и специально литературном развитии и социально обусловленной переработки заимствованных «образцов» — все это вызвало в советской науке вполне обоснованное недоверие к так называемому «сравнительному методу» в целом.

Между тем сравнение, т. е. установление сходств и различий между историческими явлениями и историческое их объяснение, представляет не особый научный метод в собственном смысле (поскольку различие методов — это различие теоретических принципов научного исследования, обусловленных мировоззрением данного научного направления), сравнение лишь методический прием, который может применяться с разными целями и в рамках разных методов, однако является необходимым для всякой исследовательской работы в области исторических наук. Сравнение не снимает специфики изучаемого явления (индивидуальной, национальной, социально-исторической вообще), но, напротив, позволяет установить ее с большей точностью на основе сходств и различий между явлениями.

При сравнении исторических явлений необходимо проводить грань между различными, хотя и взаимосвязанными задачами, смешение которых нередко приводит к существенным недоразумениям и ошибкам.

1. Сравнение историко-генетическое, рассматривающее сходство между явлениями как результат их родства по происхождению и последующих исторически обусловленных расхождений.

2. Сравнение историко-типологическое, объясняющее сходство генетически между собой не связанных явлений сходными условиями общественного развития.

3. Сравнение, устанавливающее международные культурные взаи-

модействия, «влияния» или «заимствования», обусловленные исторической близостью данных народов и предпосылками их общественного развития.

Метод сравнительно-генетический господствует, как известно, в историческом языкознании. В истории литературы он имеет ограниченное и обычно вспомогательное применение при сравнении вариантов произведений устнопоэтического творчества. Такое сравнение также позволяет в известных пределах восстанавливать генетическое взаимоотношение между этими вариантами и более древние черты изучаемого произведения народного творчества. Поэтому запись возможно большего числа вариантов каждого такого произведения, передающегося в устной традиции, по возможности из разных географических районов и от исполнителей, принадлежащих к разным «школам», представляет обязательную задачу при всяком собирании фольклора. Однако при этом необходимо учитывать, что в устнопоэтическом творчестве всякое воспроизведение одновременно является и новотворчеством; поэтому каждый записанный вариант является в принципе равноправным творческим отражением текучей устной традиции, и сама эта текучесть обычно затрудняет или делает невозможным восстановление исходных «архетипов». Самостоятельное значение имеют в особенности различные национальные версии фольклорного произведения (эпического сказания, сказки, баллады и т. п.). На фоне общей устной традиции каждая такая версия имеет свое самобытное национальное лицо, отражающее сложившийся социальный уклад, историю, психологию, общественные идеалы создавшего ее народа и национальные особенности художественного произведения. Сравнение как прием исследования дает возможность более глубокого, исторически обоснованного объяснения этого национального своеобразия.

Беспрямными в подобных случаях являются споры, обычно разжигаемые нездоровым национальным соперничеством, о национальной принадлежности таких эпосов, как «Алпамыш», или «Кёроглы» — «Гороглы», или других произведений народного творчества, имеющих распространение у разных народов, связанных между собой давней исторической близостью, сходством языка и культуры. Каждая творческая и самобытная национальная версия произведения народного творчества, независимо от вопроса о ее более отдаленном происхождении, по праву принадлежит создавшему ее народу.

Ведущая роль в сравнительно-историческом изучении фольклорных произведений должна принадлежать сравнению историко-типологическому. Его предпосылкой являются единство и закономерность процесса социально-исторического развития, которым обусловлено развитие искусства, и в частности литературы как одной из идеологических надстроек, обнаруживающих значительные аналогии (при соответствующих исторически обусловленных различиях) на одинаковых ступенях общественного развития. <...>

В фольклоре самых разных народов наличествует ряд тем, мотивов, сюжетов, ситуаций и т. п., сходство которых связано с определенными социальными и культурными условиями развития: рассказы о чудесном рождении героя, о его сказочно быстром росте («не по дням, а по часам»), о раннем проявлении его богатырской силы, мотив магической неуязвимости, выбор коня, его поимка и укрощение, роль богатырского коня как помощника героя, добыча богатырского оружия, добыча невесты (в различных формах, подсказанных последовательными изменениями брачных и семейных отношений) и т. д. <...>

Акад. А.Н. Веселовский ограничивал возможность «самозарождения» простейшими мотивами как одночленными повествовательными единицами, считая, что сходство сюжетов как сложных, многочленных комбинаций таких единиц всегда указывает на наличие заимствования. Однако на самом деле развитие повествовательного сюжета и последовательность составляющих его мотивов нередко имеют свою внутреннюю логику, отражающую закономерности и связи объективной действительности и в то же время обусловленную особенностями человеческого сознания, отражающего эту действительность. Поэтому при определении исходной ситуации дальнейшее движение сюжета в конкретных условиях человеческого общества в известной степени предопределено особенностями быта, общественной жизни, психологии и мировоззрения людей. Вместе с тем область историко-типологических аналогий отнюдь не ограничивается повествовательными сюжетами и мотивами, но охватывает все стороны стиля, образности, жанровой структуры и художественного стиля народнопоэтических произведений. Изучение историко-типологических сходжений в этих разных аспектах представляет одну из наименее разработанных проблем сравнительного изучения фольклора.

Сравнительная этнография (Фрейзер и др.), впервые выдвинувшая вопрос о «полигенезисе» фольклорных мотивов и сюжетов («антропологическая школа»), пыталась вскрыть в них так называемым «палеонтологическим» анализом пережитки семейно-общественных отношений, обычаев, обрядов и верований более древних эпох. А.Н. Веселовский в «Поэтике сюжетов», опираясь на сравнительную этнографию, сделал попытку наметить последовательность развития мотивов-сюжетов, отражающих последовательные ступени развития общества. Наряду с некоторыми достижениями такая «сравнительная палеонтология» страдает существенными недостатками: архаизацией содержания фольклора, игнорированием его современного общественного содержания, сведением его к переосмысленным «реликтам» архаических форм общественной жизни и идеологии. <...>

Наличие типологического сходства, обусловленного сходством общественного развития, не снимает вопроса о международных взаимодействиях в области фольклора; напротив, именно сходство общественной ситуации является предпосылкой подобных взаимодействий, значение которых как дополнительного фактора генетического

порядка оспаривать невозможно, поскольку в реальных исторических условиях не существовало и не существует абсолютно изолированного культурного развития. Однако в работах «компаративистов» старой школы масштабы таких взаимодействий необычайно преувеличивались: любые типологические параллели, реальные или мнимые, рассматривались без достаточного основания как «заимствования».

Как всякое явление литературного развития так называемые «вливания» представляют категорию историческую и должны рассматриваться в конкретных условиях исторического развития и культурного взаимодействия народов. На разных ступенях этого исторического развития различные фольклорные жанры оказываются в разной степени «проницаемыми» для международных влияний.

Международный характер имеют в наибольшей степени сюжеты многих сказок — волшебных, о животных, анекдотических. <...>

Однако хотя не подлежит сомнению, что сложный, состоящий из большого числа специфических по своему характеру элементов сюжет сказки, распространенный, нередко без существенных изменений, от Исландии и Испании через всю Европу до Ближнего Востока и Средней Азии (например, сказки о царевиче и Жар-птице, о коте в сапогах и т.п.), не может не иметь общего происхождения, тем не менее вопрос о времени и месте его сложения, путях и границах распространения и т. д. остается до сих пор настолько неясным, что хронологические даты образования сказочной общности колеблются у разных авторов от эпохи неолита до крестовых походов и монгольского завоевания и еще более позднего времени. <...> Требуется исторического уточнения и существенного ограничения известное положение А.Н. Веселовского: «Народный эпос всякого исторического народа по необходимости международный». Для того чтобы эпос мог сделаться «международным», надо установить, какая часть сказочного репертуара того или иного народа является международной, какая местной, где мы имеем дело с вариантами тождественного сюжета, а где лишь с отдаленным сюжетным или тематическим сходством, каковы общие географические границы распространения тождественных или отдаленно сходных сюжетов, и прежде всего — в чем заключается своеобразие переработки сюжета в различных национальных версиях и то специфическое национальное содержание быта, социальных отношений и народной идеологии, которое наполняет и видоизменяет традиционную сюжетную схему. Работы финской школы выдвинули правильный принцип документации — максимальную полноту записей и точного их географического и хронологического приурочения, однако они ограничиваются (как и самый каталог Аарне) чисто внешним, формальным описанием и механическим сопоставлением сюжетных схем. Их выводы о путях распространения отдельных сюжетов имеют частный характер, причем они крайне недостоверны, поскольку опираются на неполную и случайную эмпирическую индукцию.

В отличие от сказки героический эпос отличается малой проницаемостью для международных влияний. Представляя историческое прошлое народа в масштабах героической идеализации, он вдохновляется памятью народа о своем прошлом, а не сюжетно занимательными чужеземными образцами. Поэтому эпос не мигрирует, как сказка, и редко заимствует сюжеты и образы у других народов. <...>

Широкая популярность у народов Ближнего и Среднего Востока исторического по своему происхождению (конец XVI в.) образа героического повстанца Кёроглы, сперва как «народного мстителя», потом как утопического «справедливого монарха», связана со сходными антифеодальными настроениями широких народных масс в одинаковых условиях феодального порабощения. Во всех подобных случаях национальная версия имеет творческий и самобытный характер, и задача сравнительно-исторического исследования должна заключаться в первую очередь в выяснении особенностей этого национального новотворчества в его социальной обусловленности на основе международной традиции. <...>

В.М. Гацак

Проблемы изучения конкретно-национального и общего в фольклоре

Специфика фольклора такова, что национальное и интернациональное в нем непосредственно соотносимы как отдельное, особенное, индивидуальное, с одной стороны, и общее, сходное, повторяющееся — с другой. При этом общее неправомерно сводить к совпадению конкретных, одноименных персонажей, освещаемых событий и т. д.; подобные совпадения — лишь особая разновидность повторяющегося, существенная, но более или менее локальная. <...>

В суждениях о фольклоре подчас слабо учитывается неодинаковость, неидентичность реальных художественных форм у разных народов, и за критерий берется какая-то одна из них, представляющая лишь отдельный, далеко не универсальный тип. Например, еще бытует заблуждение, в силу которого понятие героического эпоса соотносится только с эпосами, хотя на самом деле это не единственная и не самая частая его разновидность (ср. весьма распространенную «малую форму» — героико-эпическую поэму-песню у народов юго-восточной и восточной Европы). Ошибка усугубляется, если разновидности героического эпоса, не отвечающие этому или другому «стандарту», отсека-

ются и подводятся под какую-то иную, чуждую им жанровую рубрику. <...>

Здесь же уместно указать на бесосновательность универсализации некоторых признаков содержания и формы, присущих лишь тому или иному ряду эпических памятников. Например, при всей важности «историзованности» многих образцов эпоса эту черту нельзя считать всеобщей и обязательной, выводя за пределы жанра или на его «неклассическую» периферию памятники более древнего типа (якутские олонхо и др.). Характерны и возражения против того, чтобы признать общежанровым признаком героического эпоса песенное его изложение (действительно наблюдаемое у большого числа народов).

Невнимание к особенному, неповторимому в изучаемом фольклоре получает и другие проявления. Можно, например, видеть, что богатырские повествования того или иного народа в е р н о толкуются как героико-эпический жанр, песня (взята хотя бы молдавскую дойну) — как жанр лирический, и т. д. Но при этом забывается, что «всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее»¹. В нашем случае «общее» — это генерализирующие понятия «героический эпос», «лирика» и т. д. Они необходимы и очень важны. Но плохо, что в конкретных исследованиях фольклора иной раз совсем пропадает специфичность содержания, формы, бытовой роли разбираемых произведений как сугубо конкретной реализации эпоса или лирики, присущей именно данному фольклору. Происходит своеобразная нивелировка исследуемого материала. Преодоление ее требует не только более умелого владения анализом, но и совершенствования самой его методики, чтобы она обрела большую чуткость к отдельному, особенному и была бы направлена на освещение фольклора во всех подробностях его связи с жизнью народа, общественной психологией и художественными традициями. <...>

В ходе исторического развития специфические черты приобретает система фольклорных жанров каждого народа. <...> У разных народов характер того или иного жанра, или группы жанров, не одинаков. Н.С. Смирнова находит, например, что «в пределах всей жанровой системы» казахского фольклора — «примат героики, увлечение героическим воинским преданием, богатырским эпосом и сказками о богатырях, бытование апологов и новеллистических сказок с «бродячими» сюжетами»². Реальным фактом у других народов является особо важное место жанра песни. Достаточно сослаться на латышей (у которых на 1 января 1969 г. было зафиксировано 1 075 250 поэтических текстов), литовцев, эстонцев и др. <...>

¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 318.

² Смирнова Н.С. Казахская народная поэзия. Алма-Ата, 1967. С. 7.

Со всей насущностью при характеристике национальной истории фольклора встает необходимость учета социальной, производственной, возрастной дифференцированности среды его создания и бытования на различных этапах. <...>

Национальный облик фольклора не является унитарным и в другом отношении: у каждого народа сказывается специфичность и неравномерность исторического развития различных областей, контакты с разными соседями, диалектные, географические и другие особенности. <...>

В последние годы расширяется применение историко-сравнительной методик, идет практическая проверка ее возможностей при диалектико-материалистическом изучении фольклора. Развертывается типологическое исследование, выдвигание которого (см. работы В. М. Жирмунского и других ученых) способствует преодолению многих неоправданных гипотез о влиянии и миграции. Однако усилия сводятся иногда к решению и с х о д н о й дилеммы: заимствование или типологическое сходство. Совершенно очевидна в подобных случаях необходимость дальнейших шагов: уяснения неодинаковости и градации сходств, разграничения уровней типологического исследования. Одним из таких уровней, требующих выделения, являются региональные общности. <...>

Региональную типологию следует, конечно, отличать от типологии более широкого порядка. У каждой из них не только свои возможности и задачи, но и несовпадающие аналитические уровни и «единицы измерения», смещение которых ведет к некорректным сопоставлениям. <...>

В пределах региона повторяемость захватывает не только самые общие, но и более конкретные, локальные приметы развития и умножается многообразными результатами к о н т а к т н ы х связей. Поясним эту мысль на примере так называемых «благородных разбойников». Не подлежит сомнению, что эти фольклорные образы сходны у самых различных народов, причем в принципе сходство носит типологический характер. Согласимся с отнесением к одному ряду широкого круга персонажей: Робин Гуда, немецких разбойников, итальянского Фра Дьяволо, словацкого Яношика, украинских опришников, греческих клефтов, болгарских, сербскохорватских, албанских, валашских, молдавских гайдуков (хайдуты) и т. д. — вплоть до Кёр-оглы (Гёр-оглы) или даже до корейского средневекового повстанца Хон Кильдона.

Однако нельзя не видеть, что такое трансконтинентальное сближение сопряжено с большим отвлечением от конкретных особенностей (исторических и художественных), с более ощутимым их отсечением, чем, например, объединение только балканских повстанцев-клефтов, гайдуков, ускоков (кстати, А. С. Пушкин в повести о Кирджали метко назвал гайдуков братьями клефтов), опришников и др. повстанцев карпатской зоны. Если первое объединение (т. е. «благородные разбойники») не лишено смысла как общее именованное определенное

фольклорного типа, то второе (региональное) позволяет учесть специфичность материала, общую для данной группы народов. Иными словами, региональное изучение — важный промежуточный уровень между конкретно-национальным и стадийным исследованием. Оно улавливает один из реальных параметров, в которых разворачивается история народного творчества. А этого достаточно, чтобы считать его не только целесообразным, но и актуальным.

В нашей стране такова общность в фольклоре восточных славян, а также молдавско-руско-украинская общность, народов Северного Кавказа и колхидо-иберийского региона, тюркоязычных, финно-угорских и др. народов. Причем общность в фольклоре группы народов — явление историческое. Она способна объединять народы, не родственные в языковом, этническом отношении, что сказывается в появлении новых общностей в соответствующих условиях. Сравните: развитие в о б щ е р о с с и й с к о м русле известной части историко-песенного фольклора XIX— начала XX в. — от произведений об отражении наполеоновского нашествия до песен периода русско-японской войны и революции 1905 г.; но особенно показательна растущая общность в фольклоре периода Октябрьской революции и советского времени. На современном этапе можно говорить о несомненной типологической близости процессов, происходящих в фольклоре социалистических стран. <...>

Конкретность национальных воплощений не может служить поводом или основанием для отрицания определенных единых признаков и закономерностей фольклора. Улавливать то общее, интернациональное, что присуще народному творчеству и его жанрам, — не менее важно. Если, допустим, говорить об эпосе, то вне конкретных памятников он, конечно, не существует. Но нельзя становиться на позиции релятивизма в этом вопросе. Можно и должно исследовать принципиальные особенности, этапы развития и типологию эпического искусства как такового и фольклора в целом.

С.Н. Азбелев

Основные понятия текстологии в применении к фольклорному материалу

<...> Основной сферой применения текстологии <...> являются те отрасли гуманитарных наук, для которых текстовой материал составляет главный объект изучения. Это в первую очередь историческое источниковедение, литературоведение и фольклористика. Отсюда —

настоятельная необходимость договориться о единой системе основных текстологических понятий. <...>

Текст — совокупность элементов речи (звуковой или письменной), фиксирующая результат работы сознания.

Изучение текстов почти всегда требует применения более узких и более конкретных понятий. Для фольклориста это прежде всего понятие «вариант». <...>

Общее определение варианта могло бы быть сформулировано примерно следующим образом.

Вариант — текст произведения, возникший в процессе его живого бытования в устной или письменной традиции и отличающийся от других текстов этого произведения, возникших тем же путем. <...>

Обратимся теперь к более общим понятиям, обозначающим группы текстов того или иного произведения... Это — «вид текстов», «извод», «редакция», «версия». Их объединяет общая черта: каждое из этих понятий (в отличие от «варианта») может быть отнесено как к отдельному тексту, так и к совокупности нескольких или многих текстов одного произведения. <...>

Вид — разновидность текстов произведения, имеющая количественные отличия от других разновидностей его текстов.

Извод — разновидность текстов произведения, количественные отличия которой от других разновидностей его текстов таковы, что граничат с переходом в качественные отличия.

Редакция — разновидность текстов произведения, имеющая качественные отличия от других разновидностей его текстов.

Версия — разновидность текстов произведения, качественные отличия которой от других разновидностей его текстов таковы, что граничат с превращением в другое произведение. <...>

Одним из важных результатов текстологической работы часто является реконструкция. Нет необходимости в специальном уточнении самого понятия, достаточно ясного всем. Реконструкция текста — это текст, в реальном виде утраченный для науки, но воссозданный текстологом на основании сохранившихся текстов, генетически связанных с реконструируемым. <...>

Фольклористу приходится оперировать и понятиями, выражающими взаимные отношения текстов в процессе их реальной истории. <...> Из числа наиболее употребительных понятий этого рода можно выделить четыре полностью применимых к фольклорному материалу: «источник текста», «протограф», «архетип» и «оригинал». <...>

Источник текста — материал (текстовой или нетекстовой), который повлиял на создание данного текста.

Протограф — текст, к которому восходит генетически другой текст (или другие тексты).

Оригинал — текст, к которому непосредственно восходит генетически другой текст (или другие тексты).

Архетип — наиболее ранний из текстов произведения (или какой-либо одной их разновидностей), об особенностях которых можно судить путем сопоставления всех доступных изучению текстов данного произведения (или данной их разновидности).

Понятие «архетип» требует дополнительных пояснений. Оно всегда относительно. С введением в научный оборот нового варианта изучаемого произведения может переместиться и его архетип. <...>

Основное значение для текстологии понятия «архетип» — в его опоре на все доступные исследователю варианты изучаемого произведения. Понятие архетипа — средство для окончательного синтеза результатов сравнительно-исторического изучения всех вариантов. Архетип — это рубеж, переступая который исследователь уже не может извлечь ничего нового из сопоставления самих вариантов изучаемого произведения. Соответственно архетип версии соотносится с вариантами данной версии, архетип редакции — с вариантами данной редакции и т. д. <...>

Каждое произведение, каждая его версия, каждая редакция, извод или вид того или иного произведения начали свое существование в устной или письменной традиции с одного текста — устного или письменного. В одних случаях этот текст является архетипом, в других случаях — не является. <...>

Пратекст — первый текст произведения (или разновидности его текстов), к которому восходят генетически все существовавшие и существующие тексты этого произведения (или данной разновидности его текстов). <...>

Историю фольклорных произведений иногда сравнивают с историей языка, имея в виду постепенность и закономерность этой истории, в общем мало зависящей (сравнительно с литературой) от воли отдельных людей. Такая параллель иллюстрирует одно из существенных отличий фольклора от литературы. Можно утверждать, что в этом отношении фольклор занимает как бы среднее положение между литературой и языком. В живой речи появление, изменение и исчезновение всякого слова происходит не по произволу отдельных людей, а по объективным законам. И при всем том любое слово любого языка в сущности имеет свой пратекст: кто-то произнес некогда это слово впервые, — хотя появление его свелось к изменению или переосмыслению другого слова; в истории языка был момент, начиная с которого можно считать новое слово существующим. Момент, начиная с которого можно считать существующим то или иное произведение фольклора, — и есть появление его пратекста. <...>

Текстологическое постижение многомерности фольклора

Стремление к дефинитивности результатов (в части, предельно достижимой на том или ином этапе) — может быть, самое главное, что роднит своей «сверхзадачей» фольклористическую текстологию с текстологией литературно-письменных (и иных) памятников. Отсюда перечень вполне конкретных совпадающих ориентиров — таких как максимальное привлечение текстовых источников (вариантов), полнота уяснения и учета свойств и связей печатаемого материала в их движении, строгая текстологическая обоснованность, достоверность, гласность процедур, комментированность публикаций и, в связи со всем этим, особая роль жанра академических изданий, в том числе — дефинитивных (там, где они становятся возможными).

Текстологическая работа — самая «базовая» для фольклористики, подобно тому, как это давно стало, например, в науке о русской древней и новой литературе. <...>

Очень похоже, что проблема «фольклорного текста» по меньшей мере «двухслойна».

Ориентироваться в первом ее слое довольно просто: поскольку неоспорим факт, что любое сообщение есть текст, легко заключить, что всякий раз, когда рассказывается сказка, поется песня и т. д., мы и слышим текст — вполне конкретный, передаваемый (точнее — воссоздаваемый) определенным лицом или группой лиц (хором). Зафиксировав на бумаге, магнитной ленте, видеокассете сказку или песню, получаем запись прозвучавшего текста. Вполне уместно принять уточнение, предложенное К.В. Чистовым: «запись текста этого варианта».

Запись, изначально сделанная вручную (соответственно — расшифровка аудио-видеозаписи), может определенным образом трансформироваться: перебеливаться, готовиться к научно достоверному изданию (статья В.Я. Проппа на эту тему в первом выпуске «Русского фольклора» 1956 г. так и называлась: «Текстологическое редактирование фольклорных записей»). Либо, напротив, как это происходило на заре собирательства, но встречается еще и донныне, — «обрабатываться» литературно, даже «дополняться» кусками из других записей и т. д., т. е. искажаться, все более отдаляясь от того, что прозвучало у народного исполнителя. В таком случае текстолог обязан исключить все привнесения, чтобы вернуться к подлинной изустной форме, или, если угодно, — соблности волю исполнителя. <...>

А вот далее мы оказываемся как бы во втором, глубинном слое проблемы «фольклорный текст».

Фольклор суть память традиции. Таково его главнейшее свойство. Но фольклорная, как и любая другая этническая традиция, знает только одно истинное бытие — в виде совокупности различного уровня этно-территориальных воплощений: «фольклорных диалектов» (о которых писали Ф.М. Колесса, Б. Барток, П.Г. Богатырев и др.), — они, как и диалекты языка, вполне могли существовать испокон веков, а также традиций более локальных, вплоть до «школ» (ср. украинские кобзарские), династий. <...>

Конечно, чем «разукрупненней» масштаб, тем больше возможность контактов, симбиозов, перекрещиваний и т. д. Но все это вместе взятое — наследие столетий. Отсюда — вековая профилированность локальных версий, конфигураций, самостоятельных вариантов, а также самих слушательских представлений, критериев «признания за своих». Отмеченная реальность не оставляет места для развития вариантов путем переделки одного и того же источника; напротив, варианты традиций в принципе предстают как параллельные, самостоятельные и специфичные в своем историческом складывании и локальных взаимодействиях.

Все это ведет к мысли, что применительно к фольклорному произведению «канонически» представительной может быть только вся текстовая совокупность вариантов.

Учет исторического возраста вариантов переводит в новое измерение соотношение певца с традицией. Полное синоптическое сопоставление разновременных текстов певца, а также дублированных записей от учителя и ученика способствует выяснению роли композиционных и вербальных констант, что позволяет более адекватно оценивать синхронно наблюдаемые их антиподы — импровизусы и их пропорции. <...>

Собственные сказительские толкования и сам текстовый материал свидетельствуют, что «однолинейному» понятию текста, идущему от литературно-письменных представлений, в фольклоре противостоит его наследуемая объемность, пучкообразность, альтернативность продолжений и т. д. <...>

Важность публикации вариационных «разноречий» в разновременных записях эпического произведения от одного и того же исполнителя хорошо понимали еще первооткрыватели «Исландии русского эпоса» на Севере П.Н. Рыбников и А.Ф. Гильфердинг. <...>

Весомый пример постижения музыкально-вербальных свойств эпического материала — а в данном случае и отгадки его исконной структуры посредством текстологической экспертизы — представляет реконструкция исполнения («пропеваемости») песен Сборника Кириши Данилова, предложенная В.В. Коргузаловым. Этот сборник сложился предположительно в 1740—1760-х гг. из песен, бесхитростно, но феноменально верно заносившихся на бумагу лицом реальным (а не мифическим) — что теперь все яснее, притом лично являвшимся пев-

цом-музыкантом. (Исходя из не отмечавшейся или не оцененной в этом аспекте повторяющейся на протяжении сборника разножанровости песен, рискну предположить, что увлеченность Кириши Данилова спасла для нас не только то, что он знал сам, но и чей-то еще репертуар или репертуары подобного же плана: не отсюда ли множественное число в известной отсылке к уральским людям-знатокам?)

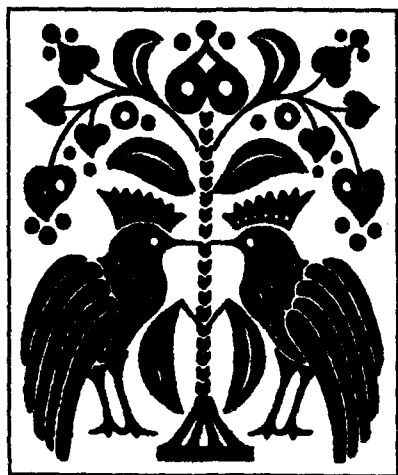
Сборник дает впервые в обширной совокупности (это справедливо отмечает В.В. Коргузалов) не только словесные тексты, но и предпо-сылаемые им напевы. Однако проблема в том, что нотные строки не имеют подтекстовок и остается неизвестным, как они соединялись с тестом при пении. Неоднократные опыты воссоздания пропеваемости, в их числе самый фундаментальный, принадлежавший В.М. Беляеву, исходили из представления, что они имеют дело с произведениями целиком вокальными (какими, собственно, они представляли и в сохранившейся исполнительской традиции). Говоря обобщенно и с неизбежным упрощением, задача виделась в подстановке слога к каждой нотной и стиха словесного. Приходилось выработать и обосновывать особые «уравнительные» процедуры, порой достаточно спорные.

В.В. Коргузалов подошел совсем по-другому: он занялся поиском «разделения вокального и инструментального начал». <...> Отправлялся он, во-первых, от следов инструментального в самих скрипичных транскрипциях мелодий Кириши Данилова, фактурных неудобств для пения, «тесситурных несоответствий вокальным возможностям» и др. Во-вторых, учел роль «интонационной тирадности в былинах» (ей придавал большое значение и В.М. Беляев), преимущества логически-тирадной формы, естественность вариативной акцентности слов в песенном стихе. В-третьих, он принял во внимание аналогии в эпических традициях, сохранивших инструментальное сопровождение: украинской, восточнороманской, югославянской и др. На такой совокупной основе В.В. Коргузаловым реконструировано членение исполнительского акта на отыгрыши и вокальные части в различных их сочетаниях («Саловья Будимеровича», «Волх Сеславьевич»: голос — отыгрыш, «Гостя Терентиша»: отыгрыш — голос — отыгрыш и т. д.), выявлен широкий круг аналогий к напевам Кириши Данилова в севернорусских фонозаписях. В итоге «сборник предстает единственным документом исполнения русского эпоса с музыкальным самосопровождением...». Документом и памятником. <...>

Фольклор — первая в истории культуры естественная мультимедийная субстанция, из чего вытекает, что опорным для его практической и теоретической текстологии призван быть концепт гипертекста, а общий ориентир — приведение всех звеньев фольклористической работы, от собирания до издания, в соответствие с многомерной природой предмета. <...>



Жанровая специфика фольклора



Обрядовая поэзия

И. П. Сахаров

Предсказания и сказания о русском чернокнижии

Тайные сказания русского народа всегда существовали в одной семейной жизни и никогда не были мнением общественным, мнением всех сословий народа. Века и события, изменявшие Русскую землю, обновляли людей вместе с их понятиями; но в этих обновлениях не могли участвовать все народные сословия. Люди, близкие к престолу, люди, участвовавшие в служении церкви, люди, исполнявшие общественные должности по городам,— более всех обновлялись; люди промышленные участвовали в обновлении исполнением только нужд, примыкали к людям с обновленными понятиями, но никогда не выходили из границ семейной жизни; люди сельские всегда и постоянно находились в семейной жизни. Взгляните на их занятия в XIX веке. Они одни и те же, какие были в X, XII и XVIII веках: там и здесь земледелие, там и здесь сельская промышленность, там и здесь поверья. Люди, обновлявшие свою жизнь, оставляли понятия и поверья, противные образу их действия; люди, оставшиеся в неизменной жизни, никогда не изменяли ни своих понятий, ни своих поверий. Вот отчего в рассказах поселян мы доселе слышим были о старой русской семейной жизни.

Предания русского народа вмещают в себя все подробности тайных сказаний, передаваемых из рода в род. Наши письменные памятники намекают о них тогда, когда нужда заставляла указать народу на вредные следствия. Представляем здесь словесные предания русского народа о тайных сказаниях чернокнижия, известного доселе нашим простолюдинам.

Словесные предания русского народа говорят, что люди, посвятившие себя тайным сказаниям чернокнижия, отрекались от Бога, родных и добра. Так понимали этих людей предки, так теперь думают современники нашей сельской жизни. В старину олицетворителей тайных сказаний оглашали разными названиями. Одних величали кудесниками, чародеями, ведунами, колдунами; других называли волхвами, ворожеями, знахарями, доками. Но все эти люди известны были под

общим именем чернокнижников. Мы не можем теперь обозначить этого отличия, как не можем сказать: в чем заключалось чернокнижие наших предков? Вероятно, что умственное образование, сообщаясь всем сословиям, изгладило из народной памяти различие этих олицетворений. Но народ доселе еще хранит в памяти предание о чернокнижии, доселе еще думает о возможности его бытия.

Говоря о чернокнижниках, наши поселяне уверяют, что они научаются лихому делу от чертей и всю свою жизнь состоят в их зависимости. Заключая с духом условие на жизнь и душу, они получают от них Черную книгу, исписанную заговорами, чарами, обаяниями. Всякий чернокнижник, умирая, обязан передать эту книгу или родственникам, или друзьям. Во многих селениях есть поверья, не оспариваемые ни веками, ни людьми, поверья, что умершие чернокнижники приходят в полночь, одетые в белые саваны, в дома своих родственников. Это бывает только с теми, которые забывают передавать при смерти Черную книгу. Старики рассказывают еще, что полные посетители шарают по всем местам, садятся за стол и съедают все им предлагаемое. Другие же, напротив, уверяют, будто они, приходя к дому, стучат в двери и окна, истребляют всякий домашний скот и, при пении последних петухов, исчезают. Родственники, выведенные из терпения, выкапывают чернокнижников, кладут их в гроб ничком, подрезывают пятки, засыпают землю, где в это время дока шепчет заговоры, а родственники вбивают осиновый кол между плечами. Старики рассказывают, что когда-то один удалый молодец вздумал почитать оставшуюся книгу после чародея. Во время чтения явились к нему черти с требованием работы. Сначала он им предлагал работы легкие, потом трудные; его черти все являлись за новыми требованиями. Истомленный выдумками для отыскания работы, он не находил уже более для них занятия. Неотвязчивые черти задушили удалого молодца. С тех пор, говорят, никто не смеет приближаться к Черной книге. По уверению народа, одни только колдуны знают, чем занимать чертей. Они посылают их вить веревки из воды и песку, перегоняют тучи из одной земли в другую, срывать горы, засыпать моря и дразнить слонов, поддерживающих землю.

Народ никогда не любил чернокнижников, как врагов семейной жизни. Чародей бывает ли на свадьбе — он портит или жениха, или невесту, или гостей. Видит ли кудесник дружную жизнь в семействе — он портит мужа с женою, отца с сыном, мать с дочерью. Поссорится ли знахарь с поселянкою — он присаживает ей на нос *килу*. Обойдут ли колдуна приглашением на свадьбу — он бросает порчу на дорогу, где проезжает поезд, и тогда свадьба сбивается с толку. Испортит ли ведун женщину — она лает собакою, мяучет кошкою, и когда положат на нее запертый замок, она выкликает своих недоброжелателей.

Старушки говорят, что порчи, произведенные чернокнижниками, бывают временные и вечные. Временные порчи отговариваются в

деревнях доками, вечные же остаются до конца жизни. Молва народная гласит, что чародеи могут испортить человека за тысячу и более верст, выпуская из-за пазухи змею или ужа, которые залезают в чрево, и тогда кликуша чувствует, что порча подкатывается под сердце и лежит, как пирог. Чернокнижник, несмотря на свою злость к людям, никогда и никого сам собою не портит. Все это делается по просьбе людей враждующих, по неотвязчивости молодежи, желающей навести сухоту на красу девичью и на молодечество. Любовь, выражаемая в селах сухотой, сливет напущением. В этом случае простолюдин, заметивши красоту девичью с сухотой, говорит: «Это неспроста — здесь замешалась чертовщина». От этого вошло в пословицу в сельском быту говорить при взгляде на непросыпного пьяницу, записного игрока: «Это напущено». Кроме этого, чернокнижникам приписывают обмороченье, узороченье, обаяние.

Обморочить — слово, столь часто повторяемое в русских избах, выражает собою полное могущество чернокнижника. Ясно простодушные поселянина: обмороченье есть обман. Чародей, пленившись какою-нибудь вещью, уверяет хозяина, что в ней водится нечистая сила. Как не поверить чародею; знающему всю поддонную, видящему в землю на семь пядей! Простодушный со страхом вручает вещь, а чародей навсегда остается полным ее владельцем. И это значит обморочить. <...>

Узороченье есть снадобье, приготовляемое для порчи чародеями, слова, выговариваемые кудесниками. Наши поселяне так верят в узороченье, что никакими доказательствами невозможно их переуверить. Дадут ли старухе снадобья от лихорадки — она думает, что узороченье истребляет ее болезнь. Привесят ли ей записку к *ладонке* — она уверена, что узороченье спасает ее от всякого колдовства.

Обаяние есть чудесная сила, истекающая из кудесника, приводящая в недвижность, в страх и трепет всякого человека. Воры обаянием усыпляют хозяев, зажимают рты собакам, смиряют свиней, утоляют ярость змей, усмиряют лошадей. <...>

Рассказы бывалых людей о существовании Черной книги исполнены странных нелепостей. В их заповеданных рассказах мы слышим, что Черная книга хранилась на дне морском, под горячим камнем Алатырем. Какой-то злой чернокнижник, заключенный в медном городе, получил завет от старой ведьмы отыскать книгу. Когда был разрушен медный город, чернокнижник, освободясь из плена, опустился в море и достал Черную книгу. С тех пор эта книга гуляет по белому свету. Было когда-то время, в которое Черную книгу заклали в стены Сухаревой башни. Доселе еще не было ни одного чернокнижника, который бы мог достать Черную книгу из стен Сухаревой башни. Говорят, что она связана страшным проклятием на десять тысяч лет. <...> Общественное образование русского народа, совершаясь независимо от влияния других народов, по своим собственным законам,

выражалось в умственной жизни двумя отдельными знаменованиями: *понятиями общественными и семейными.*

Русские общественные понятия всегда существовали на краеугольном основании христианского православия. Иерархи, как пастыри церкви и учителя народа, князья и цари, как священные властелины и блюстители народного благоденствия, — были представителями общественных понятий. Находясь в руках столь важных лиц, понятия эти всегда были целы и невредимы, как была цела и невредима русская жизнь. От этого самого в нашем отечестве никогда не было переворотов в общественных понятиях, внесенных соседними народами. Все совершалось постепенно, в течение многих веков, людьми, являвшимися из среды своих соотечественников. Славянин, сближаясь на севере с скандинавом, был только покорен его мечу, но не слову; платил ему дань своими избытками, но не хвалебными песнями; дал ему приют на своей земле, но не принял от него писем. Славянин, уклоняясь на восток, сблизился с греком; принял от него веру, приютил греческих пришельцев, учился у него, чего недоставало для его умственной жизни; но никогда не говорил его языком, никогда не менял своих понятий общественных на его понятия; он остался в полном смысле славянином. Никогда не ходил он на Запад. Люди фряжские сами приходили в его жилище, сами призывали его в участники. Равнодушный к Западу, он чуждался и слов, и дел фряжских. Об Юге он забыл почти с того самого времени, как судьба бросила его из Индии на землю Северной Европы, где он назвал себя славянином. Во всех переворотах соседних стран он не был участником. В этом-то самом заключалась ненарушимость русского общественного понятия.

Русские семейные понятия существовали на своих отдельных основаниях и, порождаясь в семействах, никогда не сливались с общественными понятиями. В них не было единства; они были столько различны, сколько тогда были различны границы русской земли. На этих заповеданных чертах все изменялось от стечения чужеземных мнений. Облекаясь русским словом в гостеприимных семействах, эти мнения переносились от одного селения к другому. Пришельцы и люди бывалые были передавателями чужеземных мнений.

Пришельцами в русской старой жизни назывались все чужеземцы, люди нерусской крови, люди нерусской веры. Никогда добрая воля не загоняла пришельца на русскую землю: нужда и корысть влекли его к нашим предкам. Хлебосольство русское давало приют всякому пришельцу. Старейшины семейств, угощая заезжего человека, любили слушать его рассказы об отдаленных странах. Эти-то рассказы, передаваясь от отца к сыну, усваивались русской жизни, когда они снисходили слабостям. Мы, люди XIX века, не можем теперь исследовать, что нравилось нашему предку, жившему в X и XII столетиях, из рассказов чужеземных. Но, принимая в соображение тогдашнее умственное образование, дошедшие до нас письменные памятники и

рассказы о бывалом из древней жизни, мы смело можем сказать, что наши предки любили более чудесное, поражавшее их воображение, любили более великое, поражавшее их ум, любили более ужасное, оцепенявшее их чувства. При всем том пришелец был всегда чужим для русского в общественной жизни, и только одни простодушные принимали участие в его словах и делах.

Людьми бывальыми на Руси почитались сородичи наших предков, люди, бывавшие в чужих землях, люди, пересмотревшие все заморские дивы, люди, услаждавшие своими беседами и старика, и юношу. Рассказы бывалого человека записывались в кельях отшельников и читались в семейных беседах. Таковы были наши паломники и ходебщики. Они — наставники в делах, врачи в болезнях, советники в семейных назначениях — более всего имели влияние на введение чужеземного в семейные понятия, нежели участие пришельца. Зато люди бывалые никогда не выходили из круга семейного, никогда не были участниками в обновлениях общественной жизни.

Принимая в соображение эти два источника чужеземных внесений, мы понимаем, как трудно было чужеземному мышлению войти в состав общественного понятия, как трудно было ему усвоиться с русской общественной жизнью. Но, несмотря на столько веков, современное просвещение резкою чертою отличает все чужеземные понятия, заимствованные нашими предками. Глядя с этой точки на тайные сказания других народов, мы убедились, что они перешли в русскую землю со многими изменениями, с изменениями, возможными для русской семейной жизни. <...>

Русское чернокнижие, сообразно народным семейным понятиям, мы разделяем на четыре сказания, совершенно разнообразные по излагаемым в них предметам. В первом сказании помещается *кудесничество*, во втором описывается *чародейство*, в третьем предлагается *знахарство*, в четвертом представляется *ворожба*.

Русское кудесничество мы представляем так, как оно обращается в устах народных, без перемены понятий и слов. Соблюдая это, мы сохраним, так сказать, словесность простолюдинов, неизменный глагол многих веков, глас людей, отдаленных и понятиями, и поверьями от нашей жизни. Если, с одной стороны, все кудеснические заговоры есть совершенный вздор, созданный для обольщения народа, то с другой, мы замечаем в них дух поэзии, жившей в песнях и сказках, услаждавших некогда наших предков в дни скорбные. Здесь сохранилась наша родная, русская поэзия; здесь блюдутся наши поэмы и были; здесь читаем жизнь наших предков. <...>

Вслушиваясь в заговоры, невольно спрашиваем себя: кто был творцом этой поэзии? Неужели мы будем сомневаться, что этими напевами оглашалась наша родина, когда в их звуках слышен русский дух, когда в них говорит русское сердце о старине родной, о радости домашней, о беде семейной, о любви девичьей красы, о зазнобе

молодеческой? Здесь все предметы взяты из жизни семейной, чуждой общественных отношений, удаленной в хижину и поля, сокровенной от взора испытующих людей. <...>

Народная поэзия всех веков и всех народов воспевала семейную жизнь. Русский народ, пленяясь предметами, очаровавшими его уединенную жизнь, воспел в своих думах и тайные сказания. В таком направлении он незаметно сходил с другими народами. <...>

Русское *чародейство* описывает чары, совершаемые в селениях. Прилагая, по возможности, объяснения этим затейливым вымыслам, мы уверены, что простодушные люди поймут свое ослепление, хотя для них обольстительное. С этой целью избраны здесь только те, которые более всех памяты. Люди, хотя несколько вникавшие в народное суеверное понятие, люди, знающие доверенность поселян к чудесному, оправдают цель, избранную нами.

Русское *знахарство* излагает отъявленные обманы знахарей, но которые, по непонятному стечению обстоятельств, принимаются в простом народе за спасительные действия. Мы часто слышим в рассказах бывалых людей, как в старину знахари ввергали целые селения в бедствия. С истинным желанием добра простодушным людям излагаем здесь обманы знахарей, бродящих из одного селения в другое и живущих на счет ближнего.

Русская *ворожба* представляет народные гадания, распространяемые записными гадательницами по городам и селениям. Многие из них приносят оскорбления семейной жизни по своим последствиям; другие же, напротив, — как святочные гадания — составляют увеселительные занятия. <...>

А.В. Терещенко

<Быт русского народа>

Иностранцы смотрели на наши нравы и образ жизни по большей части из одного любопытства; но мы обязаны смотреть на все это не из одного любопытства, а как на историю народного быта, его дух и жизнь и почерпать из них трогательные образцы добродушия, гостеприимства, благоговеиной преданности к своей родине, отечеству, православию и самодержавию. Если чужеземные наблюдатели удивлялись многому и хвалили, а более порицали, то мы не должны забывать, что они глядели на нас поверхностно, с предубеждением и без изучения

нашего народа, поэтому впадали в большие заблуждения, часто вдавались в заключения странные, переходили от одной крайности к другой таким образом, что один писатель выставлял похвальным и прекрасным, то другой находил то же самое порочным и смешным; что один списывал из рассказов, то другой дополнял несбыточными своими истолкованиями и всегда направлял их в дурную сторону. Перечитывая описания, повествования и сказания на многих европейских языках, вы постоянно читаете, и не без улыбки, что все иноземные писатели как бы условились однажды и навсегда хулить и бранить нас, и эта страсть до того проникнута в их сочинения, что нет ни одной книги, которая бы при имени России не восклицала: *«Варварская Московия! Земля дикая, народ в ней раскольнический и совершенно отступивший от чистой католической веры»*. Всякий, знакомый с историей своего отчества, знает, что эти приписки на предков наших истекли от непреклонности их подчиниться игу католических проповедников и их верховному представителю, который вместе с ними и легкомысленными писателями называл еще нас *«погибшими чадами»*, *«отверженными детьми от Бога»*, *«овцами без пастыря»*, а поэтому не могущими наследовать царствия небесного и наслаждаться благами здешней жизни. Таковые нарекания суть следствия страстей, а не истин, движения изуверных мыслей, а не чистоты Евангельской; таковые злословные провозглашения относятся к чести наших предков, а не к бесславию их: они отстояли свое право и достоинство и перенесли умно все осуждения, которые пали на головы наших хулителей.

Оставив людские страсти, которые мы относим к понятиям века, нам усладительно вспомнить, что предков жизнь, не связанная условиями многосторонней образованности, излилась из сердечных их ощущений, истекла из природы их отчизны и этим напоминает патриархальная простота, которая столь жива в их действиях, что как будто бы это было во всяком из нас. Кто хочет исследовать быт народа, тот должен восходить к его юности и постепенно снисходить по ступеням изменений всех его возрастов. Тогда мир наших предков не будет для нас безжизненным, мертвым: он представится сильнее нашему воображению, со всеми его причудами и понятиями; тогда увидим все стороны картины: суровой и гордой, воинственной и мирной, несчастной и торжествующей, печальной и добродетельной; на ней увидим предков, увенчанных славою, и сердце наше забьется крепче!

Давно я имел намерение изобразить жизнь нашей Руси, но всегда был останавливаем мыслью: труд не по моим силам. Эта мысль — действительно справедливая — отнимала у меня всякую надежду приступить когда-нибудь; но рассуждая, что и слабое ознакомление, по возможности точное, не должно быть порицаемо, — я решился начер-

тить его в *«Быте русского народа»*. Не без робости представляю его моим соотечественникам. Если они найдут его достойным своего внимания, то буду радоваться с ними. Признаюсь, занимаясь с любовью изложением *«Быта русского народа»*, я укреплялся еще надеждою, что даровитые люди разовьют со временем это сочинение, которое, по скудости собранных сведений, разделено на VII частей, и в них помещено:

В части I—I. Народность. II. Жилища. III. Домоводство. IV. Наряд. V. Образ жизни. VI. Музыка.

В части II — Свадьбы.

В части III—I. Времячисление. II. Крещение. III. Похороны. IV. Поминки. V. Дмитриевская суббота.

В части IV— Забавы: I. Игры. II. Хороводы.

В части V— Простонародные обряды: I. Первое марта. II. Встреча весны. III. Красная горка. IV. Радуница. V. Запашка. VI. Кукушка. VII. Купало. VIII. Ярило. IX. Обжинки. X. Бабье лето. XI. Братчины.

В части VI—I. Обрядные праздники. II. Неделя вай. III. Пасха. IV. Русальная неделя. V. Семик. VI. Троицын день. VII. Первое апреля. VIII. Первое мая.

В части VII—I. Святки. II. Масленица.

Некоторые из отечественных писателей занимались исследованиями русской жизни, обычаев и забав, и в начале первых своих трудов обещали многое; потом, встретив трудности, охладели в своем усердии. Вскоре заняли их места два ревностных писателя: г. Снегирев и г. Сахаров. Первый, издав *«Русские простонародные праздники и суеверные обряды»* в четырех выпусках, остановился. Второй, представив скромно *«Сказания русского народа»*, расширил их впоследствии дополнениями и новыми сведениями. Его сказания, одно из отрадных явлений в нашей словесности, обратили на себя справедливое внимание любителей народного быта, но, к сожалению, в них есть недостаток, и в этом не г. Сахаров виноват, но постоянные препятствия в собирании сведений; трудность в изложении по чрезмерной разнообразности об одном и том же предмете; местные изменения и переименования одного и того же обряда или забавы не только по всей России, но в одной даже губернии,— мало этого, в одном и том же уезде, так что делается в одном селении, то в другом, того же уезда, или уже изгнано, или совсем отправляется противоположно. При этом еще неизбежная борьба с суеверными людьми, которые никак не соглашаются пересказывать свои обычаи, и не всегда можно положиться на верность передаваемых ими известий, не говорю уже об игре или о песне, которая переменяется ими быстро, как хамелеон. Песнь, только что пересказанная вам и записанная вами,— и вы радуетесь, думая, что она полная,— станете же выслушивать ее от другого, выходит разница не

в одних словах, но в расстановке стихов и в порядке самого содержания, так что если бы вздумалось кому-либо исправлять одну какую-нибудь песнь через пересказы многих певцов, то не было бы конца поправкам и исправлениям. Сколько неприятны и не тяжелы подобного рода источники, столько они важны: ими только можно убедиться, что народ наш сочиняет непрерывно песни, не воображая, что он живет своей жизнью и своей поэзией; что народ наш высказывает в них самого себя, не гоняясь ни за честью — чтоб быть стихотворцем, ни за славою — чтобы слышать рукоплескания в большом свете. Он передает себя живо и часто восторженно: что чувствует неиспорченное сердце его и что мыслит доморощенный его ум.

Изложить быт народа, сколько можно с должной верностью, нет возможности одному человеку: это труд многих. Я старался представить его, сколько мог по моим силам, и отнюдь не думаю, чтобы мой труд не был изменен даже в самое короткое время, и надобно желать, чтобы любители отечественного дополнили его новыми, еще <более> богатыми источниками. Если бы местные жители собирали туземные сведения и делали их доступными, то можно бы достигнуть общего описания русского быта. Только при содействии местных собирателей в состоянии объясниться наш народ. Иначе все излагаемое о нем останется в одних очерках, в каковых и я представляю здесь. Кто же лучше может знать и должен знать свой край, как не тот, кто родился в нем и живет в нем? Ему известны все уловки и изгибы своего земляка, а этот земляк и важен в своей самобытности.

При собирании мною сведений я встречал бесчисленные противоречия и постоянные исправления, особенно в песнях. Оттого многие из них неполные, сбивчивые или уже сходные с напечатанными; но много достоинства утрачено в наших песнях еще тем, что они напечатаны без объяснения обрядных наших действий. Находятся десятки песенников под названием полных, новых и полнейших, которые большей частью лишены пояснений: при каких случаях поются помещенные в них песни? Какое их назначение, их дух, сила и какой их обряд? Все наши песни слагались по случаю какого-либо печального или радостного события, которое гремело в разгуле веселия, на свадьбе, в игре, забаве и хороводах. Ни одна из них не составлена произвольно, без причины. Песни без изъяснения обрядных их действий скучны и утомительны. Правда, они любопытны, занимательны и поучительны, зато потеряно невозвратно действительное их значение. Можно догадываться и выводить о них заключения, но можно ошибаться и выводить ложные заключения. Этими примерами служат все сборники песен. Конечно, они дорогой запас — должно радоваться и благодарить любителей за собрание, но нельзя не сознаться, что этот дорогой запас подобен алмазам, не имеющим блеска и не могущим получить своего

сияния без руки художника. Если в настоящее время не объясняются песни обрядными своими назначениями, то и в будущем останутся не объясненными: примером тому собрание древних стихотворений Кириши Данилова и других.

Я боролся еще с напуганностью простолюдинов и их предрассудками. Случалось, что если кто пересказывал свой обряд или передавал свою песню, то вскоре пробуждалось в нем раскаяние, робость, и его страшали, что за то, что пересказал, отдадут его под суд! Наш народ так боится судов, что одно их имя заставляет трепетать его. <...>

К.С. Аксаков

Быт русского народа по его обычаям, поверьям и песням

Брак в народе русском не был делом частным, но делом общественным. Вся община принимала в нем участие; с ее приговора, на ее глазах, совершался брак. Из этого не следует, чтобы она стесняла браки; но как скоро брак затевался, то он уже был делом, в котором принимала участие целая община, соизволяя на него и свидетельствуя о нем.

В эту минуту жених и невеста, или новобрачные, были на первом плане и поэтому назывались князем и княгиней, община становилась около них, как около князей, в (таком же) порядке, со всеми степенями власти, какие окружали князя; здесь являлись дружки, тысяцкий, даже бояре и потом дворяне; поезд бывал многочислен и часто имел величественный вид, как прилично князю.

Воображаемый князь, для большей ответственности своему званию, приезжал как бы из далекой земли; проезд его с пышным поездом принимал характер требования; отсюда понятно (выражение): «быть роду да полоненному, всему роду покоренному».

Князь встречал препятствия. Минута, страшная для девушки, отдалялась таким образом от нее. При значении семьи как общины кроме согласия отца и матери требовалось еще согласие братьев, членов семьи; истребование этого согласия и составляло препятствия, замедляющие брак.

Кнут или плетка, игравшая роль на свадьбах, не имела значения побоев или даже власти; она была необходимым атрибутом и знаком всадника, каким являлся князь и весь его поезд.

При глубоком уважении к женщине у славянских народов, девушка была наиболее уважаемое, лелеемое существо. Это было какое-то целое привилегированное сословие, не знавшее ни труда, ни заботы, знавшее лишь игры да песни, лишь счастье молодости и красоты. Понятно, почему вступление в брак, хотя бы он совершался при согласии со стороны девушки, казалось для девушки так страшно. В браке, в который она вступала, начиналась для нее забота и труд, жизнь действительная с хлопотами и нуждами. Понятно и прощание девушки-невесты с подругами, и подруг с нею. Она отстает от их веселого общества, от их полку; покидает их беззаботную жизнь. «Кто у нас изменщица? — поют они. — Кто изменяет нам? У нас не было изменщицы, прелестницы».

Коса есть бесспорно первая красота женщины, и она так и понималась славянами; коса была первою красотою девушки, предметом первой ее заботы; она была на виду и составляла необходимую отличительную особенность девического образа, ее право и знамя; «коса — девичья краса», — говорит пословица.

При таком значении девушки в жизни славянской, вспомним еще тот важный и глубокий взгляд, который был на брак у славян; вспомним древние повествования о целомудрии их жен, наконец святое значение веры, освятившей брак, возвестившее его как таинство, и мы поймем, как должна была задумываться и плакать девушка, как бы ни любила она своего жениха, приступая к такой великой минуте, которая всей жизни ее даст другой вид и с которой начнется для нее труд и забота жизни. И точно: брак носит у нас название «суда Божьего». (Наше переобразованное общество утратило это название, как и все серьезное в жизни. Брак у нас дело легкое, забава, и наши женщины резвятся больше девушек.)

Забавы, игры девичьи, как и должно, оканчивались с вступлением в брак; красота ее, манившая к себе всех добрых молодых, теперь для одного существует, избравшего ее и избранного ею.

Понятно теперь, почему прощается девушка с красотою своею, олицетворяя ее поэтически и передавая подруженькам; понятно, почему прощается она и расстается с косою своею, символом и лучшим проявлением женской красоты, которая уж не будет густою длинною прядью падать с ее головы или одевать ее всю покрывалом, падающим до пят, но ляжет на ее голове и покроется женским убором.

Основа русской общины вполне истинна; личность признается в ней в своей свободе, но не в произволе своем; она не терпит в общине лишь во лжи своей, в эгоистическом своем бунте; тогда она бывает исключается или сама себя исключает из общины. Артель есть росток, который пустила от себя община. До Петра система Руси истинна...

Народные праздники

Деление года у древних славян определялось теми естественными, для всех наглядными знаменами, какие даются самою природою. Год распадался на две половины: летнюю и зимнюю, — и начинался с первого весеннего месяца — марта, так как именно с этой поры природа пробуждается от мертвенного сна к жизни и светлые боги приступают к созиданию своего благодатного царства. Апокрифы и народные поверья относят сотворение мира и первого человека к марту месяцу. Водворение христианства на Руси не скоро изменило старинный обычай начинать новолетие мартом. Церковь, руководствуясь византийским календарем и святцами, приняла годичный круг индиктовый — сентябрьский; народ же и князья оставались при своем мартовском годе и продолжали обозначать месяцы древнеславянскими именами. И Нестор, и его продолжатели держались мартовского года; к сентябрьскому числению летописцы перешли уже в позднейшее время: так, в Троицкой летописи сентябрьское счисление начинается с 1407 года, а в Новгородских — не прежде покорения Новгорода Иваном III. В делах житейских и гражданских мартовский счет, вероятно, продолжался до конца XV века. В 1492 г. созванный в Москве собор, установив церковную пасхалию на восьмое тысячелетие¹, перенес начало гражданского года с 1 марта на 1 сентября; январский же год введен уже Петром Великим. <...>

Времена года и месяцы получили свои названия от тех характеристических признаков, какие усваивались за ними периодическими изменениями погоды и ее влиянием на возрождение и увядание природы, плодородие земли и труд человека. Веда жизнь пастухов, звероловов и пахарей, первобытные племена по своим обиходным занятиям должны были обнаружить самое усиленное внимание ко всем явлениям природы, и действительно, наблюдения их отличались необыкновенной живостью и закреплялись метким, живописующим словом. <...>

Древнеславянские названия месяцев <...> частью и донныне удерживаются между болгарами, поляками и иными славянскими племенами:

1) Январь — древн. *просинец*, болг. *студени-ят* и *лов'заец*. Первое название производят от *про-синети* (*синути* — совершенный вид от глагола *сияти*) и видят в нем указание на возрождающееся солнце.

¹ В Древней Руси счет годов велся от «сотворения мира», происшедшего якобы за 5508 лет до н. э.

12 декабря у нас слывет *солоноворот*: солнце поворачивает на лето, и в январе дни уже начинают заметно увеличиваться (проясняться), а ночи сокращаются. <...>

2) Февраль — *сечень* (болг. *сечен* или *сечко*) и *снежен*. <...>

3) Март — *сух(у)й*, *березозол*, *свистун* (пора ветров) и *пролетье*.

4) Апрель — *брезозор* и *березозол*, *цветень*, *заиграй-овражки*, т. е. пора весенних потоков, скачущих по скатам гор и оврагов. Название *березо-зол* — *березо-зор* есть сложное; вторая половина слова указывает на действие вешнего тепла, которым вызывается в березах сладкий сок, употребляемый поселянами вместо напитка (сравни: «зорить ягоды» — выставлять их на солнце, чтоб доспели...)

5) Май — *травень*. У наших поселян май называется *мур* (*мурава* — трава), а начало этого месяца — *росеник*.

6) Июнь — *изок*, *червец*. Слово *изок* означает кузнечика, в одной рукописи XVII века, при исчислении старинных названий месяцев, июнь назван «паутной, сиречь комарной»; в областном словаре *паут* — слепень, овод. <...> Июнь обозначался как время стрекотания кузнечиков, появления комаров, слепней и оводов. <...>

7) Июль — *червень*, *липец*. *Червен*, *червенец* от слова *червь*, что подтверждается и датскими названиями этого месяца, т. е. время собирания насекомых, известных под именем *червца* и употребляемых на окраску; *червленный* — темно-красный, багряный... *Сенозо(а)рник*, *сеностав* (время гребли и складывания сена в стога). Другие названия, даваемые русскими поселянами июлю: *страдник* (от *страда* — пора жатвы и сенокоса) и *грозник*.

8) Август — *зарев*, *серпень*, *зарничник* и *капустник*. Это время созревания нив (*зорничник* от *зорить* — *зреть*), жнитвы, действия серпом и перевозки сжатого хлеба (коловоз).

9) Сентябрь — *рюе(у)н*, болг. *рюен*, *рюан*, сибирск. *рёв* — время половых отношений копытчатых зверей; август месяц *зарев*. Чехи дают подобное же название и месяцу октябрю. Таким образом, август и два следующие за ним месяца обозначались как период, в который олени и другие копытчатые животные бывают в течке и поднимают дикий рев. Другие названия, даваемые сентябрю: *вресень* (от *врес*, *верес*); болг. *гроздобер* — время сбора вереска и виноградных гроздий; осенины.

10) Октябрь — *листопад*, *паздерник*, от слова *паздер* — кострика, ибо в этом месяце начинают мять лен и коноплю; *зазимье* и *грязник*.

11) Ноябрь — *груден* (*грудьн*), *листопад*; у литовцев календарным знаком его служил древесный лист.

12) Декабрь — *студен* (*студеный*, *студный*), *зимник*, польское *грудень*. <...>

Исчисленные нами славянские названия месяцев преимущественно указывают на быт земледельческий. Круг наблюдений ограничивается произрастанием травы, распусканием цветов и деревьев (березы, дуба, липы), сенокосом, жатвою, молотьбою, уборкою льна, сбором

винограда (в южных местностях) и теми резкими изменениями в погоде, которые, уславливаясь различным положением солнца, так могущественно влияют на плодородие земли и благосостояние человека. <...>

Отдельные дни или числа месяцев получили у поселян свои особенные прозвания, сообразно с соответствующими им признаками обновляющейся или замирающей природы и с приуроченными к ним крестьянскими работами: января 16-го — Петр-полукорм (половина запасов съедена), 18-го — Афанасий-ломонос («На Афанасия береги нос!» — намек на сильные морозы), 22-го — Тимофей-полужимник, 24-го — Аксинья-полужимница, или полухлебница; февраля 11-го — Василий-шиби рог с зимы! 28-го — Василий-капельник; марта 1-го — Евдокия-плюшниха (плющать — капать, течь, издавать звук падающих капель, плюшка и плюшина — сосульки под крышами), 4-го — Герасим-грачевник (прилет грачей), 17-го — Алексей с гор вода или с гор потоки, 19-го — Дарья-загрязни проруби; апреля 1-го — пустые щи, 8-го — Родион-ледолом, 11-го — Антип-водопол, 12-го — Василий-выверни оглобли (оставляй сани, снаряжай телегу), 23-го — Егорий-скотопас (выгон скота в поле), 26-го — Степан-ранопашец; мая 2-го — соловьиный день, 3-го — зеленые щи, 5-го — Ирина-рассадница (рассадка капусты), 6-го — Иов-горошник (посев гороха), 9-го — Никола-вешний, травной, 13-го — Лукерья-комарница (появление комаров), 23-го — Леонтий-огуречник (посадка огурцов), 29-го — Феодосья-колосьяница (рожь начинает колоситься); июня 12-го — Петр-поворот (летний поворот солнца), 13-го — Акулина-гречушница (посев гречи) или задери хвосты, т. е. время, когда скотина, кусаемая комарами, мошками и оводами, бежит по полю, задравши хвосты («строчится»); июля 23-го — Пуд и Трифон-бессонники (пора усиленных работ, страды), 27-го — Никола-кочанный; августа 4-го — Евдокия-малинуха (сбор малины), 26-го — Наталья-овсяница, 28-го — Анна-скирдница; сентября 15-го — Никита-репорез (сбор репы) или гусепролет, 24-го — Фекла-заревница; октября 14-го — Прасковья-льняница; декабря 12-го — Спиридон-солоноровот.

Мы знаем, какое сильное влияние оказывал язык в области народных представлений; в этом отношении дневник русских поселян предлагает много любопытных данных. Рассчитывая дни и распределяя занятия по святцам, принесенным на Русь вместе с христианством, поселянин непонятные для него, по их чужеземному лингвистическому образованию, имена месяцев и святых угодников сближает с разными выражениями отечественного языка, насколько эти последние могут определить характер данного времени, связанных с ним работ и погоды — теплой или холодной. Не справляясь с действительным происхождением и смыслом того или другого имени, русский человек старается объяснить его собственными средствами, приискивает ему свой подходящий по звукам корень и, таким образом играя словами, стремится все чуждое претворить в свое родное, легко доступное его простому

пониманию. На Сретенье (2 февраля), по народному поверью, зима с летом *встречается*; в марте месяце солнце начинает *марить*, т. е. припекать землю, отчего над нею струится пар; но по утрам еще продолжаются морозы (утренники), которых со дня сорока́ мучеников (9 марта) бывает *сорок*; думают, что в этот день возвращаются из вирия сорок разных пташек, а *сорока* начинает строить гнездо и кладет в него *сорок* палочек. Холода, или *сиверы*, оканчиваются днем *Сидора* (14 мая), которого потому называют *сивирян*. 5 апреля: «Пришел *Федул* — теплый ветер *подул*». В *апреле* земля *преет*. В *мае* домашний скот *мается* от бестравицы; в первый день этого месяца на *Еремея*-запрягальника, или *ярёмника*, начинают пахать и потому на рабочих лошадях и быков надевают *ярмо* (*ярём*); работа эта оканчивается к 31 мая — ко дню *Еремея*-распрягальника. 2 мая, посвященное памяти князей Бориса и Глеба, крестьяне называют *барышдень* — вследствие созвучия имени *Борис* со словом *барыш*; торговцы стараются тогда продавать что-нибудь с выгодой, дабы во весь год торговать прибыльно. «Борис и *Глеб* засевают *хлеб*»; 24 июля: поговорка, относящаяся к этому числу, уверяет: «Борис и *Глеб* — поспел *хлеб*». В деревнях и селах празднуют оба означенные дни — для того чтобы круглый год получать барыши и чтобы отворотить от нив губительные грозы. Это случайное совпадение слов: *Глеб* — хлеб, *Борис* — барыш (т. е. выгоды от торга хлебом, главным богатством земледельца) и самое время празднования Бориса и Глеба при начале посевов и в жатвенную пору — дали повод перенести на этих святых древнее чествование Перуна, как творца урожая. <...> Если на *Мокия*, прозванного *мокрым* (11 мая), идет дождь, то все лето будет *мокрое*; если же дождь случится на *Макрину* (*Макриду* — 19 июля), то предстоящая осень будет *мокрая*, дождливая, и наоборот, отсутствие дождя в эти дни предвещает сухое лето и сухую осень. Подобно тому: если на *Сидора* (14 мая) будет *сиверко*, то ожидай лета холодного; а если на *Пахомия* (15 мая) будет тепло, то и лето *пахнёт* теплом. На *Константина* и *Елену* (*Алена*-длинные льны, *леносейка* — 21 мая) советуют сеять *лен*, на *Макавеев* (1 августа) собирать *мак*. 16 июня на *Тихона* *затишают* (перестают петь) птицы; 29 июля, посвященное имени *Калиника*, называется *калиники* — зарницы, отдаленные молнии, видимые по вечерам на горизонте в конце июля и августа, от *калить* (*раскалить*, *калена* стрела, *калина* — красная ягода); 23 августа на *Луппа*, утренний мороз овсы и льны *лупит*. 1 сентября — *Семенов* праздник, и потому в этот день грешно засеивать *семена*; со дня *Федора Студита* (11 ноября) начинает *студить* (холодеет): «Федор *Студит* землю *студит*». 4 декабря *Варвара* дорогу *заварит* (заморозит): «Варвара *заварит*, а *Савва* (5 декабря) *засалит*» (*сало* — плавающие по рекам ледяные пленки). С того же времени замечают сокращение ночей: «*Варвара* ночи *увала*, дни *приточала*».

В последовательных превращениях природы, в характеристических признаках и свойствах различных времен года древние племена усмат-

ривали не проявление естественных законов, а действие одушевленных сил — благотворных и враждебных, их вечную борьбу между собою, торжество то одной, то другой стороны. Поэтому времена года представлялись нашим предкам не отвлеченными понятиями, но живыми воплощениями стихийных богов и богинь, которые поочередно нисходят с небесных высот на землю и устраивают на ней свое владычество. <...>

Главная мысль, лежащая в основе простонародных праздничных обрядов, может быть выражена в этих немногих словах: смерть природы зимою и обновление или воскресение ее весною. С первыми признаками весны поселяне уже начинают зазывать (закликать) ее. Такими признаками служат: пробуждение животных, подверженных зимней спячке, прилет птиц, появление насекомых и цветение подснежников. 1 марта, по русской примете, бабак просыпается, выходит из норы и начинает свистать; 4-го прилетают грачи, 9-го — жаворонки; к 17-му числу лед на реках становится настолько непрочным, что, по народному выражению, шука его хвостом пробивает; 25 марта ласточка вылетает из вирия и, поспешая в здешний мир, несет с собою тепло; 5 апреля пробуждаются сверчки, а 12-го медведь выходит из берлоги, в которой проспал целую зиму; в мае месяце земля уже «принимается за свой род». Приведенные приметы не везде и не всегда оказываются верными: во-первых, разные местности пользуются и разными климатическими условиями и, во-вторых — независимо от этих условий, год на год не приходится: зимние холода заканчиваются иногда ранее, иногда позднее. Поэтому начало весны (ее приход) издревле определялось не наступлением известного в году дня, а действительным появлением ее знамений <...>.

Все птицы, прилетающие к нам с юга, встречаются как вестницы благодатной весны. По народному поверью они являются из райских стран (вирия), отпирают замкнутые зимнею стужею облака, проливают на землю живительный дождь и даруют ей силу плодородия. В пении овсянки малороссам слышатся слова: «Покинь сани, возьми воз!»

Призыв весны начинается с 1 марта; дети и девицы влезают на кровли амбаров, всходят на ближайшие холмы и пригорки и оттуда причитывают: «Весна, Весна красная! Приди, Весна, с радостью, с великою милостью...» На 9 марта, когда (по народной примете) прилетают жаворонки, поселянки пекут из теста изображения этих птичек, обмазывают их медом, золотят им крылья и головы сусальским золотом и с такими самодельными жаворонками ходят закликать Весну. <...>

При встрече Весны поются обрядовые песни (веснянки: содержанием их служит любовь, возжигаемая Ладоею в сердцах девиц и юношей) и совершаются праздничные игрища, идущие из глубокой древности. <...>

У славян существует старинный обычай: встречая Весну в марте месяце, совершать изгнание Смерти или Зимы. Они выносят из деревни

соломенное чучело, изображающее Смерть, топят его в реке или предадут сожжению, а пепел бросают в воду; ибо Зима гибнет под жгучими лучами весеннего солнца, в быстрых потоках растопленных ими снегов.

<...> В великорусских губерниях торжество Живы¹ и гибель Мораны² чествуется возжжением праздничных огней на Масленицу. Так как неделя эта сходится с началом весны и так как следующий за нею пост должен был вызывать особенно строгие церковные запрещения, направленные против языческого культа, то неудивительно, что во всей Европе Масленица (карнавал) получила значение самого разгульного праздника, посвященного проводам Зимы и встрече Лета. Вспоминая древнее предание о поезде богини лета (Изиды, Фреи, Гольды, т. е. Лады), рассыпающей по земле щедрые дары плодородия, у нас возили во время Масленицы дерево, украшенное бубенчиками и разноцветными лоскутьями, или деревянную куклу. <...> В Сибири устраивают на нескольких санях корабль, на котором сажают ряженных, медведя и Масленицу и возят по улицам в сопровождении песенников. Дерево, корабль и медведь — все это эмблемы весенней природы и ее творческих плодоносных сил; звуки колокольчиков и бубенчиков — знамения грозовой музыки; метла, веник и кнут — вихрей и молний; пиво и вино — всеоживляющего дождя. В таком обрядовом поезде празднуется пришествие (возврат) благодатной Весны. Наряду с этим совершаются и другие обряды, указывающие на борьбу Весны с Зимой и поражение последней. <...>

Как скоро богиня Весны победит демонов Зимы, она тотчас же одевает поля, сады и рощи свежую зеленью и цветами. Прекрасные, благословенные дни мая и начала июня издревле признавались посвященными этой богине и чествовались общенародными игрищами. В христианскую эпоху такие игрища, совершаемые в честь Весны, были приурочены к Вознесению и Троице, так как праздники эти большею частью приходятся в мае месяце. Четверг, в который празднуется Вознесение, и четверг, предшествующий Троице (так называемый Семик, потому что бывает на седьмой неделе после Пасхи), получили в глазах народа особенно важное значение по связи четверга с культом громовника. Перед наступлением означенных праздников поселяне отправляются толпами в поля и рощи, собирают разные травы, преимущественно благовонные: чабер, мяту, зорю и калуфер, и рубят молодые березы и другие лиственные деревья; и по городам, и по селам стены внутри домов убираются древесными ветвями, полы устилаются скошенной травой, а окна пахучими зельями и цветами; на дворах и

¹ Весна.

² Зима.

по улицам устанавливаются в землю целые ряды березок, липок и кленов, так что каждый город и каждая деревня превращаются на несколько дней в зеленые сады. <...> В великорусских губерниях собираются на Семик в леса и рощи, поют песни, завивают венки, срубают молодое березовое дерево и наряжают его в женское платье или обвешивают разноцветными лентами и лоскутьями. Затем следует общий пир, изготовляемый в складчину или ссыпчину, т. е. из мирского сбора муки, молока, крашенных яиц и других припасов; на покупку вина и пива назначаются денежные взносы. По окончании пиршества поднимают наряженную березку, с радостными песнями и плясками несут ее в деревню и stanовят в избранном с общего согласия доме, где она и остается *гостейкою* до Троицына дня. В пятницу и субботу приходят навещать «гостейку», а в воскресенье выносят ее к реке и бросают в воду. Тогда же пускаются по воде и семицкие венки. <...> В семицкой березке <...> народ чествовал лесную деву, оживающую в зелени дубрав, или самую богиню Весну, одевающую деревья листьями и цветами. На Троицын день молодежь отправляется в леса и рощи завивать венки. <...> Приготовив венки, девицы и парни обмениваются ими друг с дружкой; девицы надевают их на головы, парни украшают ими свои шляпы и затем приступают к хороводным играм. Вечером, как только сядет солнце, или на следующий день ходят они на реку и кидают венки в воду. Местом завивания венков преимущественно выбирают ту рошу, которая прилегает к засеянному полю,— для того, чтобы рожь уродилась гуще и прибыльнее. <...> Венок издревле служил эмблемою любви и супружеской связи. Так как в весеннюю пору Земля вступает в брачный союз с Небом и так как богиня весны (Жива) была не только представительницею земных урожаев, но и вообще покровительницею брака и любовных наслаждений, то и посвященный ей праздник необходимо должен был считаться лучшим в году временем для заявления любви и для гаданий о будущем семейном счастье. Бросая венки в воду, юноши и девицы допрашивают эту пророческую стихию о своей грядущей судьбе: если брошенный веноч уплывет, не коснувшись берега,— это предвещает исполнение желаний, счастливый брак и долгую жизнь; если веноч закружится на одном месте — это знак неудачи (свадьба расстроится, любовь останется без ответа), а если потонет — знак смерти, вдовства или бессемейной жизни (молдцу не быть женатому, девице оставаться незамужнею). Замечают еще: уцелел ли свежим или завял веноч, сбереженный от Семика до Троицына дня? В первом случае рассчитывают на долголетнее и счастливое супружество, а в последнем — ожидают скорой смерти. Не так давно в Калужской губ. существовало обыкновение, по которому парень, задумавший жениться, обязан был вытащить из воды веноч полюбившейся ему девицы. Таким образом, зелень и цветы играют главную роль на веселом празднике Весны; ее благотворное влияние именно в том и выражается, что мать-сыра земля, словно юная и

прекрасная невеста, рядится в роскошные уборы растительного царства. <...>

Но лето гостит на земле короткое время. Солнце, достигнув полнейшего проявления своих творческих сил, поворачивает на зиму и с каждым днем более и более утрачивает свой живоносный свет; дни начинают умалеться, а ночи удлиняются. Этот поворот солнца — выезд его в далекий зимний путь — сопровождается народным празднеством (24 июня). Пламя костров, разводимых в навечерии этого дня, служит символическим знаменем знойного июньского солнца. «Ивановы огни» зажигаются под открытым небом на площадях, полях и горных возвышениях. <...>

На Руси Иванов праздник известен под именем *Купалы*. <...>

Наравне с прочими родственными племенами славяне при летнем повороте солнца возжигают костры, совершают омовения в реках и источниках и собирают целебные травы. Костры раскладываются на открытых полях, по берегам рек и преимущественно на холмах и горных возвышениях. <...> На Руси для возжжения купальского костра употребляется *живой огонь*; почетные старики добывают его трением из дерева, и пока продолжается эта работа — собравшийся вокруг народ стоит в благоговейном молчании, но как только огонь вспыхнет — тотчас же вся толпа оживает и запекает радостные песни. Девушки в праздничных нарядах, опоясанные чернобыльником и душистыми травами, с цветочными венками на головах, и холостые юноши схватываются попарно за руки и прыгают через разведенное пламя; судя по удачному или неловкому прыжку, им предсказывают счастье или беды, ранее или позднее супружество.

<...> Поселяне наши не только сами купаются на этот праздник — ради здоровья тела, но с тою же целью купают и больных лошадей. Роса, выпадающая в купальскую ночь, в высшей степени обладает живительными и целебными свойствами и сообщает их полевым цветам и травам. <...> По народному поверью, лекарственные травы только тогда и оказывают действительную помощь, когда будут сорваны на Иванову ночь или на утренней заре Иванова дня — прежде, чем обсохнут на них роса. Исстари и доньше ночь на Ивана Купала почитается лучшим в году временем для сбора целебных трав, цветов и корней. <...>

В половине июня полуденное солнце достигает высочайшей точки на небе, дни становятся наиболее продолжительными, и наступает пора томительного зноя; на этой вершине оно остается в течение нескольких дней, называемых днями летнего солнцестояния, а затем, поворачивая на зимний путь, начинает все ниже и ниже спускаться по небесной горе. У наших поселян июнь месяц слывет *макушкою лета*. Болгары уверяют, что на Иванов праздник солнце пляшет, кружится и вертит саблями, т. е. разбрасывает яркие, пламенные лучи; по выражению русского народа, оно играет тогда, пляшет и мечется во все стороны. <...>

В летнюю жару народ призывал громовника погасить пламя солнечных лучей в разливе дождевых потоков; но самое это погашение должно было напоминать древнему человеку аналогические представления Ночи, с приходом которой дневное светило тонет в волнах всемирного океана, Зимы, которая погружает его в море облаков и туманов и, наконец, Смерти, которая гасит огонь жизни. Прибавим к этому, что на пути в загробный мир усопшие, по мнению наших предков, должны были переплывать глубокие воды. Мысль о замирающих силах природы особенно наглядно выражается в тех знаменательных обрядах, которые еще недавно совершались и были известны в нашем народе под названием *похорон Костромы, Лады и Ярила*. По всему вероятно, обряды эти принадлежали в старину к купальским игрищам. <...> Похороны Костромы в Пензенской и Симбирской губ. совершались таким образом: прежде всего девицы избирали из среды себя одну, которая обязана была представлять Кострому; затем подходили к ней с поклонами, клали ее на доску и с песнями несли к реке; там начинали ее купать, причем старшая из участвующих в обряде сгибала из лубка лукошко и била в него, как в барабан; напоследок возвращались в деревню и заканчивали день в хороводах и играх. В Муромском уезде соблюдалась иная обрядовая обстановка: Кострому представляла кукла, которую делали из соломы, наряжали в женское платье и цветы, клали в корыто и с песнями относили на берег реки или озера; собравшаяся на берегу толпа разделялась на две половины: одна защищала куклу, а другая нападала и старалась овладеть ею. Борьба оканчивалась торжеством нападающих, которые схватывали куклу, срывали с нее платья и перевязи, а солому топтали ногами и бросали в воду, между тем как побежденные защитники предавались неутешному горю, закрывая лица свои руками и как бы оплакивая смерть Костромы. Должно думать, что кукла эта приготавливалась не только из соломы, но также из сорных трав и прутьев и что именно поэтому она получила название Костромы. В областных говорах слово *кострома* означает: прут, розгу и растущие во ржи сорные травы; *костра́, кострец, костёр, костера* — трава метлица, *костерь, костеря* — жесткая кора растений, годных для пряжи, *кострыка* — крапива, *кострубый (кострубатый)* — шероховатый, в переносном смысле: придиричивый, задорный. Напомним, что прут, крапива, колючие и цепкие травы принимались за символы Перуновых молний. В Малороссии соломенная кукла, которую хоронили в первый понедельник петровки, называлась *Кострубом*, и обряд ее похорон сопровождался печальной песнею:

Помер, помер Кострубонько,
Сивый, милый голубонько!..

Подобный же обряд в Саратовской губ. называется *проводами Весны*: 30 июня делают соломенную куклу, наряжают ее в кумачный сарафан, ожерелье и кокошник, носят по деревне с песнями, а потом раздевают и бросают в воду. Ярилово празднество отличалось теми же характеристическими чертами. В Воронеже толпы народа с раннего утра сходились на городской площади и с общего согласия определяли: кому из присутствующих быть представителем Ярила; по разрешении этого важного вопроса избранного облакали в пестрое, разноцветное платье, убирали цветами и лентами, навешивали на него колокольчики и бубенчики, на голову надевали ему раскрашенный бумажный колпак с петушьими перьями, а в руки давали колотушку, которая исстари принималась за эмблему громовой палицы. Шествие Ярила возвещалось барабанным боем: обходя площадь, он пел, плясал и кривлялся, а следом за ним двигалась шумная толпа. Народ предавался полному разгулу и после разных игр, сопровождаемых песнями, музыкой и плясками, разделялся на две стороны и начинал кулачный бой — стена на стену. В Костроме горожане сходились на площадь, избирали старика, одевали его в рубище и вручали ему небольшой гроб с куклою, которая изображала Ярила и нарочито делалась с огромным детородным *удом*! Затем отправлялись за город; старик нес гроб, а вокруг него шли женщины, причитывали нараспев похоронные жалобницы¹ и жестаи своими старались выразить скорбь и отчаянье. В поле вырывали могилу, хоронили в ней куклу с плачем и воем и тотчас же начинали игры и пляски, напоминавшие языческую тризну. <...>

Некоторые из наших ученых видят в именах Купала, Ярила, Костромы только названия летних праздников, и ничего более. Из приведенного нами описания праздничных обрядов очевидно, что народ еще недавно представлял Купала и Ярила как существа живые, человекоподобные, и в этом нельзя не признать отголоска глубочайшей древности, когда поэтическое чувство господствовало над мыслью человека.

После Иванова дня поселянин начинает следить за теми знаменьями, которые пророчат ему о грядущей смене лета зимою. К концу июня замолкают кукушка, соловей и другие певчие птицы; так как это случается около того времени, когда в полях колосится хлеб, то о замолкшей кукушке крестьяне выражаются, что она *подавилась житным колосом*. <...> С сентября начинается отлет птиц в теплые страны, или вирий; о ласточках рассказывают, что в первый день этого месяца они *прячутся в колодцы*, т. е. улетают в рай (царство вечного лета), лежащий по ту сторону облачных источников. В тот же день крестьянки

¹ Зд.: причитания.

хоронят мух и тараканов в гробах, сделанных из свекловицы, репы или моркови, чем символически обозначается оцепенение этих насекомых на все время зимы. 14 сентября змеи уползают в вирий или же собираются в ямах, свертываются в клубки и засыпают зимним сном. Мало-помалу увеличиваются холода, трава увядает, с деревьев опадают листья и, наконец, является суровая Зима, налагает на весь мир свои оковы, стелет по водам ледяные мосты, землю одевает в белоснежный саван и выпускает из адских подземелий вереницы вьюг, метелей и морозов.

Если с поворотом солнца на зиму соединялась мысль о замирании творческих, плодотворящих сил природы, то с поворотом этого светила на лето необходимо должна была соединиться мысль о их возрождении, на что и указывают обряды, донине совершаемые на так называемом празднике Коляды. *Коля(е)да* — собственно: первое в каждом месяце число. <...> Впоследствии слово это стало по преимуществу употребляться для обозначения январских календ (с 14 декабря по 1 января включительно) как исходного пункта, с которого начинается год, и затем уже в средние века перешло в название святочных игрищ. К нам оно проникло из Византии, вместе с отреченными книгами, и согласно со звуковыми законами славянского языка изменилось в *коляду*. <...>

Когда наступали самые короткие дни и самые длинные ночи в году, древний человек думал, что Зима победила Солнце, что оно одряхлело, утратило свою лучезарность и готовится умереть, т. е. погаснуть. Но торжество злых сил продолжается не далее 12 декабря — день, в который солнце поворачивает на лето и который поэтому слывет в народе *поворотом, поворотником и солоноворотом*. Как на Ивана Купала Солнце, по русскому поверью, выезжает в колеснице на серебряном, золотом и алмазном конях, так и теперь, наряженное в праздничный сарафан и кокошник, оно садится в телегу и направляет своих коней на летнюю дорогу. Народ сочетал с этой древней богинею имя Коляды и, прославляя в обрядовой песне выезд Солнца на лето, употребляет следующее выражение: «Ехала Коляда в малёваном возочку, на вороненьком конечку». В прежние годы существовал даже обычай *возить Коляду*, которую представляла нарочно избранная девушка, одетая в белую сорочку. Отсюда становится понятным, почему составители старинных хроник причисляли Коляду к сонму языческих богов и в обрядах колядского праздника усматривали следы идолослужения. После зимнего поворота солнце мало-помалу начинает брать верх над демонами мрака: по народному выражению, день к Новому году прибавляется на куриный шаг или на гусиную лапку, а в начале февраля лучи солнечные уже «нагревают у коровы один бок», почему крестьяне и называют февраль месяц *бокогреем*. В этом переходе от постепенной утраты к постепенному возрастанию светоносной силы солнца предки наши видели его возрождение или воскресение <...> и в честь столь

радостного события, совершавшегося на небе, зажигали по городам и селам костры. <...>

В великорусских преданиях уцелело темное воспоминание о мифическом лице *Овсеня*; обрядовая песня славит его приезд, совпадающий по времени с наступлением Нового года:

Мосточек мостили,
Сукном устилали,
Гвоздьми убивали.
Ой Овсень, ой Овсень!
Кому ж, кому ехать
По тому мосточку?
Ехать там Овсеню
Да Новому году.
Ой Овсень, ой Овсень!

Овсень должен означать бога, возжигающего солнечное колесо и дарующего свет миру (т. е. приводящего с собой утро дня или утро года — весну). Весеннее просветление неба постоянно отождествляется и в языке, и в народных поверьях с утренним рассветом. <...> Являясь в сей мир, Овсень открывает путь новому лету (новому году), несет из райских стран щедрые дары плодородия, и как определено божественным судом, так и распределяет их между смертными: одним дает много, с избытком, а других лишает и самого необходимого. Белорусы выражают эту мысль в следующем символическом обряде: накануне Нового года они водят по домам двух юношей, из которых один, называемый *богатою Коледою*, бывает одет в новое, праздничное платье и имеет на голове венки из ржаных колосьев; на другого же (*бедную Коледу*) надевают разорванную свитку и венки из обмолоченной соломы. При входе в избу обоих юношей завешивают длинными покрывалами и заставляют хозяина выбирать из них любого; если он выберет «богатую Коледу», то хор поет ему песню, предвещающую урожай и богатство; наоборот, если выбор падет на «бедную Коледу» — это служит предзнаменованием неурожая и бедности. <...>

Земные урожаи зависят от деятельности стихийных духов. Носясь по воздушным пространствам в буйном полете грозовых туч и ветров, духи эти нисходят на землю оплодотворяющим семенем дождя, преобразуются в ее материнских недрах в бесчисленные зародыши и затем нарождаются разнообразными и роскошными злаками. Вообще все растительное царство представлялось древнему человеку воплощением стихийных духов, которые, соединяя свое бытие с деревьями, кустарниками и травами (облекаясь в их зеленые одежды), чрез то самое получали характер лесных, полевых или житных гениев. По немецким, славянским и литовским преданиям, житные духи в летнюю половину года обитают на нивах. Когда хлеб поспеет, поселяне начинают жать или косить его, полевик бежит от взмахов серпа и косы и прячется в тех колосьях, которые еще остаются на корню; вместе с последними

срезанными колосьями он попадает в руки жнеца и в его последнем — дожиночном — снопу приносится на гумно или в дом земледельца. Вот почему дожиночный сноп наряжают куклою и ставят его на почетном месте. <...> Растя хлебные злаки и творя урожаи, житные духи приготавливают запасы для своего собственного пропитания, подобно тому, как пчелы запасают для себя пищу в медовых сотах. Человек питается плодами их творческой деятельности, но не должен забирать всего; часть хлеба он обязан оставлять для житных духов, дабы они могли перезимовать без нужды и заботы. Следуя стародавнему обычаю, крестьяне оставляют на полях несколько несрезанных колосьев, в саду несколько несорванных яблок, а на току несколько пригоршней обмолоченного зерна, и за все это ожидают на будущий год богатого урожая. Кто не исполняет этой обязанности, у того житные духи похищают хлеб из закромов. Западные славяне рассказывают, что *дедко* всю зиму сидит заключенный в житнице и поедает сделанные запасы. Как существа стихийные, являющиеся в бурных грозах и дождевых ливнях, житные духи смешиваются с духами дикой охоты и неистового воинства. <...>

Иногда кукла, приготовляемая из последнего снопа, представляется *ребенком*. В зрелом колосистом хлебе древний человек видел прекрасное дитя, порожденное плодородною Землею, дитя, которое в жатвенную пору отделяется от ее материнского лона. Это воззрение очевидно из польского обыкновения кричать тому, кто срезает последние колосья: «Ты отрезал пуповину!» По народной примете, та жница, которая связывала последний сноп, должна непременно родить в продолжение года.

После представленных нами исследований мы вправе сказать, что духовная сторона человека, мир его убеждений и верований в глубокой древности не были вполне свободным делом, а неизбежно подчинялись материальным условиям, лежавшим столько же в природе окружающих его предметов и явлений, сколько и в звуках родного языка. Слово человеческое, по мнению наших предков, наделено было властительною, чародейною и творческою силою; и предки были правы, признавая за ним такое могущество, хотя и не понимали, в чем именно проявляется эта сила. Слово, конечно, не может заставить светить солнце или падать дождь, как верили язычники; но если не внешнею природою, зато оно овладело внутренним миром человека и там заявило свое чарующее влияние, создавая небывалые отношения и образы и заставляя младенческие племена на них основывать свои нравственные и религиозные убеждения. Часто из одного метафорического выражения, как из зерна, возникает целый ряд примет, верований и обрядов, опутывающих жизнь человеческую тяжелыми цепями, и много-много нужно было усилий, смелости, энергии, чтобы разорвать эту невидимую сеть предрассудков и взглянуть на мир светлыми очами!

Поэзия заговоров и заклинаний

<...> Только постигнув древнюю душу и узнав ее отношения к природе, мы можем вступить в темную область гаданий и заклинаний, в которых больше всего сохранилась древняя сущность чужого для нас ощущения мира. Современному уму всякое заклинание должно казаться порождением народной темноты: во всех своих частях оно для него нелепо и странно. Так некогда относилась к нему и наука. <...> Но даже точная наука убедилась теперь в практической применимости заклинаний, после того как был открыт факт внушения. Сверх того, заговоры, а с ними вся область народной магии и обрядности, оказались тою рудой, где блещет золото неподдельной поэзии; тем золотом, которое обеспечивает и книжную «бумажную» поэзию — вплоть до наших дней. Вот почему заговоры приобрели психологический, исторический и *эстетический* интерес и тщательно собираются и исследуются.

Мы должны воссоздать ту внешнюю обстановку и те душевные переживания, среди которых могли возникнуть заговоры и заклинания; для этого необходимо вступить в лес народных поверий и суеверий и привыкнуть к причудливым и странным существам, которые потянутся к нам из-за каждого куста, с каждого сучка и со дна лесного ручья. Древний человек живет, как в лесу, в мире, исполненном существ — добрых и злых, воплощенных и призрачных. Каждая былинка — стихия, и каждая стихия смотрит на него своим взглядом, обладает особым лицом и нравом, как и он. Подобно человеку, она преследует какие-то цели и обладает волей, душа ее сильна или слаба, темна или светла. Она требует пищи и сна, говорит человеческим языком. Водяной зол и капризен — он назло затопляет низины и пускает ко дну корабли. Русалка, бросаясь на купающуюся девушку, спрашивает: «Полынь или петрушка?» Услышав ответ: «Полынь!», русалка убегает с криком: «Сама ты сгинь!» Но когда девушка ответит: «Петрушка!», русалка весело кричит: «Ах ты, моя душка!» — и щекочет девушку до смерти (это поверье в ходу и у великороссов, и у малороссов). <...>

Мирясь с тайнами окружающего мира, народ признает за отдельными людьми вешее знание этих тайн. Это — колдуны, кудесники, знахари, ведуны, ворожеи, ведьмы; и их почитают и боятся за то, что они находятся в неразрывном договоре с темной силой, знают слово, сущность вещей, понимают, как обратить эти вещи на вред или на пользу, и потому отделены от простых людей недоступной чертой.

Чтобы выведать тайну природы, нужно продать душу черту, потому настоящие знахари редки. <...>

Профессиональный заклинатель или тот, кого тоска, отчаянье, любовь, беда приобщили к природе, кому необычные обстоятельства внушили дар заклинаний,— обращаются к природе, стремясь испытать ее, прося, чтобы она поведала свои тайны. Такое обращение напоминает молитву, но не тождественно с нею. Молитва, говорит Е.В. Аничков¹, предполагает известное религиозное состояние сознания, по крайней мере в молитве обращаются к известному лицу — подателю благодати. В молитвенной формуле вся сила сосредоточивается на упоминании имени и свойства этого лица. В заклинательной формуле, наоборот, весь интерес сосредоточен на выражении желания (по-немецки Wunsch значит и желание, и заклятие). Имена божеств, упоминаемые в ней, изменяются, но сама формула остается неизменной. <...>

Психология народных обрядов коренится в религиозном мировоззрении. Заклинающий человек властен над природой, она служит только ему; оттого он сам чувствует себя богом. Это подтверждается массой фактов, собранных о людях-богах. Состояние сознания заклинающего природу, по словам Е.В. Аничкова, еще не религия, но то смутное мировоззрение, в котором таились уже зачатки религии. Заклинание — это древнейшая форма религиозного сознания².

<...> «Встану», «пойду», «умоюсь» — так часто начинаются заговоры, и, очевидно, так делалось когда-то; с такими словами заклинатель входит в настроение, вспоминает первоначальную обстановку, при которой сооткался заговор; но, очевидно, ему нет нужды воспроизводить эти действия, довольно простого слова; притом же это слово и не всегда выполнимо: «Оболокусь я оболочком, обтычусь частыми звездами», — говорит заклинатель; и вот он — уже маг, плывущий в облаке, опоясанный Млечным Путем, наводящий чары и насылающий страхи. Потому первобытная душа не различает чисто словесных заговоров от обрядовых действий и заклинаний, как различаем их мы, основываясь на мертвых осколках и текстах, которые, по самому существу своему, никогда не могут вылиться и застыть в определенных формах, но представляют из себя туманные, зыблемые озера образов, вечно новые, создаваемые вновь и вновь, с приливами и отливами, очарованные влиянием неверной и бледной луны. Чаровать можно чем угодно — взглядом, шепотом, зельями, подвесками, талисманами, амулетами, ладанками и просто заговором, — и все это будет обрядовым действием.

¹ Аничков Е.В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. СПб., 1903. Ч. 1. С. 119—120.

² То же. С. 38—39.

Для нас, не посвященных в простое таинство души заклинателя — в его власть над словом, превращающую слово в дело, — это может быть смешно только потому, что мы забыли народную душу, а может быть, истинную душу вообще; для непосвященного с простою душой, более гармоничной, менее охлажденной рассудком, чем наша, — такое таинство страшно; перед ним — не мертвый текст, с гордостью записанный со слов деревенского грамотея, а живые, лесные слова; не догматический предрассудок, не суеверная сказка, а творческий обряд, страшная быль, которая вот сейчас вырастет перед ним, заколдует его. <...>

Знахарь напрягает всю свою волю, требует, чтобы произошло то, что им замыслено. Для того чтобы вызвать желанную демоническую силу, он творит обряд или рассказывает о действиях природы. Это — две необходимые части всякого заговора — пожелание и обряд — так называемая эпическая часть. <...>

Часто, но далеко не всегда, заговор кончается замыканием; в русских заклинаниях оно встречается чаще, чем в иностранных. Есть готовые формы для него: «слово мое крепко», «замок моим словам», «как у замков смычи крепки, так мои слова метки» или просто еврейское «аминь». Ключом и замком замыкаются враждебные силы: хозяин обходит свое стадо, наговаривая: «Замыкаю я (имя) сим булатным замком серым волкам уста от моего табуна». <...>

Современная наука располагает многими текстами заговоров. Их делают, обыкновенно, по цели, которую они преследуют, на заговоры, касающиеся любви и брака, болезней и здоровья, частного быта и общественных отношений, отношений к природе и к сверхъестественным существам. <...> Материал, состоящий из неподвижных текстов, производит на первый взгляд однообразное впечатление уже по тому одному, что на всем пространстве России часто повторяются одни и те же заговоры. Изменяются только языковая окраска да иногда образы — сообразно с темпераментом народа, с духом его, с климатом. Сверх того, в сборниках преобладают обиходные и самые однообразные заговоры. В целом они производят впечатление какого-то домашнего руководства для лечения болезней, для хозяйства, для ремесла. Может показаться, что искать поэзии в таких сборниках — то же, что искать ее в медицинском учебнике, в своде правительственных распоряжений, в лучшем случае — в рыночном «толкователе снов», который попадает в лавочке у каждого букиниста.

На самом деле это не так. Заклинания и обряды действительно имеют чисто практический смысл. Они всегда целесообразны, направлены во вред или на пользу. Но понятие пользы в нашем быту совершенно утратило свое первоначальное значение. Для нас польза связана обыкновенно если не с неприятным, то, во всяком случае, с безразличным в эстетическом отношении; красота и полезность пре-

бывают во вражде; убить эту вражду не удастся никакой художественной промышленности, если утрачен ключ к древнему отношению этих двух враждебных стихий; но было время, когда польза не смотрела пустыми очами в очи красоте; тогда не существовало отрицательного понятия «утилитаризма», который хочет уничтожить все, не согласное с ним. <...>

В первобытной душе — польза и красота занимают одинаково почетные места. Они находятся в единстве и согласии между собою; союз их определим словами: прекрасное — полезно, полезное — прекрасно. <...>

Раз красота совпадает с пользой в первобытном сознании, — ясно, что это не наша красота и не наша польза. Наша красота робка и уединенна, наша польза жестка и груба. Наша индивидуальная поэзия — только слово, и, не спрашиваясь его советов, мы рядом, но не заодно с нею, делаем пресловутые полезные дела. Первобытная гармония согласует эти слова и дела; слова становятся действием. Сила, устрояющая их согласие, — творческая сила ритма. Она поднимает слово на хребте музыкальной волны, и ритмическое слово заостряется, как стрела, летящая прямо в цель и певучая; стрела, опущенная в колдовское зелье, приобретает магическую силу и безмерное могущество. Искусство действенных заклинаний — всем нужное, всенародное искусство; это полезное первобытное искусство дает человеку средства для борьбы за существование. Оно выходит в жизнь и способствует расцвету. Для того чтобы вылечить болезнь, хорошо работать, быть счастливым в домашней и хозяйственной жизни, на охоте, в борьбе с недругом, в любви — нужен ритм, который составляет сущность заклинания. Заклинатель бесстрашен, он не боится никакого бога, потому что он сам — бог; «стану не благословясь, стану не перекрестясь», — говорит он в минуту высшего напряжения воли. Заклинатель свободен в своей темной, двойственной стихии, его душа цветет, слово звучит и будит спящие силы. Ритмическое заклинание гипнотизирует, внушает, принуждает. <...>

Домашнему быту уделено много места в заговорах. Это — целая история хозяйства, домашних и полевых забот землепашца, скорее — картины тихой жизни, а не молитвы и не песни о ней. <...>

Но человек — сам-друг с природой. Он может привыкнуть и к ее маленьким зловредным бесенятам, которые вертятся тут же, в избе, у ног, в борозде, оставленной сохой, на ближней опушке. Он заговаривает их так же, как легкую болезнь или домашнюю удачу. Ему легко привыкнуть ко всему этому обиходу, созданному его темной, первобытной душой вокруг очага. А там, где поселяется привычка, блеск поэзии затуманивается, притупляется ее острие. И потому истинные перлы первобытной поэзии сверкают там, где неожиданное, непри-

вычное событие падает на голову человека, возбуждает его гневом, тоской или любовью, распирает стены избы, лишает почвы под ногами и поднимает еще выше холодное, предутреннее небо. Здесь играет свободная и живая поэзия: сын покидает мать, девушка бросает милого. Мать как будто видит с вещей тоскою каждую былинку в мире, знает все, что может страстись с родным сыном. Заговор матери от тоски по сыне показывает, что самые темные люди, наши предки и тот странный народ, который забыт нами, но окружает нас кольцом неразрывным и требует от нас памяти о себе и дел для себя, — также могут выбиться из колеи домашней жизни, буржуазных забот, бабьих причитаний и душевной боязни каких-то дрянных серых чертенят. В заговоре как бы растут и расправляются какие-то крылья, от него веет широким и туманным полем, дремучим лесом и тем богатым домом, из которого ушел сын на чужую сторону. Чтобы предохранить свое дитяtko от обмороченья и узорочанья, мать произносит золотые слова: «Пошла я в чисто поле, взяла чашу брачную, вынула свечу обручальную, достала плат венчальный, почерпнула воды из загорного студенца; стала я среди леса дремучего, очертилась чертою прозорочною и возговорила зычным голосом. Заговариваю я своего ненаглядного дитяtko (такого-то) над чашею брачною, над свежею водою, над платом венчальным, над свечею обручальною. Умываю я своего дитяtko во чистое личико, утираю платом венчальным его уста сахарные, очи ясные, чело думное, ланиты красные, освещаю свечею обручальною его становой кафтан, его осанку соболиную, его подпоясь узорчатую, его коты шитые, его кудри русые, его лицо молодецкое, его поступь борзую. Будь ты, мое дитяtko ненаглядное, светлее солнышка ясного, милее вешнего дня, светлее ключевой воды, белее ярого воска, крепче камня горячего Алатыря. Отвожу я от тебя черта страшного, отгоняю вихоря бурного, отдаляю от лешего одноглазого, от чужого домового, от злого водяного, от ведьмы Киевской, от злой сестры ее Муромской, от моргуньи-русалки, от треклятыя бабы-яги, от летучего змея огненного, отмахиваю от ворона вешего, от вороны-каркуньи, защищаю от кашея-ядуна, от хитрого чернокнижника, от заговорного кудесника, от ярого волхва, от слепого знахаря, от старухи-ведуньи; а будь ты, мое дитяtko, моим словом крепким в ночи и в полунощи, в часу и в получасьи, в пути и дороженьке, во сне и наяву укрыт от силы вражией, от нечистых духов, сбережен от смерти напрасныя, от горя, от беды, сохранен на воде от потопления, укрыт в огне от сгорания. А придет час твой смертный, и ты вспомяни, мое дитяtko, про нашу любовь ласковую, про наш хлеб-соль роскошный; обернись на родину славную, ударь ей челом седмерижды семь, распростиись с родными и кровными, припади к сырой земле и засни сном сладким, непробудным». И это еще — не весь заговор. <...>

О роли типологических символов в истории культуры

Анализируя наиболее архаические социо-культурные модели, мы можем выделить, в частности, две, представляющие особый интерес в свете их дальнейших трансформаций в истории культуры. С известной степенью условности одну из них мы будем именовать магической, другую — религиозной. Необходимо сразу же подчеркнуть, что речь идет не о каких-либо реальных культурах, а о типологических принципах. Выявившиеся в *истории* культуры религии, чаще всего, сложно составляются из обоих элементов. В некоторых мировых религиях, по нашей терминологии, доминирует магия.

Магическая система характеризуется:

1. Взаимностью. Это означает, что участвующие в этих отношениях агенты оба являются действующими (например, колдун совершает определенные действия, в ответ на которые закликаемая сила совершает свои). Односторонние действия в системе магии не существуют, так как если колдун в силу своего незнания совершает неправильные действия, которые бессильны вызвать закликаемую силу и заставить ее действовать, то такие слова и жесты в системе магии действиями не признаются.

2. Принудительностью. Это означает, что определенные действия одной стороны влекут за собой обязательные и точно предусмотренные действия другой. В магических отношениях зафиксированы многочисленные тексты, свидетельствующие о том, что колдун заставляет потустороннюю силу явиться и действовать против ее воли, хотя и располагает меньшей мощью. Совершение действий одной *требует* ответных определенных действий со стороны другой. В этом случае власть как бы распределяется поровну: потусторонние силы властны над колдуном, а он властен над ними.

3. Эквивалентностью. Отношения контрагентов в системе магии носят характер эквивалентного обмена и могут быть уподоблены обмену конвенциональными знаками.

4. Договорностью. Взаимодействующие стороны вступают в определенный рода договор. Договор этот может иметь внешнее выражение (заключение контрактов, клятвы соблюдения, условий и пр.) или быть подразумеваемым. Однако наличие договора подразумевает и возможность его нарушения в такой же мере, в какой из конвенционально-знаковой природы обмена вытекает потенциальная возможность обмана и дезинформации <...>. Отсюда с неизбежностью вытекает возможность различных толкований договора и стремление каждой из

сторон вложить в выражение договорных формул выгодное ей содержание.

В основе религиозного акта лежит не обмен, а безоговорочное *вручение себя* во власть. Одна сторона отдает себя другой без того, чтобы сопровождать этот акт какими-либо условиями, кроме того, что получающая сторона признается носителем высшей мощи¹. Отношения этого типа характеризуются:

1. Односторонностью; они имеют однонаправленный характер: отдающий себя во власть субъект рассчитывает на покровительство, но между его акцией и ответным действием нет обязательной связи; отсутствие награды не может служить основанием для разрыва отношений.

2. Из сказанного вытекает отсутствие принудительности в отношениях: одна сторона отдает все, а другая может дать или нет, так же, как она может отказать достойному (дарителю) и отдать недостойному (не участвующему в данной системе отношений или нарушающему ее).

3. Отношения не имеют характера эквивалентности: они исключают психологию обмена и не допускают мысли об условно-конвенциональном характере основных ценностей. Поэтому средствами коммуникации являются в этом случае не знаки, а символы, природа которых исключает возможность отчуждения выражения от содержания и, следовательно, обмана или толкования.

4. Следовательно, отношения этого типа имеют характер не договора, а безусловного дара.

Следует подчеркнуть, что речь идет о модели культурпсихологии этих типов отношений — реальные мировые религии никогда не могли обходиться без той или иной степени участия магической психологии. <...>

Языческие культы на Руси имели, видимо, шаманистский, т. е. магический, характер. *Совпадение* принятия христианства Русью и возникновение киевской государственности повлекло ряд существенных последствий в интересующем нас аспекте. Сложившееся двоеверие давало две противоположные модели общественных отношений. Нуждавшиеся в оформлении отношения князя и дружины тяготели к договорности. Такая модель наиболее адекватно отражала складывающуюся систему феодальных связей, основанных на патронате — васалитете, всю структуру взаимных прав — обязанностей и этикетно-знакового обмена, на которых покоилось идеологическое оформление рыцарского общества. <...> Централизованная власть в гораздо более прямой форме, чем на Западе, строилась по модели

¹ Имеется в виду именно мощь, а не благость, поскольку возможно религиозное, в указанном выше смысле, поклонение и злым силам.

религиозных отношений. Построенная в «Домострое» изоморфная модель: Бог во вселенной, царь — в государстве, отец — в семье — отражала три степени безусловной врученности человека и копировала религиозную систему отношений на других уровнях. Возникшее в этих условиях понятие «государевой службы» подразумевало *отсутствие условий* между сторонами: с одной — подразумевалась безусловная и полная отдача себя, а с другой — милость. Понятие «службы» генетически восходило к психологии несвободных членов княжеского вотчинного аппарата. По мере того, как росла роль этой лично зависимой от князя бюрократии, превращавшейся в бюрократию государственную, а также роль наемного войска князя, «воинников», психология княжеского двора делалась государственной психологией служилого люда. На государя переносились религиозные чувства, служба превращалась в служение. Достоинство определяется милостью. <...>

В.И. Чичеров

Новогодние песни-заклятья урожая и благополучия семьи (русские колядки и их типы)

<...> Наименования русских новогодних песен, исполнявшихся в кануны главных зимних праздников — Рождества, Нового года, Крещения, — различны. Их называют: «коляда», «овсень», «виноградье»; последние два наименования на одной территории не встречаются. Если первое из указанных названий — общеславянское, то два других являются исключительно русскими. В большинстве местностей русское население не разделяло песен соответственно их названиям по праздникам (к Рождеству, к Новому году, к Крещению); это отличает восприятие русскими своей новогодней поэзии от восприятия ее, например, украинцами, у которых колядка определяется как рождественская песнь, шедровка — как новогодняя. <...>

Названия песням даются по припеву, имеющему форму восклицания (отсюда: кликать коляду, кликать овсень). Песни с припевом «коляда, ой, коляда!» распространены по всей территории России, но в ряде районов уступают место своеобразным русским формам. Такой формой в северных районах (на территории новгородской колонизации) было виноградье. Центральная полоса России и Поволжье (в основном районы московской колонизации, за исключением Вологды) имеют своей областной формой овсень. Южнорусские области, частью

Среднее и Нижнее Поволжье, отчасти казачьи районы, не имеют своего четкого областного типа песни. В Воронежской, Курской областях, на Брянщине, на Дону, под Астраханью и вверх по Волге вплоть до Саратова обнаруживается перекрещивание типов новогодних песен. В этих местностях разные русские песни смешиваются с украинскими; наблюдается одновременное бытование овсеня, русской и украинской колядки, украинской щедровки. Появление смешанного типа новогодней песни в этих местах было обусловлено тесными культурно-историческими связями русского народа и украинцев, их взаимовлияниями, ролью переселенцев с Украины, переносивших в новые места свои национальные обычаи и обряды. В южнорусских районах не выработался свой областной тип новогодней песни; в них существуют русские и украинские колядки, среднерусский овсень и украинские щедровки.

В отношении русской новогодней поэзии следует говорить о двух ее видах: 1) среднерусском и поволжском (овсень) и 2) северно-русском (виноградь). <...>

Границы распространения овсеня не случайны. Центр этого обрядового песенного типа находится в землях или принадлежавших Москве еще в середине XV в. (до падения Новгорода), или соседствовавших и боровшихся с ней областей (Тверь, Рязань), но связанных с культурой крепнувшей Москвы. Территория овсеня, если ее нанести на карту Руси XIV—XV вв., — это прежде всего московские земли, осуществившие разгром татар, сбросившие их иго, окрепшие в борьбе и объединившие русские княжества в единое многонациональное государство.

<...> Новогодние заклęcia, предрекающие благополучие, урожай, плодovitость и плодородие, прямым и непосредственным образом связаны с основной ячейкой родового строя — семейной общиной или большой семьей, в пережитках сохранявшейся у русских до недавнего времени. В силу различия в историческом развитии народов образуются разные типы семейной общины; их своеобразные черты четко выявляются, например, при сопоставлении великорусской большой семьи и южнославянской зядруги. Отличия типов семейной общины были сформулированы Косвенон:

«Один тип характеризуется полной сохранностью, наряду с коллективным производством и потреблением, начала коллективной собственности. Этому соответствует стойкий демократизм внутренних отношений и управления такой общины. Глава ее, будь то старший по возрасту или молодой, обычно выборный, далеко не обладает неограниченной властью, во всем существенном советуется со взрослыми членами семьи, его дисциплинарная власть ограничена и т. д.

Другой тип, при наличии сохраняющегося коллективного производства и потребления, обнаруживает проникновение в семейную общину начала частной собственности в виде если не полного ее

утверждения, то резко выраженной тенденции главы семьи, деда или отца, стать не только неограниченным распорядителем хозяйства, но и полным собственником всего семейного имущества, в том числе и личных заработков членов семьи. Соответственным образом резко вырастает и его личная власть, превращающаяся в деспотическую.

Два указанных типа семейной общины можно, по-видимому, считать двумя историческими ее формами: более архаической, первобытно-демократической и более поздней, представляющей собой патриархальное перерождение большой семьи, которую можно назвать деспотической»¹.

Применяя это обобщение к тем формам семьи, которые существовали у славян, следует сказать, что задруга представляет собой первобытно-демократический тип, великорусская же большая семья — тип более поздний, обусловленный более сложной культурой народа. Совершенно справедливы указания Косвена на то, что тип отцовской семейной общины находит наиболее отчетливые формы у русских, тогда как для других восточных славян — белорусов и, по всем данным, украинцев, так же как для южных славян, характерен преимущественно первобытно-демократический тип.

Есть все основания предполагать, что особенности родового строя у русских и у других славян определили различия у них обряда колядования. Двум типам семейной общины соответствуют два типа этого обряда: обобщенный и дифференцированный. Оформившись в период полного развития полнокровного существования родового строя у славян, эти обрядовые типы (в силу известной консервативности обряда) сохранили свои особенности и в период разложения и даже исчезновения у некоторых народов семейных общин; в обрядовом цикле нового года исчезновение их более всего сказалось не на порядке проведения действия и исполнения текстов, которые часто остаются теми же, а на изменении темы, содержания и образов песен, на характере высказываемых пожеланий. Указанные два типа обряда колядования следующие:

1. Дифференцированный тип обряда. Обряд проводится с учетом каждой индивидуальности, входящей в состав семейной общины (иногда учитываются также лица, не входящие в нее, но случайно оказавшиеся в данном доме в момент прихода колядующих). Внешним признаком этого типа обряда служит колядование у дома и в доме и дифференцированные колядки, с которыми обращаются к каждому отдельному человеку, желая ему личного благополучия и счастья его семье.

¹ Косвен М. О. Очерки по этнографии Кавказа // Сов. этнография. 1946. № 2. С. 116—117. Для большой семьи в настоящее время принят термин «отцовская» (см.: Косвен М. О. Большая семья // Сов. этнография. 1948. № 3).

2. Обобщенный тип обряда. При проведении обряда имеется в виду семейная община в целом (большая семья), обряд обращен к главе семьи (остальные ее члены упоминаются по связи с ним). Внешним признаком обобщенного типа является колядование у дома *или* в самом доме и общая колядка, в которой высказывается пожелание благополучия семье в целом.

Дифференцированный тип обряда достаточно полно описан в научной литературе; он представлен в первую очередь колядованием украинцев, болгар <...>, а также единым с ним по существу «кликаньем коляды» у других славян.

Особняком стоит великорусский обряд, до сих пор не исследованный; он должен быть охарактеризован как обобщенный тип обряда. <...>

Среднерусские новогодние песни могут быть сведены к трем основным типам, элементы которых существуют и отдельно, и в контаминации друг с другом. Условно обозначая, эти типы можно определить так: а) тип величания с пожеланием богатства; б) тип просьбы о подаении; в) тип шуточной песни (с цепевидно построенными вопросами и ответами). Этот тип стоит особняком. <...>

Каждый из указанных типов имеет редакции: а) основную и б) осложненную контаминациями. <...>

Характерный тип величальной колядки (не контаминированной) был опубликован еще в 1838 г. И. Снегиревым:

Коляда, коляда!
Пришла коляда накануне Рождества;
Мы ходили, мы искали коляду святую
По всем дворам, по проулочкам.
Нашли коляду у Петрова-то двора.
Петров-то двор — железный тын,
Среди двора три терема стоят,
Во первом терему светел месяц,
В другом терему красно солнце,
А в третьем терему частые звезды.
Светел месяц — Петр сударь свет Иванович,
Красно солнце — Анна Кирилловна,
Частые звезды — то дети их.
Здравствуй, хозяин с хозяйшкой,
На долгие веки, на многие лета!¹

Приведенная колядка состоит из трех частей:

1. Приход коляды и поиски ее колядующими (введение). Введение является отзвуком реально проводимого колядования... <...>

2. Характеристика хозяев (величанье).

Величанье содержит поэтические образы, генетически восходящие

¹ Снегирев И.М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1838. Вып. 2. С. 68. № 3.

к магии и элементам древних культов: железный тын — поэтическое осмысление ограждающего круга, в котором железо синонимично неразрушимой крепости ограды. Такой смысл образа тына в колядке связан со святочными обрядами разрушения забора у избы, ломанья ворот и тому подобными действиями, которые должны были вызвать приход несчастья в семье, исчезновение в данном доме удачи и обилия. Уподобление хозяев солнцу, месяцу, звездам входит в круг элементов обрядовых действий солнечного культа, сохранившихся в праздновании Рождества — Крещенья; такое уподобление является наивысшей формой восхваления и пожелания благополучия и связано в самих истоках своих с новогодней обрядностью как обрядностью возрожденного солнечного светила.

3. Пожелание благополучия.

Формула пожелания, завершающая величанье, приобретает особый смысл в условиях новогодней обрядности, распространяющей действие заклятий на весь вновь начинаемый период времени (ср. магию «первого дня»). <...>

Тип новогодней песни-просьбы заключает в себе требование обрядового подаяния. Реальная деталь обряда изображается в песенном тексте (получение обрядовой еды колядующими). Этот тип иногда встречается в форме самостоятельной песни и почти всегда входит в другие тексты как их составная часть:

Таусины, таусины!	Кишку с лутышку,
Кишки, лепешки,	Краюшку с колбешку!
Свинные ножки,	В печи сидели,
Ты не режь, не ломай,	На нас глядели,
Подай целый каравай,	Каши захотели.

Колядки-просьбы варьируются как: а) песни, непосредственно требующие подаяния; б) песни, повествующие о приготовлении обрядовой еды, предназначенной для одаривания колядующих, и в) песни, рассказывающие о благополучии и удаче как результате подаяния. Самая просьба о подаянии при этом может иметь форму изложения ожидаемого или форму угрозы принести вред дому, если просьба не будет исполнена. Все три вида колядок-просьб, разумеется, могут сводиться воедино. <...>

Колядка-величанье и колядка-просьба связаны между собой единой целью новогоднего обрядового действия и соответствуют его основным моментам: заклятию благополучия и приобщению к нему заклинающих. Естественным следствием указанной связи является контаминирование обоих типов колядок. Контаминация несколько изменяет композицию колядки, давая ей следующую характерную редакцию: а) приход коляды и поиски ее колядующими; б) характери-

стика хозяев (величание); в) просьба о подаении. Такой текст встречается очень часто, наряду с указанными выше основными типами. <...>

Описываемые колядками красота двора и дома, обилие скота, богатство желанного урожая, уподобление хозяев солнцу, месяцу и звездам образуют целостный комплекс пожеланий-заклятий, произносимых колядующими. Пожелания имеют две редакции: а) ожидаемого благополучия (так будет!) и б) изображения предреченного как исполнившегося (так уже есть!). И та, и другая редакции являются проецированием будущего, но вторая из них воспринимается как более действительная, так как в ней желаемое изображено исполнившимся.

<...> В русском фольклоре существовал и другой тип новогодних поздравительных песен, представлявших собой новообразование, которое может быть определено как использование колядующими во время обряда поздравления с Новым годом и Рождеством необрядовых песен. Отголоском обряда колядования в таких песнях обычно являются только первые две или даже одна строка («Пришла коляда...») и заключительная просьба о подаении. Основной текст безразличен к обрядности. По существу здесь имеет место механическое (а не органическое, как в овсенях) соединение необрядовой и обрядовой (точнее: колядки-просьбы) песни. Почти все, известные по записям, колядки этого рода имеют вопросно-ответную форму.

Вопросно-ответная форма песен варьирует один из древнейших видов обрядовой поэзии — вид загадок, распространенный не только у земледельческих, но и у скотоводческих и охотничьих народов. Может быть, некогда и среди песен русской новогодней обрядности существовали подобные песни-загадки. Они не дошли до нас, но полузабытые традиции вопросно-ответной обрядовой песни могли притянуть в святочный цикл произведения, имеющие ту же форму (варьирующую загадку), но не связываемые своим содержанием с обрядом.

«Овсени», «безразличные» к содержанию обряда, представляют собой обычно цепь вопросов, формально привязываемых к даваемым ответам. Типичные образцы таких <...> песен следующие:

- | | | |
|-----------------|-------------------|----------------------------------|
| 1. Иван большой | 2. На что горшок? | 3. На что кашу? |
| Купил горшок. | — Кашу варить. | — Детей кормить... и т. д. <...> |

Колядки, состоящие из вопросов и ответов, как правило, исполнялись детьми, реже подростками и только в отдельных случаях, как можно заключить по свидетельству информаторов и отчасти собирателей, — взрослыми парнями и девушками. <...>

Шуточные вопросно-ответные колядки могут быть связаны с детьми не только как с их исполнителями, но и по самому стилю, тождественному стилю одного из разрядов детского фольклора, так называемым потешкам. <...>

Песни такого рода являются новообразованиями в святочной обрядовой поэзии, они свидетельствуют о постепенном превращении серьезного обряда магического характера в игру, в увеселение. Изменение смысла обрядового действия, видимо, определило и возможности включения в него песен иных типов, чем возникавшие первоначально. <...>

Колядка-потешка и по форме, и по содержанию, и по происхождению отличается от основных двух названных типов колядок, образуя особый тип песни, соединяемый с исконными мотивами новогодней поэзии, но остающийся не слитым с ними. <...>

Типы рассмотренных овсеней среднерусской полосы и Поволжья, восходящие, по крайней мере, к XVII столетию, представляют собой основной тип русской новогодней песни, предназначенной для заклания плодородности и благополучия. Выделяясь своим припевом, имеющим непосредственное касательство к начальному периоду удлинения дней и разгорания солнца, овсени сохраняются на территории Московской Руси. На русском Севере припевы: «овсень», «усень», «таусень», «баусень» и прочие не известны. Северные песни, соответствующие среднерусскому овсеню, имеют другой припев: «Виноградье, красно-зелено мое». Святочные песни с этим припевом на южной окраине их распространения граничат непосредственно с овсеневыми песнями и распространены далеко на северо-востоке, а на Севере известны в русских селах вплоть до Белого моря. <...>

Обстановка, в которой поют святочные винограды, тождественна той, которая имела место в средней России и в Поволжье. <...>

Один из сюжетов винограды тождествен с основным типом величального овсеня. Содержание песни то же: идут колядующие, подходят к господинову двору; двор огорожен тыном; хозяин, хозяйка, дети — месяц, солнце, звезды (вар.: хозяин в доме — Адам в раю, хозяйка — оладейка в меду, дети — орешечки в меду...).

Этот устойчивый сюжет может осложняться так же, как и овсень. Но направленность осложнений другая. В винограды, как правило, отсутствует характерное для овсеня развитие аграрно-земледельческих мотивов (работы в поле, уборки урожая и пр.). Детализируются мотивы семейной жизни, поведения человека и пр. Наиболее распространенная вариация сюжета терема-семьи в винограды связана с мотивом — хозяин едет суды судить. <...>

Особенностью святочных виноградий русского Севера является обилие в них величальных свадебных мотивов. В отличие от овсеневого песен, где они также имеются, но подчиняются теме пожелания дому-семье благополучия и обилия, в винограды свадебные, брачные мотивы независимы от нее и звучат как простое, не переосмысленное применительно к новогодней обрядности, перенесение песни из одного обрядового цикла в другой. С этим связана и дифференциация по отдельным лицам святочных виноградий. Разные винограды поются молодым, девушке, холостому парню и другим. Общий с овсенем тип

виноградья, естественно, закрепляется за хозяином дома... <...> В домах, где в текущем году справлялась свадьба, в первый день Рождества величают молодых особым виноградьем. Тема его — охота и встреча мужа и жены — представляет собой перепевы свадебной поэзии. <...>

Обилие свадебных текстов и мотивов, включенных на русском Севере в обряд новогоднего славления, заставляет поставить вопрос о соотношении зимней календарной и свадебной поэзии. Устанавливая общность текстов в северно-русском семейном и аграрном обрядах, одновременно выявляем и характерную черту, отличающую северное новогоднее славление от среднерусского. На Севере, в отличие от средней России и Поволжья, обнаруживается четкая дифференциация (по прославляемым лицам) святочной песни. В свадьбе такая дифференциация естественна и необходима, так как самый обряд, устанавливая отношение между членами семьи, выделял то или другое лицо, обособлял его и приводил к созданию его художественной характеристики. Целевая установка аграрного обряда первоначально была производственной, а не семейно-бытовой; как было указано выше, индивидуализация величаний новогоднего периода исключалась связью обряда с отцовской большой семьей. Отсюда правильным будет положение: индивидуализированные величания, обнаруживаемые на русском Севере в семейной календарной обрядности, *первоначально разработались как вид свадебной лирики* и только в результате происшедших изменений в отношении людей к проводимому ими колядованию *были перенесены в новогодний обряд*. При переносе отдельных текстов из свадебного цикла в календарный эти произведения на русском Севере не подвергаются качественной переработке и сохраняют обращение к тому лицу, к какому они адресуются во время совершения брачного ритуала (к отцу, матери, брату, холостому парню, девушке и т. д.). На примере северно-русской святочной поэзии можно видеть один из путей осложнения и изменения аграрной поэзии, происходящего в результате перерождения обряда. Самое наименование северной святочной песни — прославление виноградьем — свидетельствует о перерождении древнего обряда заклатья плодородья, урожая и довольства в доме. Термин «виноградье» не связан со святочной обрядностью. Он только в отдельных случаях в быту получил календарное обрядовое приурочение, в результате чего перешел в научную терминологию, утвердившись там, благодаря трудам А.А. Потебни, А.Н. Веселовского и других ученых, в значении святочной песни. <...>

Обзор великорусской новогодней закликательной песни показывает сохранение архаических обобщенных форм ее в редакциях аграрных, далеких от христианства. Основной тип величальной святочной песни был некогда известен русскому населению повсеместно под общеславянским наименованием «колядка», «коляда» и — в землях Московской Руси под названием национально-русским — «овсень»

(таусень, баусень, усень и др.), упоминаемым в средневековой русской письменности и сохранным до наших дней в средней полосе России и в Поволжье.

Именно овсень представляется *исконным типом русской новогодней песни*. На юге, в областях, пограничных с Украиной, он теряется, затемняясь украинской новогодней поэзией, более разнообразной и более новой по содержанию и образам. На Севере, не знаящем названия «овсень», песня постепенно теряет общеславянское обозначение «коляда» и принимает обозначение жанра величаний, используемых в разных случаях при разной обстановке — «виноградье»; одновременно в новогоднюю обрядность вводятся тексты, не связанные с ней, заимствованные в первую очередь из свадебной поэзии. Таким образом, хранительницей в XIX— начале XX в. древнего русского обряда колядования является Москва, окруженная рядом близлежащих областей (Рязанской, Владимирской и др.), к которой тянутся и земли Поволжья, — с ними древняя русская столица была издавна связана водными путями. Выходя за пределы распространения овсеней, вступаем в местности разложения и перерождения новогодней песни.

Н. П. Колпакова

Песни заклинательные

Среди русских традиционных народных песен одними из наиболее древних являются песни типа обрядовых заклинаний. Та стадия общественного развития, на которой этот песенный жанр был в русском фольклоре единственным, неизвестна: древнейшие свидетельства упоминают наряду с обрядовыми песнями уже и величальные, и плясовые. Очевидно, в XI— XII веках песни-заклинания существовали у русского народа в окружении других, исполнявших в быту иные функции и, вероятно, уже тогда имевших свои особые идейные и художественные черты. Основную массу песен обрядового заклинательного характера в записях XVIII— XX веков составляют песни аграрно-календарные, к которым примыкают и некоторые другие разновидности бытовой традиционной песни.

<...> Песни, принадлежащие к этому жанру, связаны с пережитками традиционного мировоззрения старой деревни. Они встречаются в циклах календарного фольклора и в бытовых обрядовых циклах, выделяясь в каждом случае в группу, обособленную по своему бытовому заданию и художественному языку. В общепринятой классификации

традиционных народных песен ни термина «заклинательные песни», ни выделения такого жанра не встречается; между тем в быту русского народа песни типа обрядовых заклинаний, по-видимому, имелись с давних времен. <...> Как и другие традиционные песенные жанры, песни заклинательные обладают вполне четким бытовым назначением и ясно выраженными, устойчивыми чертами текстовой и музыкальной поэтики. Их целенаправленность — стремление воздействовать на то или иное явление природы, от которого ожидалась помощь в трудах земледельца, на тот или иной заповедный предмет, которому приписывалось магическое значение, на неведомую силу-судьбу, распоряжавшуюся счастьем человека в его личной жизни.

Основное количество заклинательных песен сохранилось среди записей календарного фольклора. В общем традиционном народно-песенном репертуаре песен календарного цикла имеется сравнительно немного. Вероятно, песни эти, известные по записям XVIII— начала XX в., представляют собой только небольшую часть той календарной <...> поэзии, которую <...> знали славяне. <...>

Точных сведений о том, как возникли, кем и когда исполнялись наиболее старые песни-заклинания аграрного типа, не имеется, но их реалистический характер и конкретность содержания и образов ясно показывают, что создавались они на основе мировоззрения, имевшего устойчивый стихийно-материалистический характер, и были тесно связаны с трудом земледельцев, борющихся за свое жизненное благополучие. Вместе с тем очевидно, что если колядки, веснянки и другие календарные песни-заклинания и имели когда-либо магическое толкование и значение, то ко времени своих первых записей все они, так же как и сопровождавшие их обряды, получили всюду на Руси уже не магический, а значительно более простой характер бытового обычая.

Аграрные песни-заклинания, исполнявшиеся в Сочельник и под Новый год, обращались к определенному хозяину, припевая ему изобилие в хозяйстве и богатство, возникающие на основе его земледельческих трудов. Позднее к этому тексту прибавились шуточные концовки — требования подарков за «опеванье», переходившие иногда в шуточные угрозы. Но исконной целью святочных песен-заклинаний было силой слова подчинить природу человеку, человеческому коллективу. Возникнув в эпоху родового строя, календарные праздники были делом целого рода; вероятно, в древнейшую пору они еще не сопровождались всеми теми игровыми, величальными и лирическими песнями, которые примкнули к ним впоследствии и в которых нередко присутствуют элементы индивидуальных обращений, персонального прославления и т. п. Поэтому песни аграрно-заклинательного характера никогда не передавали никаких индивидуальных эмоций своих исполнителей.

Этот основной характер заклинательных песен, по-видимому, с веками не изменился. Записи, сделанные за последние 120—150 лет,

показывают среди других жанровых черт одну основную — коллективный характер их исполнения. <...>

Эта «артельность» отразилась и в текстах аграрных заклинаний. Ни одна песня этого жанра не обращается к природе от лица отдельного человека, отдельного хозяина; это подчеркивается устойчивым наличием местоимений множественного числа («мы», «нам», «нас» и т. п.), которые встречаются в них постоянно. Требования, предъявлявшиеся природе, всегда имели в виду интересы всего коллектива. Вместе с тем эти требования говорили о конкретном, материально осязаемом характере тех благ, которых человек ждал от природы: людям требовались солнечное тепло, воплощавшееся в обильном урожае, приплод скота, прирост семьи, т. е. все то, что в совокупности создавало материальный достаток и семейное счастье. Не религиозность, а ощущение органической трудовой связи человека с родной землей — вот что прежде всего выступает из текстов традиционных аграрных песен-заклинаний.

Все эти требования были обращены к различным объектам. В поэтическом преломлении песен-заклинаний весь окружающий мир — солнце, земля, небо с тучами и дождями, птицы, растения — приобретал такие качества и свойства, которые давали возможность людям непосредственно общаться с ним, разговаривать, делать его участником своих интересов. Эти обращения систематизировались и группировались вокруг более или менее определенных адресатов, различных для каждого времени года.

В песнях, связанных с периодом зимнего солнцеворота, таким ведущим образом является «коляда». Трудно установить, какие именно представления связаны с этим образом в русских колядках. У белорусов <...> термин «коляда» означает период святок, «коляда» — собиратель праздничных даяний и самое даяние, получаемое за славление. Русские колядки несколько сужают это многообразное толкование: термин «коляда» не подменяет термина «святки» и подаваемое колядовщикам колядой не называется. Неизвестно, изменилось ли применение данного термина в процессе исторической жизни народа или он и раньше не употреблялся в таком смысле в русском народном обиходе. Что же касается названия колядой самих сборщиков подарков, подаваемых за славление, то в русском фольклоре такое истолкование данного слова также не встречается: коляда все время ощущается как нечто, сопутствующее колядовщикам, но с ними не отождествляемое.

Все действия, приписываемые русскими колядками коляде, рисуют образ хотя, может быть, и несколько абстрактный, но бесспорно имеющий антропоморфические черты. Коляда может родиться, она ходит по дворам, вносит богатство в избы, щедро дарит направо и налево пироги, ломти хлеба, деньги, домашнюю птицу, блины и различную сытную и вкусную еду. С образом коляды в песнях-заклинаниях связываются представления о густых, обильных хлебах («сейся, сейся, пшаница, колос колосистый, зерно зернисто»), об обилии скота

и увеличении семьи («с Новым годом поздравляю, со скотом, с животом, с малым детушкам»). Коляду, как дорогого гостя, встречают с уважением и почетом («не браните коляду, не журите коляду, пеките коляде пышки, лепешки»). Эти встречи и празднования происходят в скромной крестьянской избе. Мотивы изобилия и той сытости, которая должна была быть в каждом крестьянском доме, сплетаются в этих песнях с изображением конкретной бытовой обстановки: колядки упоминают печку, заднее и верхнее окошки, «кочерёжку», сено, вилы, теплое одеяло на хозяйской постели и т. п. Все это очень далеко от какой бы то ни было поэтизации или мифологических представлений, а, наоборот, тесно связано с реальным деревенским бытом и его нуждами.

Так же антропоморфичен образ масленицы -- центральный образ следующего календарного цикла. Незначительное количество масленичных песен, дошедших до современных исследователей, рисуют образ существа, которое «пешою к нам не ходить, усе на комонях разъезжайте». «Комони» эти, по фольклорной традиции, воронье, а самый поезд масленицы в доказательство его силы, пышности и богатства окружен молодыми слугами. В записи старинных «проводов масленицы», сделанной уже в советское время на Южном Урале, описывается отъезд наплясавшейся и нагулявшей масленицы «в леса дремучие» до будущего года; уезжая в санях, масленица увозит с собой «снега сыпучие, морозы трескучие» и оставляет людям свой завет — «встретить весну красную», «ладить борону и соху», готовиться к весенним работам, т. е. поступает так, как это могло бы сделать разумное существо.

Если коляда и масленица могут рождаться, ходить, ездить, дарить людям подарки, давать им свои советы, то такими же антропоморфными чертами в аграрных песнях-заклинаниях обладает и весна. Веснянки показывают образ существа, от которого в очень большой степени зависит благосостояние коллектива земледельцев. Прежде чем встречать непосредственно весну, песня-заклинание обращается ко всем тем, кто, по народным поверьям, может способствовать ее скорейшему появлению: к солнцу с просьбой нарядиться, выглянуть и показаться на общем весеннем празднике, к пчелам, которые должны «замкнуть зиму» и «отпереть лето», и особенно к птицам — птицы должны прилететь и принести весну с собой. Их прилету якобы способствовало развешивание по деревьям птичек, вылепленных из теста, и выполнение ряда других весенних обрядов.

Непосредственные обращения к самой весне полны радостных надежд и конкретных наказов: весна, как разумное, дружески настроенное к крестьянам существо, должна дать высокие льны, глубокие (т. е. могучие, крепкие) корни растительности, хорошие пастбища скоту, обеспечить плодovitость людям и животным. Как хорошая хозяйка-крестьянка, весна несет с собой «короб житущка», овес лоша-

дям и траву коровам, «по яичушку» деревенским детям. Все эти образы так же необычайно четки, наглядны и тесно связаны с реальными основами трудового крестьянского хозяйства.

Лирическая грусть при проходах весны («ой ты, вёснушка-весна, да ты куда, весна, ушла, куда делася да подевалася?») сменяется радостной встречей лета.

Границу между календарными циклами этих двух времен года определить в фольклорном материале очень трудно: песни весеннего и летнего циклов переплетаются и сливаются друг с другом. Конкретный образ существа, которое служило бы олицетворением летней поры, в календарных песнях-заклинаниях отсутствует. Некоторые из летних аграрных песен обращаются к «матери сырой земле», другие поминают Троицу и Семик, создавая смещение различных исторических наслонений и внося христианские элементы в языческие заклинания. Такой четкой антропоморфной фигуры, как коляда, масленица, весна, в летних аграрных песнях нет. Но тем не менее в них имеется устойчивый поэтический образ: лишенный человеческих черт, он все же в какой-то мере может считаться в календарной поэзии олицетворением мощного расцвета и жизненных сил земли. Это образ молодой кудрявой березы. В весенних календарных песнях березе явно оказывается предпочтение перед всеми другими деревьями, даже перед такими могучими, как дуб и вяз. Кроме березы в летних аграрных песнях встречаются образы завитых яблонь, «зельев и злаков», возвращенных землею, а также грома и туч, оплодотворяющих землю дождевою влагою. Сила растительности, жизненная сила земли — вот что смутно вырисовывается из текстов летних песен-заклинаний в качестве объекта, соответствующего антропоморфным существам других времен года.

К периоду поздней весны и к разгару летней поры относятся песни, обращенные к Купале и Яриле. Песни, упоминающие эти имена, в основном принадлежат к лирическим любовным и игровым, разрабатывают темы любовной лирики в той же манере, как это делают и другие лирические песни, и заклинательного характера не имеют. В них встречаются возгласы, призывающие Ярилу и Купалу, но это единственный признак их связи с песнями-заклинаниями; имена эти даются обычно в припевах и никакой связи между ними и текстами тех песен, которые они сопровождают, нет. Возможно, что прежде подобный припев относился к песням более ярко выраженного заклинательного характера, но проверить этого нельзя; в тех текстах, с которыми такие возгласы и призывы связываются в записях XIX—XX веков, непосредственная аграрная тематика, обусловленные ею художественные образы и соответственные приемы поэтики, как правило, отсутствуют.

Песни-заклинания, связанные с периодом уборки хлеба, создают картину торжества земледельческого труда. Основной художественный образ этих песен — плодородная нива, земля. Песни описывают, как

«колос пошел на ниву, на белую пшеницу» <...>, как «ржица-матушка колосилась» и т. п. Нива, вобравшая в себя силу нескольких десятков жней, рисуется как какое-то могучее вместилище человеческой трудовой энергии — конкретное, почти реально осязаемое. Последовательный процесс перемещения сжатого хлеба с нивы в избу («на гумне — стогами, в клетки — закромами, а в печи — пирогами») подается как торжественное шествие по земле благодетельного урожая, возвращенного руками крестьянина. В благодарность за урожай земледелец убирает снопы цветами и, стараясь украсить их, «завивает бороду», т. е. сплетает колосья на последнем увозимом с нивы снопе или на последнем снопе, остающемся на ниве до будущего года.

Таким образом, в каждом из календарных фольклорно-этнографических комплексов можно выделить более или менее определенный и четкий антропоморфный (или приближающийся к нему) ведущий образ, к которому были обращены древние русские аграрные песни-заклинания. Целеустремленность и содержание всех этих песен были для всех календарных моментов общими: каждый раз имелось в виду определенное воздействие на тот или иной объект природы, каждый раз предъявлялись какие-то определенные требования. Общность бытовой функции обусловила для всех этих песен и общие приемы поэтического языка.

Композиционная форма заклинательных песен аграрного характера обычно принадлежит к одному из двух типов. В одних случаях это хоры, обращенные к тому, на кого требовалось воздействовать:

Мать сыра земля,	Лошадушкам овсеца,
Уроди нам хлеба,	Коровушкам травки!

В других случаях это хоровые диалоги с воображаемым собеседником («Ой, весна красна, тепло летичко, что нам вынесла? — Короб житушка» и т. д.). Обращает на себя внимание та интонационная система, которая присуща заклинательным песням: это, как правило, императив. Песня приказывает, требует:

Весна, весна красная,
Приди, весна, с радостью. <...>

Можно предположить, что этот императивный, иногда почти суровый по своей требовательности способ обращения к природе идет от глубокой древности, от периода жестокой борьбы человека за существование. Этому повелительному тону соответствует лаконичность общей формы, немногословность, деловой характер обращения. Обычный размер песни-заклинания не превышает 10—12 строк. Отдельные фразы коротки, синтаксический комплекс, как правило, укладывается в один стих. Такой же лаконичный характер имеет и

музыкальный материал этих песен, в напеве которых на всем протяжении обычно повторяется одна и та же музыкально-восклицательная фраза обрядово-заклинательного характера, с узким мелодическим диапазоном, архаическим ладовым и ритмическим складом и часто с наличием речитативных интонаций. <...>

Так же четки, конкретны словарь и синтаксис аграрных песен-заклинаний. Коллектив земледельцев разговаривает с природой просто, деловито, не применяя никаких условных приемов фольклорной поэтики:

— Ой, весна красна,
Что нам вынесла? —

спрашивают люди. И весна так же просто отвечает:

— Короб житушка,	Малым дегушкам
Два — пшеничушки,	По яичушку.

и т. д., упоминая в своем ответе о будничных предметах крестьянского хозяйства и обихода. Символики, художественного параллелизма, украшающих эпитетов песня-заклинание календарного типа обычно не знает: для этого весь ее стиль, все содержание слишком прямолинейно, четко, носит слишком деловой характер. Поэтическая образность этой песни создается почти исключительно двумя средствами. Первое из них — метафора, переходящая в олицетворение: коляда и осень ходят по деревне; зима съедает весь хлеб, уносит молоко, сжигает дрова; масленица развезжает на конях; кулик и пчела несут ключи, отпирают тепло и лето; весна приходит «на жердочке, на бороздочке», приносит всем подарки; береза радуется, слыша опевальные песни, а колос сам бежит на ниву. Поэтический материал, используемый для этих метафор, своей непосредственной связью с образами крестьянского трудового быта подчеркивает трудовое происхождение всех этих песен.

Второе поэтическое средство — гиперболизация, выраженная во многих календарных песнях-заклинаниях очень ярко, опять-таки с явной целью усилить наглядность, конкретность требований и пожеланий людского коллектива. Песня говорит о необычайно крупных зернах («ему с колосу — осьмина, из зерна ему — коврига, из полужерна — пирог», «дай им бог из полна зерна — пирог»), обилии скота и домашней птицы, обилии детей («что в лесу кочек — то бы тебе дал бог дочек», «что в лесу елок — столько бы на двор коровок», «сорок коров, пятьдесят порозов»¹, «поросят да гусят, девяносто утят», «во ржи свинушка поросилась — семьдесят поросят») и т. д. В ряде случаев

¹ Очевидно, поросят. — Ю.К.

впечатление усиливается подбором соответствующих тавтологических эпитетов («зерно зернистое», «колос колосистый» и т. п.).

Наряду с деловым, четким императивным тоном, немногословностью и лаконичностью музыкального материала в заклиналельных аграрных песнях встречаются ласковые, мягкие обращения к природе, к птицам, к насекомым, к хлебу («веснушка», «зимушка», «зимынька», «летичко», «колядушка», «масленка», «пчелка», «пчелынька», «жавороночки», «нивушка», «колосочек», «пшеничка», «ржица-матушка», «хлебушко» и т. п.). Так же ласково говорят земледельцы о животных, за которыми ухаживают («лошадушка», «коровушка», «свинушка») и от которых их благосостояние зависит не меньше, чем от урожая. Возможно, что такой дружеский, ласковый тон указывает на позднейший исторический этап в жизни аграрной песни-заклинания, когда люди уже хорошо осознали свое превосходство над природой, над подчиненными им низшими живыми существами и выражали это соответственной манерой обращения с ними. Вместе с тем этот мягкий тон подчеркивает глубокую внутреннюю связь человека-земледельца с родной землей, его тесную слитность с нею в общих трудовых усилиях, его дружеское желание сделать всю природу соучастницей той радости, которую он испытывает, видя успешный результат своей работы.

Стих песен-заклинаний своеобразен и нередко бывает близок к речитативной ритмической прозе. Его напевность подчеркивается распевными дактилическими окончаниями («жавороночки, прилетите-ка, весну красную принесите-ка», «приди, весна, с радостью, со великой милостью» и т. п.). Четко выраженной строфичности в этих песнях обычно нет (что представляется естественным в связи с их небольшим объемом), но внутренняя организованность стиха проявляется различными способами. Прежде всего часто встречаются конечные рифмы, образующие группы, обычно из двух (реже из трех) стихов:

Нам зима надоела,
Весь корм уже поела. <...>

Рифмы эти, как часто бывает в традиционных народных песнях разных жанров, обычно являются результатом синтаксически сходного строения стиха и употребления в конце стиха одинаковой части речи. Синтаксические параллелизмы часто пронизывают целые комплексы стихов:

Приди, весна, с радостью,
Со льном в ы с о к и м ,
С корнем г л у б о к и м ,
С хлебами о б и л ь н ы м и .

Общей напевности способствуют внутренние рифмы («со скотом, с животом», «за горою, за крутою», «жито колосистое, ядренистое» и т. п.).

У закликательных аграрных песен нередко есть припев, более или менее своеобразный в каждой календарной группе. Так, в текст колядок вплетаются восклицания «коляда, коляда», «коляда, моляда», «таусень, баусень», «овсень, овсень» и др. Из припевов к масленичным песням известны «ой, ладушки-ладу», «люли, люли, гоголек, гоголечек». Весенние песни чаще всего сопровождаются припевом «ой, весна, ой, красна» и его вариантами. Среди летних жнивных встречаются «лило, лило», «ой, лиле, лиле, лиле», «да йие, йие, йие» и т. п. Таким образом, припев в одних случаях является обращением к невидимому существу, соответствующему в представлении земледельцев данному времени года (коляда, весна), в других представляет собой сочетание звуков («люли», «лило», «ладу» и пр.), имеющее сходство с некоторыми именами из славянской мифологии (Лада, Лель), но, видимо, уже давно потерявшее свое конкретное осмысление.

В тексте песен припевы размещаются различно. Иногда они стоят после каждого стиха, иногда (и это встречается чаще всего) делят песню на двестишия:

Ой ты, вёснушка, весна,
Да ты куда, весна, ушла?
Ой, весна, ой красна!

Куда делася,
Да подевалася?
Ой, весна, ой, красна!

В некоторых случаях припев вставляется между отдельными, логически и синтаксически объединенными комплексами из произвольного количества стихов.

Заклинания аграрного характера должны были способствовать материальному благополучию крестьянина, и силой, на которую следовало воздействовать, здесь была природа. Но имелась еще область личной жизни, где вмешательство благоприятных сил было не менее важно для человека. Это были уже не силы природы, а силы судьбы, которые следовало заклясть, чтобы заставить служить себе и обеспечить удачную женитьбу, долгую жизнь, семейное счастье.

Песни-заклинания, связанные с темами личной судьбы, встречаются в двух этнографических комплексах: в свадебном обряде и в цикле новогоднего фольклора (песни подблюдные). Трудно сказать, которая из этих разновидностей закликательной песни возникла раньше, но во всяком случае можно предполагать, что обе они появились позднее заклиний аграрных и отражают уже иную стадию общественного развития, а именно ту, на которой уже существовал моногамный брак и система заклятья носила не общественный, а личный, индивидуальный характер. <...>

Русская причеть

1

<...> Еще сравнительно недавно причитания было принято считать жанром только обрядовой народной поэзии. В связи с этим говорилось о трех основных видах причети — свадебной, рекрутской и похоронной. Однако та область устной народной поэзии, которая в крестьянском быту связывалась с названием «причитания» («причети», «причёта», «вопа», «воя», «жали», «крика», «плача», «заплачки», «голошения» и т. д., в зависимости от местности), в действительности значительно шире. Как показали исследования советского времени, под причетью следует понимать элегические импровизации, создававшиеся крестьянками по самым разнообразным поводам и на самые различные темы. Причитания возникали преимущественно в связи с печальными, скорбными, трагическими событиями в народном быту (пожар, неурожай, голод, болезнь, семейные неурядицы, различные проявления социального гнета, тяжесть положения сироты или вдовы, проводы в солдаты, смерть и т. д.).

В отличие от «протяжных» песен, часто тоже грустных, причитания не имели устойчивого текста и определенной фабулы; чувства исполнительницы выражались в них при помощи привычного круга поэтических образов и словосочетаний, употребление и выбор которых для каждого случая были более или менее индивидуальными. Брак поневоле, проводы мужа, отца или брата в солдаты и смерть близкого человека — три важнейших скорбных события, которые переживала в прошлом крестьянка и которые ломали всю ее жизнь. Повторяемость этих событий в жизни деревни и возникновение на этой почве устойчивых и разработанных обрядов создавали относительную устойчивость и определенных видов причитаний — свадебных, рекрутских и похоронных. В этих трех случаях причитания (не только само причитывание, но и темы, образы, лексика причети) становились ритуально обязательными моментами обряда, создавалась традиция, оказывавшая большое воздействие на развитие поэтики всей причети в целом — и обрядовой, и внеобрядовой (иногда ее называют «бытовой»).

Как и всякий жанр устной поэзии, причеть отвечала определенной потребности народа, имела самостоятельную бытовую и эстетическую функцию. В отличие от былин, сказок, лирических песен, которые могли исполняться в любых условиях и для бытования которых нужны были только желание исполнителя и интерес слушателей, причеть звучала лишь в самые трагические моменты жизни крестьянства, когда

обнажались все тяготы и противоречия и особенно ясным становился ужас подневольного существования, когда умолкала и веселая песня, и занимательная сказка.

Исполнительницы не ставили перед собой осознанных эстетических целей (во всяком случае, эстетическая сторона не играла самостоятельной роли). Они стремились яснее и сильнее высказать владевшие ими скорбные чувства. Вместе с тем постоянная взволнованность помогала творцам причети отыскивать наиболее выразительные поэтические средства, заставляла их максимально использовать и вместе с тем обогащать опыт устной традиции, подниматься до предельных высот поэтического выражения человеческих чувств. Поэтому наследие мастеров русской причети представляет значительную художественную ценность, в нем с большой силой проявился поэтический дар русского народа. Вместе с тем причитания представляют и большой теоретический интерес как явление, стоящее на грани быта и искусства, позволяющее наблюдать всегда таинственную для нас «механику» возникновения большого искусства на почве самой повседневной, будничной жизни. <...>

2

Причеть — один из древнейших поэтических жанров. Бытование ее отмечено у большинства бесписьменных народов, оставшихся в XIX—XX веках на наиболее низких ступенях культуры, — тасманийцев, австралийцев, у племен и народностей Крайнего Севера и других. С другой стороны, первые по времени известия о причети или отклики ее отыскиваются в древнейших памятниках письменности. <...> Все это дает право предполагать, что причеть существовала и у восточных славян задолго до XI века, которым датируются первые документальные свидетельства об обычае причитывать («плакаться»). Вместе с тем причеть бытует и до сих пор. Известны отдельные записи причитаний, производившиеся в различных областях России <...> в 1957—1958 годах.

<...> Исполнение причитаний в жизни происходит в связи с совершенно определенным бытовым поводом, в специфической эмоциональной обстановке, неповторимой при записи, которая производится зачастую через несколько лет. В лучшем случае рядовая исполнительница создает при этом новый текст, имеющий отдаленное отношение к первоначальному; в худшем случае возникает текст, в котором спутываются воедино мотивы, случайно выхваченные из разных моментов обряда (похоронного, свадебного или рекрутского). Лишь изредка поэтически одаренная вопленица оказывается способной восстановить в своей памяти горестное событие, заново «вжива-

ется» в состоянии «действующих лиц» и, опираясь на усвоенную ею традицию, создает текст, более или менее близкий к «оригиналу».

Особенно важно, что при повторном воспроизведении рядовые исполнительницы подчас теряют самое ценное — конкретное бытовое наполнение причети, связанное с тем или другим индивидуальным случаем. Их тексты часто выглядят набором «общих мест». Именно это и привело некоторых исследователей, находивших в древнерусских памятниках и позднейших записях сходные «общие места», к парадоксальному утверждению о полной неизменяемости причети. Такое утверждение противоречит бытовой ее природе, выдвигает на первый план «общие места», которые, по-видимому, всегда были для исполнителей хотя и важным, но подсобным материалом, получавшим различное употребление и истолкование в зависимости от <...> содержания причети. <...>

4

Сравнительно обильные записи причитаний во второй половине XIX века и в XX веке дают возможность составить определенное представление об особенностях русской причети, о ее поэтической природе и художественных достижениях. <...>

Обычными мотивами и образами бытовой причети XIX—XX веков являются сиротство, мерзнувшая изба, нищенствующие дети, нераспаханная полоса и т. д. Все это рисуется на контрастном фоне былого благополучия (обычно поэтически идеализированного) — семейного, материального, душевного. Образы бытовой причети варьировались в зависимости от обстоятельств, которые могли быть самыми различными, поэтому они с большим трудом поддаются систематизации, чем темы, образы и мотивы обрядовых видов народной причети.

Похоронный, свадебный и рекрутский обряды включали целый цикл причитаний, связанных своими темами, содержанием и системой образов с различными звеньями обряда. Так, например, сразу же после констатации смерти звучит первая похоронная причеть — плач-*вопросение*, в котором причитывающая, обращаясь к умершему, спрашивает его, почему он покинул семью, просит его открыть глаза, встать, заговорить, простить обиды и т. д. Вторая причеть — плач-*оповещение*. Он звучит в момент прихода в избу родных и соседей, узнавших о смерти. Основная ее тема — горестный рассказ о том, как наступила смерть (этому часто предшествует рассказ о предчувствиях или о предвестниках смерти). <...> Третье крупнейшее причитание — плач *при вносе гроба*. В этом причитании также довольно устойчивый круг привычных мотивов — благодарность тем, кто делал гроб, сравнение гроба с избой, в которой нет окон, дверей, постели, стола («Ой, плотнички-работнички»). Четвертая причеть — плач *при выносе*. В ос-

нове ее — поэтические вопросы: «Куда ты отправляешься?» и «На кого ты нас покидаешь?» Здесь снова с особенной силой звучит рассказ о горестном положении оставшихся в живых, о подстерегающих их несчастьях.

Пятая причеть — плач *по дороге на кладбище*, который повторяет некоторые мотивы плача при выносе и плача-оповещения. Шестая причеть — *при опускании гроба в могилу и надмогильная*. Здесь основное — обещание навещать могилу, украсить ее цветами, просьба к покойнику «приходить в гости», вопрошание — когда, «с какой сторонушки» и в каком виде ждать покойного в гости, воображаемые картины его «гошения». Седьмая причеть — *при возвращении с кладбища* — строится на поэтическом изображении обряда мнимых поисков умершего в опустевшем и осиротевшем доме: избенка покосилась, стекла замутились, скотина стоит понуря голову. Вместе с тем звучат и другие мотивы: кто будет пахать этой сохой? кто же станет мастерить этим топором? Отсюда очень легко переход к поэтическому предсказанию бед, ожидающих семью, потерявшую кормильца. Восьмая причеть — *поминальная*. Собственно, поминальной причетью называется целый ряд плачей, связанных либо с посещением могилы в ритуальные дни (третий, шестой, девятый, двенадцатый, сороковой дни, годовщина смерти, так называемые «родительские дни»), либо с простой потребностью выразить нахлынувшие воспоминания, «рассказать» умершему о трудностях, пережитых после его смерти. Поминальная причеть, исполняемая на могиле, кроме того, обычно строится на так называемом «заклинании стихий» («Вы завейте, ветры буйные!»), которые должны оживить покойного, на приглашении покойного «в гости». Поминальная причеть, не связанная с посещением могилы, тесно смыкается с широкой областью бытовой причети.

Основная тема всего цикла свадебных причетей — плач о «вольной волюшке», оплакивание «гражданской смерти», как называл брак в старой деревне М. Горький. В первых по времени исполнениях, так называемых *сговорных*, плачах девушка, которую сватали, обращалась к родителям с вопросами типа: «Неужели я была вам не работница?», просила не обольщаться обещаниями сватов и жениха, не соглашаться на свадьбу, сравнивала свое девичество с чудесным зеленым садом. Если согласие дано и сговор состоялся (иногда это происходит во время так называемого *рукобитья*), невеста упрекает родителей, просит их взять слово назад, не выдавать ее на чужую сторону. После сватовства и рукобитья невеста начинает прощальные объезды родных, во время которых звучат особые плачи, называемые в северорусских областях *«гостибными»*. В них тоже звучат жалобы и попреки, просьба защитить от «чуженина» и «остудника»-жениха, приглашение на свадьбу и после свадьбы в гости. Замужние женщины в ответных плачах рассказывают о горестях замужества, о том, как они расставались со своей «вольной волюшкой», и т. д. Во время «девишника», едва ли не самого трага-

тельного обряда свадебного цикла, звучат плачи — прощание с «красотой», символизирующей девичество и девичью волю. Девушка спрашивает у подружек, куда ей спрятать свою «волю», но бедной «волюшке» нигде нету места; невеста прощается с подружками, просит их не забывать ее и т. д. Во время обрядового мытья в бане звучат специальные «баенные» плачи — испрашивание благословения, упрёки в обмане (водушку принесли из болота, которое топтал конь «чуженина»-жениха, топили баню горькой осиною). И наконец, в день свадьбы звучит целая серия собственно свадебных плачей — мать, дочь и ее подружки непрерывно обмениваются причитаниями при утреннем «бужении», при торжественном одевании невесты, при расплетании косы, при приближении жениха, появлении его вместе с поезжанами в избе. Здесь еще раз невеста просит воспрепятствовать свадьбе, призывает на помощь стихии, родных, подружек, оплакивает девичество, рассказывает свой последний девичий сон, просит ее простить...

Рекрутские плачи тоже составляют своеобразный цикл, переключаящийся в некоторых моментах то со свадебным, то с похоронным циклом. Однако рекрутский обряд, более поздний по своему возникновению, не имел столь разработанного и единого для большинства русских областей ритуала. Основные его моменты — извещение о рекрутском наборе и жеребьевке, прощание рекрута с родными, рассказ о сне в последнюю ночь, прощание с домом и семьей и, наконец, проводы рекрута на сборный пункт и в воинскую часть — неизменно сопровождались причитаниями матерей, жен, сестер, теток. В отличие от похоронных плачей, в которых социальные мотивы выступают на фоне действия стихийных и непознанных сил природы (болезнь и смерть), и свадебных, основной темой которых является патриархальный семейный гнет, рекрутские плачи осмыслили семейное несчастье как прямое проявление социального и государственного гнета.

Нарисованная выше тематическая схема похоронных, свадебных и рекрутских причитаний имела в своих основных моментах общерусское распространение. Однако почти в каждой местности был свой излюбленный круг образов, устойчивых словосочетаний и композиционных приемов.

Различные местные традиции объединяются вместе с тем в несколько групп — севернорусскую, южнорусскую, сибирскую и т. д. Так, например, в севернорусской традиции очень развита символика растительная («березонька», «осинье», «деревиночка», «травонька»), астральная (солнце, луна, звезды) и отчасти символика птиц («лебедушка», «ласточка», «соколик»). В сибирской традиции растительной символик почти нет, но зато очень развита символика птиц и своеобразная символика «домашности» (покойный — опора семьи — сравнивается со стеной, перилами и другими частями дома). Севернорусские причитания отличаются от южнорусских и сибирских большей эпичностью

и некоторыми своими чертами заставляют вспоминать былину, историческую песню, балладу; южнорусские и сибирские причитания, наоборот, близки к лирической песне. В различных традициях причитания колеблются от кратких прозаических восклицаний или лаконичных лирических «наигрышей» до развернутых сюжетных плачей-поэм типа «Плача о холостом рекруте» Федосовой.

Наиболее распространенный стих причети — трехударный (либо двухударный) с постоянным положением первого и последнего ударения (анапестическая анафора и дактилическая клаузула) и относительно свободным расположением ударных и безударных слогов между ними. Общее число слогов колеблется в отдельных традициях от семи — девяти до одиннадцати — тринадцати.

Причитания исполняются своеобразным речитативом, который в целом характеризуется ярко выраженным декламационным началом и отсутствием широкого развития собственно мелодической стороны. Однако в различных областях они исполняются по-разному. В северных — причитания более напевны, в некоторых южных — это просто восклицания, не связанные в элементарное звуковое единство. <...>

Основное отличительное качество причети — трагизм, большая эмоциональная напряженность — определяет все особенности ее языка и поэтического стиля. Так, например, специфической чертой синтаксиса причети является его постоянное тяготение к вопросительным и восклицательным интонациям. Причитывающая очень редко просто говорит о чем-нибудь или еще реже что-нибудь описывает, — она вопрошает, настойчиво требуя ответа даже тогда, когда знает, что ответа не последует; она восклицает в отчаянии, заклинает и знает при этом, что ничего не изменится. Характерен прием повторения, нанизывания, как бы нагнетания синтаксически, интонационно и семантически сходных конструкций. Причитывающая задает вопрос за вопросом, варьируя при помощи синонимов, сходных образов, логически сплетающихся понятий, ассоциаций и т. п. какую-либо мысль, единую для всего причитания или какой-то его части. Она произносит восклицание за восклицанием, перечисляет все, что только можно вспомнить в связи с трагическим событием, ввергнувшим ее в это состояние. <...>

Эмоциональное усиление достигается и многими другими средствами. Исполнительницы как бы стремятся каждое чувство и каждый изображаемый предмет обрисовать сосредоточенно, резко и четко. Поэтому для причитаний столь характерно избыточное употребление уменьшительных и увеличительных суффиксов не только существительных и прилагательных («людушки», «ествушки», «маханьице», «посиделище», «смелугище», «молодешенька»), но даже и наречий («суровешенько», «потихошеньку», «поранехоньку», «невестешенько» — неизвестно и т. п.) и, что совершенно удивительно, местоимений («мнецюшки», «тебеюшки»).

Столь же характерно и употребление приставок, причем таких, которые не сообщают новый смысл, а усиливают корневое значение слова («испромолвить», «запохаживать», «пооставить», «обстолпиться», «подомовый», «завоенный», «размолодый», «пристарший» и т. д.). Примечательно в этом смысле и наличие особых емких, динамичных и семантически насыщенных отглагольных существительных и прилагательных («съемдуба», «холостьяба», «гульба», «спорышанье», «упьянсливый», «улыбчатый», «заблудящий», «поскакучий»).

В отличие от былины и песни эпитет в причети далеко не всегда указывает типичный признак. Чаще он направлен на выявление ряда признаков явлений или предметов, служит той же задаче эмоционального сосредоточения. Поэтому у существительного в причитаниях может быть одновременно два, три и даже четыре определения (например, «тайны милы советны дружны подружки»). Подсчет, произведенный А. П. Евгеньевой, показал, что одно существительное может иметь в плачах-позмах И. А. Федосовой до тридцати определений. Например, существительное «дети» имеет определения: *сиротны, малы, милы, рожены, бажоны, любезны, сердечны, взрошены, обидные, бессчастные, беспокойные, хлопотливые, болезные, глупые, прозяблые, игривые, дурливые, желанные, бедные* и т. д. Федосова в этом отношении не представляет исключения — для причитаний вообще чрезвычайно характерно разнообразие и изобилие эпитетов, причем наибольшее количество эпитетов сосредоточивается, естественно, вокруг слов, обозначающих лицо, которое оплакивает причитывающая.

В стремлении к эмоциональной и семантической догрузке слова исполнительницы охотно употребляют сравнительно редкие в других жанрах составные прилагательные («богоданный», «хитромудрый», «скрозекозный», «тонкобелый», «малогребный» и т. д.) и сдвоенные существительные («судьи-власти», «огонь-пламя», «честь-хвала», «житье-жирушка», «пора-времечко», «путь-дороженька») и наречия («страшно-ужасно»).

Очевидно, той же цели смысловой концентрации служат и удивляющие читателя, незнакомого с причитаниями, сочетания типа «умершая могилушка» (могила, в которой похоронен умерший), «место погибшее» (место, где кто-то погиб), «платице умершее» (платье, в которое обряжают умершую), «охотное гуляныце» (гуляние, на котором хочется погулять), «часовенки спасенные» (часовни, в которых спасаются), «сироты хлопотливые» (сироты, которые доставляют хлопоты), «падун утопый» (водопад, в котором кто-то утонул).

Итак, традиция причети создала своеобразный поэтический стиль, способный выразить предельное трагическое напряжение чувств причитывающей. Этот стиль лучше всего определяется народными терминами — причеть, плач, вопль, крик и т. д. В нем запечатлелась талантливая, богатая чувствами душа русской крестьянской женщины.

<...>

Загадки

Д. Н. Садовников

Памятники народного творчества находятся между собой в тесной, неразрывной связи. Они уясняют нам отношения народа к природе и собственной жизни, важные не только для этнографа, но и для историка. Находя неуместным распространяться здесь о значении обширного отдела сказок и песен, ограничимся проведением небольшой параллели между краткими ходячими изречениями, каковы загадки и пословицы. В первых отразились взгляды народа на природу и окружающую обстановку; в последних — вся житейская мудрость и нравственная личность простолюдина. В загадке, более древней по форме и происхождению, открылся полный простор для творческой фантазии народа; в пословице — для его здравого смысла и критики. На загадки всегда влияла окружающая обстановка, для распространения многих из них существовали географические, резко очерченные границы; на пословицы влияла людская среда, в них всегда сквозила личность, характер сказавшего. Возьмите для примера старые пословицы новгородцев и москвичей, и вы найдете между ними значительную, местами резкую разницу. Неодинаковые условия вызывали в одном случае — иную обстановку, в другом — иную среду. Загадка про кедр могла сложиться исключительно там, где он рос; изречения, полные свободолюбия или приниженности, — лишь там, где эти качества вошли в характер сложившего их народа.

Происхождение загадки относится к темной древности, к тому времени, когда человек глядел на природу, как на что-то живое, когда явления ее были для него подавляющей, страшной тайной. Олицетворяя их, дикарь первобытных времен слагал свой образный миф, и многие из загадок носят на себе несомненный отпечаток этой мифической давности. По мере того как борьба человека с природой подвигалась вперед, загадка, бывшая прежде хранительницей верования, постепенно утрачивала свое важное значение, стала удовлетворять одной народной любознательности. Осталась ее иносказательная, аллегорическая форма, уцелел образный сильный язык, но прежний смысл затерялся. Народ стал смотреть на загадку как на праздное упражнение ума и предоставил ее почти исключительно детям, суще-

ствам, только еще раскрывающим глаза на окружающий мир. Благодаря этому образование загадок пошло новым путем.

Круг их заметно расширился, по мере того как увеличивался кругозор самого народа. Накопление чувственных и умственных впечатлений отражалось в непрерывавшемся творчестве. При поверхностном взгляде на народные загадки можно различить их главнейшие наслоения, самый порядок отложения последних. Древнейшие, каковы загадки о небесных светилах и явлениях природы, носят на себе ясные следы охотничьего и пастушеского быта, когда дикарь-человек почти не знал вещей и обстановки, весь зависел от природы той местности, на которой ловил зверей и пас стада. Следующее наслоение представляют загадки быта оседлого, земледельческого. Теплое жилье, хозяйство и орудия земледелия, большее общение с подобными себе вызвало новый ряд иносказательных представлений, определений одного предмета другим, по какому-нибудь сходному признаку. Христианство и грамота отложили одно из последних наслоений; творчество детей внесло также свою дань.

Взгляд на большинство загадок, сложившийся у нашего народа, как на пустое упражнение в слове, нестоящее внимания, передался по наследству и образованному классу. Загадки собирали и записывали сравнительно в небольшом количестве, что нельзя было объяснить какими-нибудь особенными трудностями их собиранья. Напротив, загадку можно вызвать по желанию, как сказку и всякое другое эпическое произведение; это не то что пословица, говорящаяся к слову, за которой надо следить в разговоре. Понятно, что никто не станет высказывать внутренних убеждений без всякого повода: душа человека не открыта первому встречному и для отыскания новой пословицы надо разговариваться с простым человеком; загадку же скажет всякий знающий, каждый ребенок: стоит лишь заговорить, возбудить любознательность, которая направлена, как известно, в ранние годы — больше на конкретные понятия, как более доступные; в зрелые — на понятия отвлеченные.

Сахаров первый дал место русским народным загадкам в своих «Сказаниях». За ним, после долгого промежутка, явился в свете небольшой сборник Худякова и обширное собрание русских пословиц Даля, где составитель, придавая последним самое широкое значение, поместил более тысячи загадок. Во второе дополненное издание книжки Худякова (оно было помещено в VI вып. Этнографического сборника) вошло все, что было у Сахарова, Даля и др., с прибавлением нескольких сотен новых.

В расположении загадок Сахаров не держался другой системы, кроме нумерации; Худяков и Даль, обладавшие уже значительным материалом, разошлись в тех целях, для которых собирали: Худяков, видимо, увлекся исключительно филологией, упуская из виду другое, более важное значение загадок в истории культуры, и расположил

собранное в алфавитном порядке; Даль смотрел на все плоды народного творчества как на полное отражение народной жизни и разместил загадки заодно с пословицами, в группы. И то, и другое имело свои неудобства: у первого можно было сразу найти любую загадку, но не вынести ничего цельного; у второго — наоборот. В первом издании худяковских загадок варианты были отнесены в примечания, во втором они заняли надлежащее место в тексте с указанием, где записаны; у Даля же последнее не было означено ни в словаре, ни в пословицах.

Считаю должным сказать теперь несколько слов про то, что послужило поводом к изданию настоящего сборника, и про те задачи, которые я имел в виду при его составлении.

Желание ближе познакомиться с культурным и умственным развитием нашего народа заставило меня прежде всего взяться за словесные памятники его творчества. В этом случае сборники русских песен оказали наибольшую услугу той цели, с которой я взялся за них. Несмотря на массу чисто научных примечаний гг. Киреевского и Рыбникова, система расположения песен была уже строго намечена и последовательно укладывалась в рамки исторической жизни народа. Жизнь русского крестьянина от колыбели до могилы отразилась в сборнике бытовых песен, собранных Шейном. Взгляд г. Костомарова на народную поэзию указывал тот путь, которым надо идти.

Одно лето, проведенное в деревне, навело меня на мысль собрать народные загадки, бывшие в таком забросе и почти неизвестные публике. Приходилось внести значительный вклад от себя и разбить весь материал, разбросанный в печати, на группы, по однородным предметам и в строгой последовательности перехода от конкретного к отвлеченному.

Цель ставилась такая: выяснить группировкой загадок бытовую обстановку и мировоззрение русского земледельца, затем дать читателю возможность найти любую из них в приложенном отдельно алфавитном указателе. Работа была начата, задача поставлена, и я решил довести ее до конца. Не дело составителя судить о том, насколько его работа вышла удовлетворительна, знаю одно, что она не лишена свойственных всякой систематизации недостатков. Размещения загадок по группам предметов представляло не раз довольно большие трудности и было причиной устранения значительного числа вопросов в особый отдел. Вводные загадки, имеющие отношение по смыслу, отделены чертами; загадки о совершенно разнородных предметах, соединенных вместе, попали в отдел наиболее соответствующий первому слову отгадки. Варианты, по возможности полный свод которых делается в настоящем сборнике, распределены сообразно с тем порядком, в котором идут предметы сравнения. При записывании соблюдался свойственный большинству загадок размер, терпящий столько нарушений при устной передаче. Строчки прозы несомненно стерли бы этот своеобразный склад народных загадок и затруднили бы самое чтение. Единственно

этому обязаны своим появлением б. ч. те коротенькие созвучные строки и большие бумажные пробелы, которые так бросаются в глаза при просмотре издания. Отсутствие ударений в сборнике (это могут поставить мне в упрек) объясняется тем, что он печатался в новой типографии, не успевшей ими обзавестись. Под вариантами означено до двадцати пяти великорусских губерний. Большая часть загадок, собранных лично мной, записана в Ставропольском у. Самарской губернии (Пальцыно, Рузаново, Озерки, Камышовка, Новиковка, Новое-Урайкино) и в Симбирске; незначительное количество — на Каме, до Перми, и в Петербурге. [...]

А.В. Марков

О методе изучения загадок

Вопрос о методе нигде, кажется, не играет такой важной роли, как в изучении устных народных произведений. Если припомнить, сколько внесено произвольных толкований одной мифологической школой, отправлявшейся от произвольных взглядов, казавшихся ей аксиомами, легко понять все значение рационально поставленного метода. Пока исследование почти не коснулось русской загадки.

«Прежние исследователи,— замечает Пыпин,— отыскивали в загадках о солнце, месяце и т. п. отражение мифа; но в огромном большинстве загадки, как и те мудреные дела, какие задаются сказочным героям, бывали только игрой фантазии и архаического остроумия».

Подобным образом определяет загадку г. Келтуяла в «Курсе истории русской литературы» (1906). «Загадками,— говорит г. Келтуяла,— называются краткие произведения, в которых о каком-нибудь предмете говорится аллегорически, т. е. при посредстве образов, имеющих лишь очень отдаленное сходство с предметом. Цель загадок состоит в том, чтобы их отгадывать», т. е. другими словами — в бесцельной игре архаического остроумия.

Такой взгляд на загадки создан благодаря тому, что эти короткие изречения выделяли, так сказать, из контекста, удаляли из сфер жизни, в которых они бытовали. Стоило только обратить внимание на фон, на котором выделялась загадка,— и подобный поверхностный взгляд должен был измениться. Я говорю о статье Е.Н. Елеонской «Некоторые замечания о роли загадки в сказке». Оказалось, что в сказках с помощью загадки решаются судьбы преступника, приговоренного к казни, воюющих сторон, пленника и т. п. «Люди сами не берутся решить, виноват

ли преступник, кто прав из соперников, — и окончательное заключение возлагают на волю судьбы: эта воля и познается в том, что а) руководимая ею правая сторона составит неразрешимую загадку или б) угадает заданную». Отсюда Е.Н. Елеонская делает вывод, «что с загадкой связывается представление о том, что высшая над человеком стоящая сила (судьба, доля, рок, божья воля) дает знать о себе, о своем руководительстве посредством загадки». В сказках о сватовстве загадки имеют целью «испытание сообразительности, наблюдательности, умения размышлять». В точно таких же условиях загадка присутствует в песне.

Выводы, к которым приходит Е.Н. Елеонская относительно значения и смысла загадки в сказках, очень важны. Загадка употребляется в двух случаях: 1) для познания судьбы вообще, в частности — силы или правды при состязании двух сторон, и 2) для испытания мудрости.

Что касается загадок в песнях, важно обратить внимание на характер таких песен: большею частью это — обрядовые песни, нередко гадательного характера. Вопросы, подобные: «что растет без коренья?» — с ответами на них, составляют содержание русальных (весенних хороходных), волочечных и купальских песен, т. е. таких, которые связаны часто с гаданием. Некоторые подблюдные, чисто гадальные песни представляют собою не что иное, как загадку; такова песенка, предвещающая гроб, смерть:

Несут корыто
Другим накрыто...

Кроме того, нужно заметить, загадка большею частью имеет стихотворную форму и потому легко укладывается в рамки песни. Если принять еще во внимание, что в сказках и песнях загадки нередко загадывают баба-яга, вила или русалка, то станет ясной связь древней загадки с культом. По своему происхождению загадка — вовсе не забавная игра, каковой она стала теперь, а загадочное предсказание, близкое к оракулу. Такое именно значение имело предсказание волхва кн. Олегу о смерти от коня.

Другой смысл имеет приведенное уже исследователями место из новгородской летописи о событии 1016 г. Когда Ярослав с новгородцами готовился к битве с Святополком и колебался тотчас же ночью вступить в бой с опасным противником, он послал своего отрока к одному своему стороннику. Отрок спросил у него: «Что ты советуешь делать такому-то? Меду сварено мало, а дружины много». Тот человек ему ответил: «Скажи Ярославу: если меду мало, а дружины много, к жину надо дать». Из этого Ярослав понял, что он советует напасть ночью. Дело происходило близ Любеча, и отрок, очевидно, был отправлен к жителю Любеча, в котором находилось войско Святополка. Следовательно, слова о меде представляли собою зашифрованную депешу, на которую был дан ответ с тем же шифром. Хотя эти

переговоры не имеют никакого отношения к культуре, но они имеют непосредственную связь с жизнью, с действительным случаем. Если видеть в них особый вид загадки, то эта загадка составлена не ради игры и показания остроумия (хотя бы «архаического»), а ради практической надобности.

Самый термин «загадка» происходит от слова *гадати* — думать, рассуждать, советоваться, откуда *гадание* — мнение, умозаключение, задача, а потом уже — слово со скрытым смыслом, загадка; параллельные формы имеют подобный смысл: *гадати* — предугадывать, догадываться, предполагать; *гатание* — гадание, задача, загадка; *гатка* — догадка, предположение (Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка). В повести о Басарге в смысле «загадки» употребляется как эта форма, так и форма «гадание».

Итак, древняя загадка имеет непосредственную связь с гаданием, с желанием знать будущее. Несомненна также связь загадки с знанием вещей вообще, с умственным развитием. В упомянутой повести о Басарге две загадки царя Гордия касаются явлений природы: смены дня и ночи и возмещения ночью воды, испаряющейся днем. В былине о князе Глебе этим загадкам соответствуют загадки относительно смены лета и зимы и возникновения снегов и рек. Первая загадка царя Гордия повторяется в более поздней «Истории о португальском и брандербургском мудрецах», обрабатывающей многочисленные легенды о диспутах двух мудрецов, представителей разных религий. Поздние народные обработки этих легенд отличаются шутивным характером, иногда заменяя одного из диспутантов скоморохом и вводя вместо загадок жесты. Но древние легенды, к числу которых принадлежат между прочими повесть о Басарге и былина о Глебе, содержат в себе серьезный диспут, нередко оканчивающийся трагически для побежденной стороны.

Среди таких легенд встречаются произведения с определенными указаниями места и времени, когда происходили прения. Такие произведения, с одной стороны, отвечают исторически известным прениям христианского духовенства с магометанами и представителями других религий, а с другой — представляют весьма близкое сходство с такими полемическими диалогами, как вопросы и ответы Григория Богослова и Василия, написанные против еретической мысли о возможности видеть Бога. Все эти диспуты и обмены загадками имеют диалогическую форму (Соломон и Хиром-Хирон, Соломон и Сатурн, Адриан и Рифей, Адриан и Епиктет, Давид и Волот, Давид и Птоломей, Василий и Григорий Богослов, Тарский и Елевферий) и имеют непосредственное отношение к верованиям. В древних прениях элемент занимательности вовсе отсутствует, наоборот, чем позднее переработка прения, тем более вводится в нее загадок остроумных и занимательных.

Многие загадки из книжных диалогов попали в устное обращение и стали народными, что указывает на то, что они пришлись по вкусу народной среде; с другой стороны, некоторые диалоги полностью обработаны в духовные стихи (например, *Голубиная книга*).

Из всего сказанного позволю себе сделать следующие выводы о методе изучения загадок:

1. Загадки необходимо изучать в связи с тем цельным произведением, обрядом или частным случаем, с которым они связаны, только при таком изучении загадки получают то место, где они возникли, тот фон, на котором они рисовались.

2. Древнейшие загадки были связаны с культом и с верованиями, а потому они могут быть поняты лишь в том случае, если будут изучены в связи с верованиями и позднейшими поверьями и гаданиями. Такое изучение позволит выделить среди загадок представления, связанные с мифами.

3. Загадки во втором этапе своего развития являются испытанием знания или мудрости. Эти загадки большею частью основаны на литературных источниках, а потому требуется прежде всего указание таких источников. Такое изучение позволит выделить понятия о вещах.

4. Загадка, по своему происхождению произведение серьезное, впоследствии принимает в себя элементы занимательности и остроумия, основанные прежде всего на пародировании старых образов, а потом на новых шутках. Указание таких загадок должно завершить дело изучения загадок.

М.А. Рыбникова

Загадка, ее жизнь и природа

I

Предмет загадки

Загадки в их тематике образуют круг примитивного мироведения. Природа, человеческое тело, мир животных и растений, трудовые процессы земледельца, орудия его труда, примитивная техника — вот основной объем охваченных загадкой явлений. И все это лишь в той мере, как оно обращено к трудовой практике крестьянина. Животные лишь те, с которыми он непосредственно соприкасается: волк, лиса, медведь, заяц; насекомые в том же домашнем круге: муха, таракан, жук, блоха, борьба человека с насекомыми, его уход за пчелой.

Дикие звери даются в их опасности по отношению домашних животных:

Страх тепло волочет.

(*Волк тащит овцу.*) <...>

И все кругом примечено и отмечено загадкой и широко, и узко одновременно. Тут и солнце, и месяц, и река, и тучи, и ветер, но рядом еще больше постоянства во внимании к частностям и деталям хозяйственного быта и инвентаря.

Корова. Но не только корова, но и рога коровы, и вымя, и коровий пузырь, и молоко, и процесс доения.

Лошади. Но не только лошади, но и соски кобылицы, и ноги лошади, и след от копыт.

Загадки о правде, об имени, о безграмотности, о религии — редкие загадки. Загадка по природе своей предметна. И вот для этой ее конкретности, предметности характерны все эти детали предметов, которые она отмечает. <...>

Все, что берется в руки, чем деревенский человек работает, все это тысячекратно повторяется в загадках: хомут и дуга, игла и ножницы, соха и борона, коса и цепи и т. д. Все конкретное, частное, осязаемое. Сам человек опознается во всех частях его тела, во всех органах:

Стоят вилы,

на вилах бочка,

на бочке махало,

на махале качало,

на качеле зевало,

на зевале сморкало,

на сморкале мигало,

на мигале поле,

над полем лес,

а в лесу свинки —

золотые щетинки. <...>

Видовое, а не родовое — вот что отмечает загадка. Морковь, свекла, лук, а не овощи; овца, баран, корова, лошадь, кот, а не домашнее животное...

<...> В редких, исключительных случаях какой-нибудь книжник фиксирует отгадку словами: овощ, домашнее животное, струнный инструмент, но эти отгадки явно выпадают из основного ряда конкретности. Птица как таковая почти не загадывается, но загадывается сорока, ласточка, коршун, сыч, гусь, журавль — каждый в его индивидуальных качествах:

Черна, как жук,

зелена, как лук,

вертится, как бес,

повертка в лес.

(*Сорока.*) <...>

Даже если в загадку вводится понятие обобщенное: «добро», «зло», «тепло», «страх», то и они ведут к чему-то весьма частному: «Шел я

дорогой: стоит добро и в добре ходит добро. Я это добро взял да приколот, да из добра добро взял»... (Приколол — привязал к колу).

(Лошадь и жеребенок в пшенице.) <...>

Пословица дает суждение, обобщение, вывод, фиксирует жизненную философию:

От добра добра не ищут.
У страха глаза велики.

Загадка, с ее частным мироведением, поэтична по преимуществу; пословица, с ее общим мировоззрением, стоит уже на грани поэзии и философии.

Имея в виду предметы в их частном бытии, загадка вся направлена к тому, чтобы развернуть представление о предмете. Загадка или вскрывает происхождение предмета, или его функцию, или же дает всю его биографию, с начала и до конца его бытия. Иногда загадка останавливается в фиксации основного впечатления человека от предмета зрительного или слухового; но ведь и это в той стадии мироведения, которую дает загадка, много значит: характеризовать предмет, хотя бы статически:

Кругла, а не девка,
желта, а не масло,
с хвостом, а не мышь.

(Рена) <...>

Чаще предмет определяется трудовым опытом человека, прикосновением, движением, работой, и потому преобладают загадки по в е с т в о в а т е л ь н ы е. Не созерцание и не наблюдение издали дает загадка, а тот производственный опыт, в котором предметы сталкиваются с человеком и взаимодействуют. Комплексность — одно из основных положений этого мироведения. Овцы, волки, мужики, лошади, ружья — все в одной загадке о погоне за волком, стащившим овцу. Но чаще всего встречается парность предметов: ступа и пест, ведро и коромысло, огонь и дым, ухват и горшок, руки и куделя, пол и потолок, матица и бревна, ключ и замок, сковорода и помазок, кочерга и помело, вода и лед, день и ночь, изгородь и поле, река и берега. <...>

В поэтике загадок всегда привлекала внимание всех исследователей форма диалога:

— Черныш-загарыш, куда поехал?
— Молчи, кручено-верчено, сам там будешь.

(Ухват и чугун.) <...>

Подобные загадки служат цели фиксации взаимосвязи вещей; все эти диалоги отгадываются преимущественно двумя предметами. <...>

В том курсе трудового мироведения, который представляют собою загадки в целом, громадное место занимает вопрос: откуда что про-

изошло, что из чего сделано, или наоборот: что из чего делается, что откуда берется. Воск от пчелы, шерстяная ткань из шерсти овцы, шуба из шкуры овечьей, лед от мороза и т. д. Что значит метонимическая загадка «Овца в корове»? Отгадка: чулок в ботинке. Это значит, что чулок ощущается как материал, сделанный из овечьей шерсти, а ботинок воспринимается в его хозяйственном генезисе: он сделан из коровьей кожи. <...>

Определяя предметы по их функции, по их трудовой или хозяйственной направленности, загадка именно с этой стороны фиксирует их словесно, иногда в одном существительном. Коровий хвост — вихлец, махай, хлестун, хлебестун, вихляй, вертун. Его назначение — отгонять оводов, мух, слепней. Он нужен, полезен. Его функция ощущается человеком очень остро. Еще острее человек чувствует и передает работу собственных органов: рук, ног, глаз, рта и т. д. Именно с этой стороны даны все эти части тела в загадках о человеке: руки — грабли, махало, хапало; рот — едало, зевало, ревун; нос — сапун, чихало, сморкало; глаза — мигало, глядело, глядун, мигун. <...>

Соединив генезис предмета с его функцией, мы получим всю диалектику его бытия, его биографию. Загадка дает иногда именно такое соединение начала с концом:

Летит зверок через божий домок,
летит и говорит: «Вот моя силка горит».

Дано и происхождение свечи от воска пчелы и ее функция — горение. <...>

Развертывая вещь от ее рождения и до смерти, загадка может дать блестящую по своей выразительности историю жизни:

Был я на копанце,	стар стал — пеленаться стал;
был я на хлопанце,	умер —
был на пожаре,	мои кости негодящие в ямку бросили,
был на базаре.	и собаки не гложут.
Молод был — людей кормил,	

(Горшок.) <...>

Итак, загадка, давая конкретный предмет, опознает его в его происхождении, в его назначении и в диалектике его жизни. Загадка играет соединением предметов, их взаимодействием, соотношением. Свежая, сохранившаяся загадка звучит повествованием, диалогом, встает метонимией или метафорой. Во всем этом мы ощущаем ту стадию постижения явлений, когда человек еще далек от абстракции, когда для него не существует родовых понятий; но в мире конкретностей он живо ищет причин и следствий, исследует законы сцепления вещей и пути их жизни. Поэтические формы загадки раскрываются именно в этой их идеологической природе.

II

Социальная природа загадки

<...> Загадки, беря определенный круг предметов, дают их глазами производителя этих предметов:

Выпашу чисто поле,
погоню черных овец.

(Хлебы в печи.)

Возьму пыльно,
сделаю жидко;
брошу в пламень,
будет как камень.

(Пирог.) <...>

Загадки эти сложены теми, кто сеет, копает, печет, пашет, косит. Круг жизни натурального хозяйства, крестьянство, соединяющее земледелие со всеми примитивными ремеслами, — вот о чем свидетельствуют загадки, вот какова общественная природа основного массива их. О горшке загадывает тот, кто делает горшок («Был я на копанце, был я на хлопанце»). <...>

Социальная, производственная основа загадки ощущается не только в том, какой предмет и как передан, но и также в том, с помощью какого образа, какой метафорой предмет выражен. Возьмем для примера м е с я ц . Основные три образа таковы: месяц — жеребенок (мерин, вол, корова, медведь); месяц — краюха хлеба; месяц — пастух, звезды — стадо. <...>

Эти образы пережили века. Они определены скотоводством и землепашеством. Месяц — жеребенок, корова, вол; месяц — краюха хлеба; месяц — пастух. <...>

Можно ли определить загадку точнее; какая прослойка крестьянства создает ту или иную из них? В этом смысле проще иметь дело с пословицами... Пословица часто и явно дает сатиру на богатого, на корыстного, на суд и расправу. Эти же классовые установки гораздо труднее определить в загадках. Загадка говорит не о людях, не об отношениях людей (как пословица), а о вещах. Вещь, правда, дается определенного круга и с определенной точки зрения, производственная установка ясна. Но мы ищем еще более точных указаний. Далеко не всегда, но мы их находим. <...>

Бедняцкие загадки дают себя знать в критическом, насмешливом изображении таких слагаемых села, как поп и мельник:

В ельничке густом,
во березничке частом
олень машет хвостом.

(Поп кадит.) <...>

IV

Функция загадки

Интереснейшие сведения о бытовании загадки у вотяков рассказывает К. П. Герд¹. Он свидетельствует, что осенью, после уборки хлеба, и до начала января, до появления признаков нового хозяйственного года, удмурты собираются в избы на вечера загадок. Женщины приходят с пряжей, мужчины со своей работой, и начинается загадывание загадок. Слово у вотяков <...> считается магическим, и потому в пору роста хлебов, в период рождения скота целого ряда слов, песен, загадок произносить не следует. «Руководствуясь этими суевериями и соображениями, вотяки Валинского края дают простор своей фантазии и свободу своему слову лишь тогда, когда все их благосостояние находится в полной безопасности: хлеба с полей убраны в клады, скот в хлевах, и вся семья в сборе после благополучно законченного летнего труда».

«По-видимому, — продолжает исследователь, — период загадывания загадок у вотяков связан с солнцем и движением соков в природе. Загадки начинают загадывать тогда, когда засыпает природа, а вместе с ней засыпают или, вернее сказать, затихают и силы природы. Уже было сказано выше, что, по повериям вотяков, загадки имеют особенное свойство влиять на окружающую среду и поэтому относятся к особому виду творчества человеческой фантазии. Загадывать загадки во всякое время года, дня и даже ночи у вотяков нельзя. Кроме того, у вотяков загадки отнюдь не считаются простой забавой или развлечением». Загадывание начинается лишь с осени, но центральным периодом исполнения всяческих легенд, преданий, сказок, считается период прежнего Рождества, т. е. с 25 декабря по 6 января.

Сведения Герда настолько любопытны, что приходится снова его цитировать. Речь идет о самих вечерах загадок. «Присутствующие на «вечерах загадок» большею частью располагаются полукругом около главного «руководителя» вечера. Раньше это были большею частью или пожилой вотяк, или старуха (хозяйка дома), располагавшиеся или на скамье, или на стуле со своей работой; теперь эта роль все больше и больше переходит в руки молодежи».

Загадывание на этих вечерах начинается с темы «человек» и потом идет концентрическими кругами. Последнее дает возможность ориентироваться в материале и отгадать загадку. Вне определенной тематической установки отгадать загадку почти невозможно.

Такова, очевидно, та первоначальная стадия, через которую проходило человеческое общество в пользовании загадкой: ее значение —

¹ Труды Общества по изучению вотского края. 1928. Вып. 5.

магическое. Загадкой утверждается бытие предмета, и все загадки в их комплексе дают как бы цикл мироведения. Старик или старуха, загадчики и руководители подобного вечера, вводят молодежь в те круги хозяйственной и производственной жизни, через которые проходят они все вместе в долгие месяцы напряженного сельскохозяйственного труда. В дни отдыха эта же производственная практика осознаётся, утверждается, поэтизируется.

Бытует загадка и в обрядовой поэзии, в той же свадьбе. Поезжане жениха могут получить для него место рядом с невестой лишь после удачного решения целого ряда загадок. Загадки загадываются и в другие моменты свадебного обряда <...>

Нужно думать, что борьба загадками в свадебном обычае заменила в течение какого-то исторического времени физическую борьбу двух родовых групп за обладание женщиной-невестой как трудовой единицей. Теперь же этот турнир остроумия утратил свою прежнюю функцию, его роль — игровая.

Игровой смысл придается постепенно загадкам и на вотяцких вечерах, по мере того как роль загадчиков все чаще и чаще переходит теперь к молодому поколению.

В настоящее время загадки мы все чаще и чаще встречаем как игру, которой тешит себя деревенская молодежь на посиделках в зимние вечера.

Бытует загадка в обряде, является иногда как бы курсом мироведения, как у вотяков, живет она и в составе сказок.

Громадное количество сказок построено на том, что герой должен отгадать какую-то трудную загадку. Легенда повествует о том, как около Фив сфинкс истреблял всех, кто не разгадывал его загадки («Какое животное ходит утром на четырех ногах, в полдень на двух, а вечером на трех?»). И только Эдип, мудрый Эдип, ответил, что животное это — человек.

<...> Ярко выступает мироведческая роль загадки в педагогике. Да, сейчас загадка перешла в книгу, вселилась прочно в хрестоматию, в букварь, в рабочую школьную книгу. И это отнюдь не смерть и не гибель, а новая фаза жизни загадки. Учитель помогает ребенку совершенно сознательно осмыслить и увидеть ряд предметов по большей части также в комплексах («человек», «орудия труда» «животные»), как это делается и на вотяцких вечерах загадок. Детские книги для чтения, ребячьи журналы дают на своих страницах загадку как обязательный свой жанр. Предметность, конкретность загадки, направленность ее к деталям жизни делают ее, конечно, отличным приемом дидактического воздействия на детский ум. Это учебное свойство загадки используется не только книгой, оно осознавалось и в крестьянской педагогике. «Нас пятеро было у матери. Вечером она нам загадывала загадки». Так объяснила свое знание загадок одному из собирателей (Г.С. Виноградову) его собеседница. Тот же наблюдатель настойчиво утверждает, что

знают загадки преимущественно женщины, и устанавливает связь этого факта с народной педагогикой. Действительно, загадка вводит ребенка в вопросы: что откуда, что из чего делается (генезис предмета) и что чем делают, что к чему годится (функция предмета).

В ответ на загадки о сохе и о бороне современный подросток, как мы знаем, сам создает загадки о тракторе и о радио; этот факт является исключительно важным; он дает нам перспективу жизни и развития загадки; не вымирание, а новые темы, трансформация образов на почве богатейших вековых завоеваний отживающей на наших глазах культуры.

Рядом со стихийным безыменным творчеством современных загадок идет творчество именное, индивидуальное. <...> Маршак и ряд других авторов создают для юных читателей специальные загадки...

Музыкант, певец, рассказчик,
а всего — труба да ящик.

(Радио.)

В Полотняной стране,
по реке Простыне
плывет пароход,
то назад, то вперед,
а за ним такая гладь,
что и зыби не видать.

(Утюг.)

Это — загадки из сборника Маршака (Загадки. «Радуга». Рис. Петрова-Водкина, 1925 г.).

Итак, игровая и образовательная функция загадки, ее бытование в детской и молодежной среде — таковы факты современности.

Загадка на всех ступенях ее жизни служит целям укрепления силы общественного человека; или это фиксация его связей с природой и с хозяйством (магия слов в вотяцких вечерах), или это испытание борющихся родов, семей в свадебном обряде, состязание классов — в сказке: богач и бедняк, царь и повар. Даже в игре загадка продолжает укреплять позиции мироведения и тем самым служит опять-таки целям идеологического вооружения <...> человека.

V

Загадочная поэзия

Загадка и загадочность отвечают исконным потребностям человеческой психики, особенно детского и юношеского возраста. Наблюдалось, что маленькие дети, услышав загадку («В брюхе — баня, в носу решето»), начинают потом играть комбинациями нелепостей, сперва даже ничего не загадывая. Например: «четыре ноги, а ушей нет». Этой

именно потребности игры нелепостями отвечают такие песенки, как «Летел медведь по поднебесью». <...>

Загадка как нельзя больше подходит к жанру считалки, и та, и другая играют несообразностями.

Потребность в подобном психологическом раздражителе велика, это нечто вроде вольных движений сознания, которые выводят мысль из рамок обычных, вяло текущих ассоциаций. В загадке этот же самый процесс оформлен приемом оксюморона, поэтическим парадоксом.

Красная девица
сидит в темнице,
а коса на улице.

Утка в море,
хвост на заборе.

Эти известнейшие загадки осуществляют именно игру в несообразности. Оксюморон, вообще говоря, основа загадки. Дерзость сочетаний, смелость комбинаций — вот что влечет нас чаще всего к загадке, что и смешит, в конечном итоге, при разгадке. <...>

Вторая основа загадки — ее метафоричность. Ковшик — утка, глаза — вожжи, морковь — девица, а ее зелень — девичья коса.

Отмечаем при этом, что в загадке преобладает метафора-существительное. Предметность загадки определяет эту сторону ее поэтики. Глагол дается минимально. Загадка — мир существительных. <...>

Именная метафора в загадке стоит рядом с метонимией. Определяя происхождение предмета, загадка называет тот материал, из которого предмет сделан. Производственный опыт заставляет горшок называть глиной, скатерть — льном, шерстяной чулок — овцой.

Через быка и барана
свинья лен тащит.

Это значит, что валенки подшивают кожей с помощью щетины. <...>

Метафоричность, метонимичность, поэтические парадоксы — вся эта специфика поэзии обнаружена нами в загадке в полной мере. Загадка — поэзия по преимуществу, особенно рядом с пословицей. <...>

Пословицы и поговорки

И.М. Снегирев

Обозрение пословиц

<...> Кажется, нигде столь резко и ярко не высказывается внешняя и внутренняя жизнь народов всеми ее проявлениями, как в пословицах, в кои облакаются его дух, ум и характер. Летучее слово, проникнутое и одухотворенное живущей мыслию, получает самобытность и вековечность. **Все минется, одна правда остается.**

И так, не без основания, пословицы сами себя определяют **правдивыми, истинными, непреложными, неизбежными, неподсудными: Пословица правдива; Пословица не мимо (дела) молвится; Старая пословица не сломится; На пословицу суда нет. Но ни глупая, ни пьяная речь не пословица, следственно только умная, трезвая, здравая.**

От присутствия в пословицах вечной правды, соединяющей в себе разумность, свободу и нравственность, им приписывали божественное происхождение, а по незапамятной, предысторической давности, возводили начало их к младенчеству рода человеческого, искали в колыбели народов, окруженной мраком древности. Действительно, истинная мудрость и правда проистекают от сближения духа человеческого с духом Божиим. Сродна ей и младенческая одежда, как знак ее чистоты и простоты. Вот почему сама небесная правда и воссиявшая от земли истина <...> облакались в одежду притчи и пословицы, когда благоволили прийти в явление человечеству.

Как искони все истинное, праведное, преизящное называлось божественным, то и народ всякое убеждение в сущей правде и непреложной истине почитает внушением свыше, гласом Божиим: **Глас народа — глас Божий. Совесть добрая — глас Божий.** Этот живой голос, по сущности своей, столь внятный сердцу человеческому, столь согласный с его совестью и умом, раздается от начала мира во всех временах и языках, в их жизни и пословице. Он живет с народами и переживает их. Доказательство тому найдем в пословицах, выражающих вечные, неизменные истины, уставы естественного разума; они у разных народов одинаковы, потому что происхождение их общечеловеческое. Сущностью своей они различаются от собственно народных

пословиц, с их отголосков своего века и местности, нравов и обычаев, верований и мнений, духа и направления у той или другой нации. Как первые выражают по преимуществу общечеловеческие, религиозные, нравственные, естественные отношения, так в других отпечатываются случайные и частные отношения жизни народной. Одни пребывают неизменны, непреложны, а другие, под местным колоритом, нередко входят в употребление и выходят вместе с изменением быта и духа народного.

Столь высоко происхождение пословиц! Исходя из уст пророков, оракулов, мудрецов, патриархов, царей и сивилл древнего мира, они сообщались народу как изречения мудрости, как правила жизни. Рассадником их были храмы, стогны городские и судилища. Долгое время мудрость передавала плоды своего размышления в простых, кратких и складных изречениях, благозвучных для слуха, доступных для ума и емких для памяти. Наконец в пословицу обращалось всякое выражение ясного сознания, глубокого ума, меткого остроумия, которое открывало какую-нибудь полезную и важную для жизни истину. Случайно высказанное одним и подтвержденное большинством голосов переходило в общее достояние: имена молвивших исчезли, речь их осталась. Аристотель называет пословицы «священными остатками древнейшей Философии, без коих она была бы для нас совершенно потерянною».

<...> Хотя с пословицы и совлекли ее царственно-жреческое облачение, хотя одели ее в рубище простолюдина и вмешали ее в толпу черни, но и там она совершенно не утратила внутренней своей силы и влияния, по своему тайному средству с жизнью народной и по первобытному свойству с вечною **правдою**, которая, по старой пословице, **светлее солнца**.

И так, удаленная от первоначального своего назначения в человечестве, оставленная в удел простолюдию, пословица немолжно живет в устах народа, обращается в кругу его мыслей, пользуется его уважением и доверенностью, служит ему свидетельством, порукою, уликою, оправданием, руководством и вообще веселым и полезным спутником в жизни. Пред нею, как пред законом, все равны; а она никому не подсудна, потому что безымянна, безлична и нелицеприятна. **На пословицу суда нет**. Всякий народ, возраст, всякое звание и состояние, свобода и рабство, богатство и бедность, счастье и несчастье, мудрость и простота — все составляет предмет ее суждений искренних и смелых, строгих и беспристрастных, так что **от пословицы не уйдешь; Над кем пословица не сбывается?**

В пословице встретите вопросы о целях жизни, о характере и духе народа, о нравственных и юридических его отношениях, о господствующих началах внешнего и внутреннего быта народного. Принимая живейшее участие во всех делах человеческих, она всегда берет сторону рассудка и справедливости, славит добродетель и нещадно клеймит

порок укоризной, позором и насмешкой; но снисходит человеческой слабости и оплошности. **Кто Богу не грешен, а Царю не виноват? Кто бабе не внук? Кто поживет и не согрешит? Грех да беда на кого не была?**

Пословицы как естественные суждения, почерпнутые из жизни, легко и сами собою прилагаются к ней, тогда как ученые мнения и правила нередко остаются чуждыми в мире, без приложения к насущному быту.

Несмотря на внешнюю свою разрозненность и отрывочность, пословицы в жизни народной составляют невидимую, внутреннюю, органическую связь, нечто целое, как и самый народ. Даже противоречия в них иногда представляют нам различные стороны предмета и различные взгляды, принадлежащие своему веку, месту и лицам, напр.: **Вольному воля; Воля занесет в неволю; Воля в человеке или рай, или дьявол. Правда светлее солнца: Правда ходит по миру; Сильна правда, а деньги сильнее.** <...>

В собственно русских пословицах выражается свойственный народу склад ума, способ суждения, особенность воззрения; в них русский ум находит **любимый свой простор**. Коренную их основу составляет многовековой, наследственный опыт, этот **задний ум**, которым **крепок русский** и который с **годами приходит, бедою и нуждой прикупается**. Но пословица тем не ограничивается; она соединяет практический ум с высшею его силою — разумом; потому что ум без разума беда. Если же нарушается постепенность и порядок в действиях того и другого, то ум заходит за разум. Кроме ума и разума, пословица еще указывает нам на особую способность, по-видимому, действующую независимо от того и другого и быстро обхватывающую сущность дела: это **догадка**, которая, по русской пословице, **лучше разума**. Русский, от природы догадливый и сметливый, **берет себе на ум, мотаает себе на ус**, что видит и слышит. Хотя, с одной стороны, из пословицы обнаруживается в русском некоторая опрометчивость и нерасчетливость вероятностей удачи и неудачи, действие на **авось (была не была)**, но, с другой, — сметливая простота и осмотрительность, которая учит: **Десять раз отмерить и однажды отрезать и Не спросясь броду, не бросаться в воду**. Такая противоположность выводится 1) от исконного верования в предопределение, судьбу, авось, от коих родились пословицы: **Чему быть, тому не миновать; Суженого на коне не объедешь; Двух смертей не будет, а одной не миновать;** и 2) от опытного благоразумия и сметливости, сродной русскому народу.

В русских пословицах замечательны также многозначительность и разносторонность; восходя от чувственного к нравственному, духовному, от простого, обиходного к высшему, некоторые из них могут быть принимаемы то в тесном, то в обширном смысле, в собственном и переносном. Так, напр., известная пословица: **Знай самого себя,** может выражать «самую узкую исключительность, самую наивную и

смешную самостоятельность и вместе — основное начало истинной мудрости, сознанное и высказанное мудрецами древнего мира». <...>

Как на сердце, так и на пословицы русского народа, вера и благочестие положили священную печать свою. Начиная и оканчивая дела свои с Богом, он славит святое имя Его и в своих пословицах. Благочестие к Богу соединяется в них с благоговением и преданностью к царю своему, с почтением к родителям и старшим, с любовью к отечеству, которое русский человек называет **святою Русью**. Из таких источников проистекли правила его семейной и общественной жизни.

Древнейшая из славянских пословиц, изображающая патриархальное странноприимство и хлебосольство, встречается между Чешскими и Польскими: **Гость в доме, Бог в доме**. Русские также говорят: **Кинь хлеб-соль на лес — пойдешь, найдешь; Хлеб-соль не бранит; За голодного Бог заплатит**.

В пословицах высказывались сродные русскому добродушие, милосердие, терпение; в них мщение не выдается за освящение, как у испанцев и черногорцев. Разумеется, как в характере и быте народов, так и в пословицах есть свои оттенки, свои уклонения от основных начал. Если некоторые пословицы, по-видимому, оправдывают или извиняют ложь и воровство, зато другие обличают и осуждают их: да и те походят более на русский юмор и сарказм, которые мнимым утверждением явной неправды вызывают наружу истину, напр.: **Люди со лжи не мрут, и нам не треснуть стать; Не солгать, так не продать; Умный воровать, умный и концы хоронить** и т. д. Умалчиваем о пословицах, оскорбляющих вкус своею грубостью и целомудрие своим неприличием. У какого народа их нет? Как иногда органические произведения выходят из рук природы уродливыми, равно и некоторые пословицы, возникшие из среды простых и грубых нравов, носят на себе признаки безобразия.

К этому присоединить надобно склонность и умение русских прикидываться незнающими — хитрую простоту, кои нередко высказываются их пословицами, напр.: **Мы люди не грамотные, едим пряники неписанные; Моя хата с краю, ничего не знаю** и т. п. Острота у русского более метка, чем едка. <...>

В заключение коснемся содержания, формы и источников русских пословиц.

Сколь многосложна и разнообразна семейная и общественная, нравственная и религиозная жизнь народа, столь многосложно и разнообразно содержание его пословиц, кои имеют к ней постоянное приложение. В них высказывается его быт и обиход прошедший и настоящий, его дух и характер, нравы и обычаи, верования и суеверия, господствующие понятия о природе, о Боге и человеке. Некоторые из них могут быть рассматриваемы преимущественно в отношении ко

времени (древние, старинные и новые), а другие в отношении к местности (отечественные и заимствованные от других народов, городские и деревенские). Наконец, по содержанию своему, они касаются Естествознания, Философии и Истории. Первые содержат в себе наблюдения внешнего мира и природы человеческой. Относящиеся же к Медицине <...> содержат в себе гигиенические правила и патологические наблюдения. В религиозных обнаруживаются понятия народа о вере и благочестии, по большей части почерпнутые из Св. Писания. В философских — более нравственные истины, чем умозрительные: здесь коренные начала самородной философии народа, здесь первые опыты свободного его мышления и психологические воззрения. Как пословицы составляют первичную форму права, то в них открываются следы прав государственного, канонического, гражданского и уголовного с их судебными обрядами, юридические символы и вообще юридическая поэзия русского народа; посему они принимаются юристами за первобытные источники права. Как в древнейшем быте народном право не отделяется от нравственности, то и в юридических пословицах преобладает нравственный характер. Наконец в исторических намекается на достопамятные события и лица. Они более походят на притчи, какими их называет Нестор-летописец.

Некоторые из пословиц, по смыслу своему, могут относиться то к одному, то к другому отделу, напр.: **Худая трава из поля вон**, по прямому назначению принадлежит к агрономическим, а в переносном то же выражает, что «изметнути, выбити из земли», т. е. по семейному и родовому суду выгнать вредного члена из общины. <...>

Пословицы, выражая не только дух и характер народа, но также дух и характер разных его сословий, бывают: духовные, дворянские, купеческие, солдатские, крестьянские. <...>

Сообразно предмету и цели изменяются форма и тон пословицы: иногда она говорит прямо, наотрез, иногда обиняками, шуткой и намеками, подает добрый совет и предлагает чужой опыт и проступок на рассуждение, как бы для того, по замечанию Св. Григория Двоеслова, «чтобы люди, произнося над прочими строгий и беспристрастный суд, могли оглянуться и на себя, обратить внимание и на свои пороки».

Отличаясь от обыкновенных правил нравоучения старинною новитостью, какой-то самоуверенностью и решительностью тона, особым складом и строением речи, правдивая пословица не многоречива, ибо на **правду мало слов** <...>. Это дает ей афористический характер. <...>

Краткие древние пословицы без рифм, распространяясь от позднейших прибавлений с рифмами, представляют <...> смесь древнего с новым, напр.: **Дорого, да мило — дешево, да гнило**; **Что город, то воров — что деревня, то обычай, что подворье, то поверье**; **Век живи,**

век учишь — «а умрешь дураком» и т. д. Часто одна и та же мысль является в разных формах, принадлежащих разным временам или местностям, обличающих различие характера, образа жизни и взгляда, напр.: **Овчинка не стоит выделки. — Игра не стоит свеч.** Очевидно, что первая поговорка отечественная, другая заимствованная, переводная. Так, сосед с горами говорит: **Дума наша за горами, а смерть за плечами;** но приморский: **Ум за морем, а смерть за воротом.** У жителей долин и верхов: **Где была трава, там и будет;** у приречных: **Где была вода, там и будет.** Каждый век кладет свою печать на поговорки, в коих с течением времени заменяются древние слова новыми, напр.: **Беда куны родить** и **Беда деньги родить;** или **В копнах не сено, а в кабалах не деньги. — В копнах не сено, а в людях не деньги.**

Коренная, древнейшая форма поговорок есть эпическая; но нередко облекается она в лирическую и символическую, иногда принимает и драматическую, напр.: **Где голь берет? Бог ей дает. — Хороша дочь Аннушка! Кто хвалит? Матушка.**

Отличаясь параллелизмом и симметричностью своих частей, иногда излагаемая определенным метром, она формой своей соответствует силе, живости и движению мысли и чувства. Склад, созвучие и нередко рифма составляют ее принадлежности. Как типическая принадлежность языка, она составляет немаловажное пособие к объяснению смысла, производства и изменения слов, строения речи. В этом искреннем выражении ума народного, не всегда подчиненного узам книжного языка, свободном, как мысль, надобно искать коренных свойств русского слова, естественного строения речи. Здесь поражает внимание грамматика-философа особенность образов, смелость фигур, необыкновенность и свобода перестановок и эллипсов, склад-лад и игровое созвучие речений. Сколько встретите в них слов и оборотов старых, забытых и областных (архаизмов и провинциализмов), кои могут обогатить сокровищницу языка, дать повод к филологико-историческим исследованиям. <...> Нередко встречается в поговорках смесь славянских форм с русскими, напр.: **враг и ворог, голова и глава, норы и нрав, полон и плен, порохи и прах, собор и сбор, сором и срам, хоромы и храмина;** синонимы, проявляющие двойственность в отечественном языке: **лоб и чело, глаз и око, уста и рот, живот и брюхо, спина и хребет.** <...> Не менее того замечательны особенности в изменении слов и строении речи; укажем на некоторые.

1. Как в песнях, так и в поговорках прилагательные нередко употребляются вместо полного, в усеченном виде, напр.: **Мать сыра земля, говорить нельзя; Всякому мертву земля гроб; В чем молод похвалишься, в том стар покаешься; Убог камени не гложет.**

2. Несклоняемые слова иногда склоняются, напр.: **Есть нета лучше; Авось небось брать; За спасибо денег не дают.**

3. Сказуемое ставится в среднем роде при именах мужских и женских, когда безотносительно определяет самую сущность предмета: **Лев страшно, а обезьяна смешно; Мед сладко, а муха падко.** <...>

4. Как у болгар местоимения *са, се, ся* <...> нередко ставятся пред глаголом (*са бореха, се надевах*), так и в письменных памятниках нашей древности и в пословичном языке возвратные местоимения предшествуют глаголу: **Беден часто ся озирает** (вм. озирается); **Коли за друга ся ручаешь** (вм. ручаешься); **Нам ся женить** (вм. жениться). <...>

Теперь обратимся к значению самой пословицы. Она различается от апофегмы, гномы и сентенции не столько своим смыслом и содержанием, сколько складом и характером, хотя формы афористического мышления и смешиваются одни с другими. <...>

Что ж касается до **притчи** <...>, то в библейском и даже народном языке она нередко значит диковинный случай, разительный пример (**На веку бывает притчей много**), причину, огласку, поношение, напр.: **Притча во языцех**, т. е. поношение в народах. <...> Притча возводит частный случай до общего понятия. Некоторые былевые пословицы и древние сказания летописей, по-видимому, не что иное, как распространенные притчи, напр.: **Погибоша яко Обри; Путята крестил мечем, а Добрыня огнем; Пищанцы вольчья хвоста бегают; Шемякин суд.** Из насущного быта народного вышли многие притчи, обыкновенно применяемые к разным случаям в жизни и отличенные от священных названием **мирских, градских**: **Гол да прав; Бежал от волка, да попал на медведя; Вот тебе, бабушка, Юрьев день; Говорил бы про тебя, да боюсь тебя; На безлюдьи Фома дворянин** и т. д.

Как многие притчи и басни сократились в пословицы (**Есть притча короче воробьиного носа**), так равно последние развиты в баснях и притчах и вошли в состав народных песен. Так, в старолadoжской песне:

Хороша в мире пословица идет:

Будто с милым в любви жить хорошо. <...>

Поговорки, не заключая в себе полного смысла, выражают только намек, применение, уподобление, сравнение, общеупотребительный оборот речи <...>, напр.: **На помин лежок; Благим матом; Ни из короба, ни в короб; Ни к селу, ни к городу; Лицом в грязь не ударить** <...>.

Хотя, по-видимому, отчасти сходны и даже смешиваются с поговорками прибаутки, присказки, припевки, погудки; но различны только по своему началу и значению, как показывает и самое их словопроизводство, напр.: **Ни дать ни взять, ни вздумать ни взгадать, ни пером написать** <...>; **Я там был, мед пил, по усам текло, а в рот не попало; Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается** и пр.

Некоторые поговорки произошли от пословиц и наоборот, напр.: **Чужими руками жар загребать**, т. е. легко, хорошо чужими руками и пр. **Не похваляся, Богу помоляся**, т. е. принимайся за дело!

В.И. Даль

Напутное

Что за пословицами и поговорками надо идти в народ, в этом никто спорить не станет; в образованном и просвещенном обществе пословицы нет; попадают слабые, искалеченные отголоски их, переложённые на наши нравы или испошленные нерусским языком, да плохие переводы с чужих языков. Готовых пословиц высшее общество не принимает, потому что это картины чуждого ему быта, да и не его язык; а своих не слагает, может быть из вежливости и светского приличия: пословица колет не в бровь, а прямо в глаз. И кто же станет поминать в *хорошем* обществе борону, соху, ступу, лапти, а тем паче рубаху и подоплеку? А если заменить все выражения эти речениями нашего быта, то как-то не выходит пословицы, а сочиняется пошлость, в которой намек весь выходит наружу.

<...> С одной стороны, ревнители готового чужого, не считая нужным изучить сперва свое, насильственно переносили к нам все в том виде, в каком оно попадалось и на чужой почве, где оно было выстрадано и выработано, тогда как тут могло приняться только заплатами и лоском; с другой — бездарность опошлила то, что, усердствуя, старалась внести из родного быта в перчаточное сословие. <...> Как бы то ни было, но из всего этого следует, что если не собрать и не сберечь народных пословиц вовремя, то они, вытесняемые уровнем безличности и бесцветности, стрижкою под гребенку, т. е. общенародным просвещением, изникнут, как родники в засуху. <...> Сборнику моему суждено было пройти много мытарств, задолго до печати (в 1853 г.), и притом без малейшего искательства с моей стороны, а по просвещенному участию и настоянию особы, на которую не смею и намекнуть¹, не зная, будет ли это угодно. Но люди, и притом люди ученые по званию, признав издание сборника *вредным*, даже *опасным*, сочли долгом выставить и другие недостатки его, между прочим, такими словами: «Замечая и подслушивая говоры (?) народные, г. Даль, видно, не скоро их записывал, а вносил после, как мог припомнить; оттого у него редкая (?) пословица так записана, как она говорится в народе. Большая часть (?) их замечены так, как следующие: у него написано: *Эту беду я бобами разведу*, а пословица гласит так: *Чужую беду бобами разведу, а к своей ума не приберу*».

Но у меня были обе пословицы, только каждая на своем месте, потому что смысл их не один и тот же; да вместо *приберу* у меня

¹ Имеется в виду протоиерей, академик И.С. Кочетов, давший резко отрицательный отзыв на рукопись Сборника (прим. — *составителю*).

написано *приложу*, что я и поныне считаю верным. *Эту беду я бобами или на бобах разведу*; беда не велика, влезет в ворота, отворожиться или отделаться можно. «*Чужую беду на бобах разведу, а к своей ума не приложу*» — совсем другое; это значит: чужое горе с хлебом съем, чужая болячка в боку не киснет, а своя болячка велик желвак и пр. <...>

Как бы то ни было, но независимо от такой неверности в пословицах моих, доказанной тремя приведенными здесь примерами, нашли, что сборник этот и *небезопасен*, посягая на *развращение нравов*. Для большей вразумительности этой истины и для охранения нравов от угрожающего им развращения придумана и написана была, в отчете, новая русская поговорка, не совсем складная, но зато ясная по цели: «*Это куль муки и щепоть мышьяку*», — так сказано было в приговоре о сборнике этом и к сему еще прибавлено: «Домогаясь напечатать памятники народных глупостей, г. Даль домогается дать им печатный авторитет»... К опасным же для нравственности и набожности народной местам отнесены, между прочим, следующие изречения: «Благословясь, не грех; середя да пятница хозяину в доме не указчица» и пр.

Упомянуть ли еще после этого, что рука об руку с сочинителями поговорки о мышьяке шло и заключение ценителя присяжного, к коему сборник мой попал также без моего участия, и что там находили непозволительным сближение сподряд поговорок и или поговорок: «У него руки долги (власти много)» и «У него руки длинны (он вор)»? И тут, как там, требовали *поправок* и *изменений* в поговорках, да сверх того исключений, которые «могут составить более четверти рукописи» <...>

Я ответил в то время: «Не знаю, в какой мере сборник мой мог бы быть вреден или опасен для других, но убеждаюсь, что он мог бы сделаться небезопасным для меня. Если же, впрочем, он мог побудить столь почтенное лицо, члена высшего ученого братства, к сочинению уголовной поговорки, то очевидно развращает нравы; остается положить его на костер и сжечь; я же прошу позабыть, что сборник был представлен, тем более что это сделано не мною».

Ради правды я обязан сказать, что мнение, противоположное всему этому, было высказано в то время просвещенным сановником, заведывавшим Публичною библиотекою¹.

Высказываю все это не как жалобу и обличение, а, во-первых, как оправдание, почему я не издал поговорок ранее нынешнего, во-вторых, для объяснения современного нам быта. Не поглядевшись в зеркало, сам себя в лицо не знаешь. Притом, мне кажется, где речь идет о данных для будущей истории нашего просвещения, там всякий обязан говорить то, на что у него есть в руках доказательства.

¹ Имеется в виду М.А. Корф, не согласившийся с оценкой Сборника И.С. Кочетовым (прим.— *составителю*).

В сборник этот вошли кроме пословиц, пословичные изречения, поговорки, присловья, скоро (чисто) говорки, прибаутки, загадки, поверья, приметы, суеверья и много речений, коим не сумею дать общей клички, даже простые обороты речи, условно вошедшие в употребление. <...>

П о с л о в и ц а — коротенькая притча; сама же она говорит, что «голая речь не пословица». Это — суждение, приговор, поучение, высказанное обиняком и пушенное в оборот, под чеканом народности. Пословица — обиняк, с приложением к делу, понятый и принятый всеми. Но «одна речь не пословица»; как всякая притча, полная пословица состоит из двух частей; из обиняка, картины, общего суждения и из приложения, толкования, поучения; нередко, однако же, вторая часть опускается, предоставляется смелivosti слушателя, и тогда пословицу почти не отличишь от поговорки. Вот примеры полных пословиц: «Во времени пождать, у бога есть что подать»; «Всякая рыба хороша, коли на уду пошла»; «Лазил черт за облаками, да оборвался»; «Нет в тебе, так не ищи на селе» и пр.

При таком понятии о пословице мы должны согласиться, что она не сочиняется, а вынуждается силою обстоятельств, как крик или возглас, невольное сорвавшийся с души; это целые изречения, сбитые в один ком, в одно междометье. Сборник же пословиц — свод народной опытной премудрости и суемудрия, это стоны и вздохи, плач и рыдания, радость и веселие, горе и утешение в лицах; это цвет народного ума, самобытной стати; это житейская народная правда, своего рода судебник, никем не судимый. «Что не болит, то и не плачет»; что не дошло до народа, не касалось житья-бытья его, то не шевелило ни ума, ни сердца его, и того в пословицах нет; что впуталось, добром либо лихом, в быт его, то найдете и в пословице. А чтобы распознать это и дойти до верных посему заключений о быте народном, нужен не цветник пословиц, не выборка того, что нам нравно, а полный сборник, хотя бы целая четверть его, как помянуто выше, и не приходилась по нашему вкусу. «Вкрасне и всяк нас полюбит, а полюби-ка вчерне».

«От пословицы нет взносу», «ее обжаловать нельзя», приговор ее неотразим; все крайности сходятся, и потому «На пословицу, что на дурака, и суда нет»; «От пословицы не уйдешь»; «Пословица ведется, как изба веником метется»; «И на твою честь пословица есть»; «И на нашу спесь пословица есть»; но «Пень не околица, а глупая речь не пословица», да и «Не всякая пословица при всяком молвится»: «Иная пословица не для Ивана Петровича». Кто ее сочинил — не ведомо никому; но все ее знают и ей покоряются. Это сочинение и достояние общее, как и самая радость и горе, как выстраданная целым поколением опытная мудрость, высказавшаяся таким приговором. Сочиненная же тогда только становится пословицею, когда пошла в ход, принята и усвоена всеми.

Деление пословиц на *древние и новые*, на *общие и частные*, *общие и местные*, на *исторические*, *политические*, *юридические* и пр. применимо только к небольшому числу, на выбор, да и может быть толково только при особой цели разработки. Но и тут не обережешься натяжки, все народные пословицы сложились в быту житейском, и применение их крайне разнообразно. Делить на разряды можно их по смыслу иносказания, о чем более поговорим ниже.

Пословичным изречением назовем такое, которое вошло, в виде пословицы, в беседу нашу, хотя и не включает в себе никакой притчи, иносказания, обиняка; например, два изречения <...> *Твори Бог волю свою* и *Суди Бог волю свою*: это не пословицы и не поговорки, а пословичные речи, изречения. Верной и резкой границы и здесь протянуть нельзя; в строгом же смысле в разряд этот перешло бы весьма много пословиц.

Поговорка, по народному же определению, цветочек, а пословица ягодка; и это верно. Поговорка — окольное выражение, переносная речь, простое иносказание, обиняк, способ выражения, но без притчи, без суждения, заключения, применения; это одна первая половина пословицы. Поговорка заменяет только прямую речь окольною, не договаривает, иногда и не называет вещи, но условно, весьма ясно намекает. <...> Вместо *он глуп* она говорит: «у него не все дома, одной клепки нет, он на цветку прибит, трех не перечтет; под носом взошло, а в голове и не посеяно» и пр. Заместо *ровни*, *дружки*, говорит она: «Одного поля ягода, одного сукна епанча, одной руки пальцы» и пр. Выражая, например, общее понятие одиночества, поговорка различает состояние это по всем его отношениям: «Один, как верста в поле; один, как маков цвет; один, как золот перстень; один, как перст; один, как порох в глазу; один, как бухалень (как выпь на болоте), как медведь в берлоге» и пр. Посему поговорка иногда весьма близка к пословице: стоит прибавить лишь одно словечко или сделать перестановку, и из поговорки вышла пословица. «Он сваливает с больной головы на здоровую», «Он чужими руками жар загребает» — поговорки; та и другая говорит только, что это самотник, который заботится о себе, не шадя других. Но скажите «Чужими руками жар загребать легко»; «Сваливать с больной головы на здоровую не накладно»; «Одного сукна епанча не рознится»; «Одной руки пальцы, и кость одна» и пр., и все это будут пословицы, заключая в себе полную притчу.

Приговорка, или пустоговорка, которую также иногда зовут поговоркой, — это изречение, иногда одно слово, часто повторяемое, приговариваемое, без большого толку и значения, а по местной или личной привычке: *говорит, взял, взявши; очень хорошо это самое дело; тово-воно как-оно*. В сказках таких условных приговорок много: «Скоро сказка сказуется, не скоро дело делается»; «Близко ли, далеко ли, низко ли, высоко ли»; «За тридевять земель, в тридевятом государстве» и пр. Как простые, так и сказочные пустоговорки иногда обра-

щаются в поговорку, заключая в себе условный смысл; например: «Я бы и тово, да, вишь, жена-то не тово; ну, уж и я растово»; о пустом, грозном начальнике: «Проскакал выше лесу стоячего, ниже облака ходячего»; о строгости и непотачке кому: «Он тише воды, ниже травы стал» и пр. С другого конца, переходя в набор складных слов, приговорки сливаются с прибаутками.

П р и с л о в ь е весьма близко к прозвищу, но относится не к лицу, а к целой местности, коей жителей дразнят, бранят или чествуют приложенным к ним присловьем. Оно иногда состоит в одном только слове: «Рязанцы синегрухие»; «Ярославцы белотельцы»; «Вятичи слепороды»; иногда же в целом изречении, прибаутке, прибасенке: «Пенжане свою ворону в Москве узнали»; «Ты чей, молодец? — Зубчевский купеч. — А где был? — В Москве, по миру ходил». Последнее присловье уже весьма близко к поговорке, а другим придано и вовсе поговорочное значение: «Чухломский рукосуй: рукавицы за поясом, а других ищет». Присловье: «Бежечане и колокольню рожком подбили», встряхивая об нее мимоходом табак, иногда употребляется в том же значении, как «Капля камень долбит».

С кор о г о в о р к а , ч и с т о г о в о р к а слагается для упражнения в скором и чистом произношении, почему в ней сталкиваются звуки, затрудняющие быстрый говор; но многие чистобайки заключают в себе также поговорку: «Нашего пономаря не перепономаривать стать», человека не переделаешь; «Рапортовал, да не дорапортовал, а стал дорапортовывать, зарпортовался», все невпопад, неудачно; «Стоит поп на копне, колпак на попе, копна под попом, поп под колпаком», т. е. все одно и то же.

З а г а д к и всякому известны; допустив все остальное, казалось, не следовало исключать из этого сборника и их, потому что это такие ж короткие изречения, то довольно пошлые и ничтожные, то замысловатые, со своеобразным взглядом на вещи. Но и загадки иногда переходят в поговорки, становясь и тем, и другим: «Ничего не болит, а все стонет»; поговорочно говорится это о ханже и попрошайке; а как загадка — это *свинья*. «Хорошая жена метла, и худая жена метла»: *одна метет в дом, копит, другая из дому, мотает*. <...> «Иная вода стоит кровью» — *слеза*.

П р и б а у т к а , п у с т о б а й к а не совсем ясно или не одинаково определяется; самое название — пустобайка — показывает, что она может быть иногда и то же, что пустоговорка, а об остряке своего рода говорят, что он знает много прибауток. Иные называют так целый ряд поговорок и приговорок, сложенных складно, без большого смысла; сюда относятся ямские прибаутки, также сбитеньщиков, коих теперь уже почти не стало, пирожников и пр. Эти прибаутки также нередко переходят в поговорки: «По всем по трем, коренной не тронь: а кроме коренной, нет ни одной»; «Лошади чужие, кнут не свой — погоняй, не стой»; «Ешь пироги, а хлеб вперед береги»; «Поливай,

кубышка, не жалея хозяйского добришка» и пр. Прибауткою же называют сказочные прикрасы: «Не по дням, по часам растет, как пшеничное тесто на опаре киснет»; «Конь бежит, земля дрожит, полымя из ноздрей, хвостом след устилает, доли, реки промеж ног пускает» и пр. И эта болтовня принимает иногда пословичное значение, если применяется к какому-либо известному случаю. Прибаутками, байками, присказками называют и поговорки, и пословицы, вовсе непонятные, если не знаешь прибаски, от которой они вышли; и эти-то прибаутки никак нельзя отделить от пословиц. Иные понятны по себе: «Тит, пойдем молотить! — Брюхо болит. — Тит, поди кисель есть! — А где моя большая ложка?»; «Кто украл пирожок? — Не я. — А кому дать еще? — Мне»; «Жена, а жена, любишь ли меня? Аль не любишь? — Да. — Что, да? — Ничего». Другие требуют объяснений: «Хорошо-то мед с калачом»; к этому прибавляют: «А ты едал? — Нет, не едал; да летось брат в городе был, так видел, как люди едят». «Знаешь толк, как слепой в молоке»: вожак покинул на время слепого. «Где был? — Да вот молока похлебал. — А что такое молоко? — Белое да сладкое. — А какое такое белое? — Как гусь. — А какой же гусь?» Вожак согнул локоть и кисть клюкою и дал ему пощупать: «Вот какой. — А, знаю» — и по этому слепой понял, какое бывает молоко. Сюда же относятся: «Так-то так, да вон-то как»; «Слава Богу, лапоть поспел»; «Еще один казак остался»; «Радуга ушат воды выпила»; «Попал, как черт в рукомойник» и пр. К прибауткам же можно причесть и поговорки, иногда пословичные, с обоюдным смыслом, игру слов: «Я в лес (влез), и он в лес; я за вяз (завяз), и он за вяз».

Пословичные поговорки о приметах, поверьях, житейские и хозяйские правила, одетые, для памяти, в такую же одежду, куда входит и народный месящеслов, где каждому чем-нибудь замечательному в быту народном дню дано свое название и приложены разные поговорки, правила, изречения, — все это, насколько удалось мне собрать, также вошло в сборник. Божба, проклятия, пожелания, приветы, высказанные в виде поговорок, отчасти включены сюда же, но их набралось немного, как вообще некоторые разряды у меня очень не полны и вся надежда на будущих собирателей. Русские застольные, заздравные пожелания, что ныне тосты, частью старинные, частью известные и поныне в купеческом кругу, по заглушьям, очень хороши, но и их у меня набралось немного, а желательно бы собрать и сохранить их побольше. <...>

Перехожу, наконец, к объяснению подборки и расположения пословиц. Обычно сборники эти издаются в азбучном порядке, по начальной букве пословицы. Этот способ самый отчаянный, придуманный потому, что не за что более ухватиться. Изречения нанизываются без всякого смысла и связи, по одной случайной, и притом нередко изменчивой, внешности. Читать такой книги нельзя: ум наш

дробится и утомляется на первой странице пестротой и бессвязностью каждой строки; приискать, что понадобилось, нельзя; видеть, что говорит народ о той либо другой стороне житейского быта, нельзя; сделать какой-нибудь свод и вывод, общее заключение о духовной и нравственной особенности народа, о житейских отношениях его, высказавшихся в пословицах и поговорках, нельзя; относящиеся к одному и тому же делу, однородные, неразлучные по смыслу пословицы разнесены далеко врознь, а самые разнородные поставлены сподряд. <...>

Есть немецкие и французские сборники, где издатели, чувствуя всю нелепость обычного азбучного подбора по начальной букве пословицы, прибегнули к средней мере, приняв азбучный же порядок, но по тому слову в пословице, которое им казалось главным, на котором пословица, все-таки по внешней одежде своей, сложена. И это, однако, признак несущественный, служащий разве только к тому, чтобы видеть, какие предметы избрал народ для обстановки своих картин. И это порядок далеко разносит врознь не только дружки в пословицах, но даже и ровни: «Козел по горам, и баран по горам»; «Куда конь с копытом, туда и рак с клешней»; «Утки в дудки — тараканы в барабаны» и пр. Эти пословицы должны бы стать там под разные буквы, по словам: *козел, баран, рак, утка* и пр. Тогда как здесь и дудки, и бараны, и тараканы лицедеи вовсе посторонние, а смысл один или весьма близок к одному: *переимчивость, пример, подражание*; и вот то место, тот разряд, куда все подобные пословицы следуют; а их наберется сотня, может быть и более.

Расположение пословиц по смыслу их, по значению внутреннему, переносному, как притч, кажется, самое верное и толковое. В какой мере задача эта вообще исполнима, можно ли сделать это сразу и насколько подсудимый вам собиратель в этом успел — другой вопрос; мы говорим только о правиле, о начале, на каком разумно можно основаться. Не сомневаюсь, что это лучший из всех порядков, в каком бы можно было представить все народные изречения для обзора, сравнения, оценки и уразумения их и для общего из них вывода. <...>

При таком расположении довольно полного сборника я уже не только тешусь острою той либо другой пословицы, но вижу в них одну общую и цельную картину, в которой есть более глубокий смысл и значение, чем в одиночных заметках. Это перегон или выморозки ума целых поколений, во образе своего родного быта, с приправою всего, что только касалось этого насущного и умственного быта. Я могу за один раз вникнуть плотским и духовным глазом своим во все, что народ сказал о любом предмете мирского и семейного быта; и если предмет близок этому быту, если входит в насущную его жизнь, то народ — в этом можете быть уверены — разглядел и обсудил его кругом

и со всех сторон, составил об этом устные приговоры свои, пустил их в ход и решения своего не изменит, покуда разве не изменятся обстоятельства. А чего нет в приговорах этих, то и в насущности до народа не доходило, не заботило, не радовало и не печалило его.

Против этого сделано было странное замечание: одна-де пословица противоречит другой, на приговор есть приговор, и не знаешь чего держаться. Не знаю, кого бы это смутило: разве можно обнять предмет многосторонний одним взглядом и написать ему приговор в одной строке? В том-то и достоинство сборника пословиц, что он дает не однобокое, а полное и круглое понятие о вещи, собрав все, что об ней, по разным случаям, было высказано. Если одна пословица говорит, что дело мастера боится, а другая добавляет, что иной мастер дела боится, то, очевидно, обе правы: не равно дело, и не ровен мастер.

Другой укор основательнее: у меня в сборнике множество повторений, частью намеренных и в этом порядке неизбежных, потому что одна и та же пословица подходит под разные значения и разряды; частью же и по недосмотру: недостало памяти; пробегая эти бесконечные ряды, тупеешь и не помнишь, что уже было, а чего не было. Но как бы строго ни судить за это, все, кажется, грех не велик и менее важен, чем неполнота и пропуски. Не оправдываясь, впрочем, в излишних повторениях, я, однако же, прошу обратить внимание на то, что много пословиц помещено вдвойне и втройне, с небольшим изменением, которое придает пословице иное значение, иной смысл, требовавший помещения ее в этом виде, под другим заголовком. <...>

Как бы то ни было, но, разобрав пословицы свои в этом порядке и сознавая, что следовало бы начать дело сначала и перебрать их вновь, я порешил, однако же, развязаться с этой работой, потому что меня ждала другая, более важная, а жить осталось немного. В каком бы порядке или беспорядке ни был сложен запас мой, подумал я, лишь бы собрано и записано было то, что возникает в глазах наших, как вешний лед. Печатать сборника своего я в то время и не думал — мы видели выше тогдашние понятия об этих вещах передовых просветителей наших, — положил его в сторону и стал приводить в порядок прочие свои запасы: песни, коих у меня было, впрочем, немного, отослал я покойному И.В. Киреевскому; сказки, стоп до шести, в том числе и много всякого вздору, — А.Н. Афанасьеву; а на свою долю оставил одно: запасы для русского словаря. <...>

Что, если бы каждый любитель языка нашего и народности, пробегая на досуге сборник мой, делал заметки, поправки и дополнения, насколько у кого достанет знания и памяти, и сообщал бы заметки свои, куда кому сподручнее, для напечатания, или передавал бы их собирателю — не правда ли, что следующее издание, если бы оно понадобилось, могло бы оставить далеко за собою первое?

Дружно — не грузно, а один и у каши загинет.

<Пословицы русского народа>

<...> Пословицы русского народа представляют богатые выводы разума из опытов жизни. Сама же пословица говорит, что «русский человек задним умом крепок». Этот задний ум есть именно ум вывода, или правильное высший ум, т. е. разум. Пословица же говорит: «Ум без разума беда».

<...> Прежде чем войти в разум русской пословицы, отличим ее от поговорки, с которой иногда ее смешивают. Поговорка служит заметкой какого-нибудь старинного обычая. Нередко она оказывается жестокостью и варварством древней жизни. Так, например, поговорка: «Пускать пыль в глаза» произошла от полевых поединков, которыми судились и где часто слабосильный горстью пыли ослеплял глаза своему сильному противнику. Поговорка: «Кричать во всю Ивановскую» напоминает площадь Ивана Великого, на которой наши дьяки кричали во весь голос царские указы. «Положить в долгий ящик» напоминает тот ящик, куда народ при царе Алексее Михайловиче клал свои просьбы на имя царя и после долго дождался ответа. Некоторые поговорки напоминают времена ужасных пыток и казней; так, например, «узнать всю подноготную» напоминает способ пытки, как под ногти забивали иглы и гвозди. Сюда же относятся поговорки: «Согнуть в три погибели», «Тем же салом да по тем же ранам», «На деле прав, а на дыбе виноват», «Кнут не архангел, души не вынет» и наконец поговорка: «Стоит как вкопанный» или «как вкопанная»: последнее выражение напоминает страшный обычай, как зарывали живых людей за какие-нибудь тяжкие преступления по грудь в землю.

Но есть поговорки, которые обнаруживают светлую сторону патриархальных нравов Древней Руси; такова поговорка о данном слове: «А буде я не сдержу слово, да будет мне стыдно»; такова же другая о нравственной узде, которая, заключаясь в страхе Божиим и в общественном мнении, сдерживала достоинство русского человека: «Перед Богом грешно, а перед людьми стыдно». Сюда же относятся выражения, теперь не имеющие у нас смысла, а в свое время обозначавшие христианский наш быт: «спасибо» (спаси Бог, — благодарность, выраженная желанием спасения, «простите, братец» и др.).

От поговорок перейдем к историческим пословицам, в которых хранится память древних событий отечества. Несторова летопись сохранила две самые древние: о погибели аваров — «Погибоша аки Обре», и о голоде осажденных в Родне — «Беда аки в Родне». От удельных междоусобий, когда непрерывно переходили от войны к миру и от мира к войне, осталась пословица в летописях: «Мир стоит до рати, а

рать до мира». Ко времени Новгорода, когда он был еще вольным вечевым городом, относятся пословицы: «Кто против Бога и Великого Новгорода?», «Где святая Софья, там и Новгород», «Новгород судит один Бог». Воля Новгорода и его младшего брата Пскова засвидетельствована также пословицей: «Новгородцы и Псковичи, якоже хотят, тако и творят». Ко времени татар принадлежат: «Где хан, там и орда», «Хоть в орде, да в добре», «Старших и в орде уважают». Когда Москва в своем единодержавии поглощала власть и силы других городов, сочинилась пословица: «Москва бьет с носка». Времена царей, особенно Грозного, обозначались следующими пословицами: «Близ царя — близ смерти», «Около царя, как около огня: ходя, опалишься», «Все божье да государево», «Воля божия, а суд — царев», «Царь жалует, да псарь не жалует». <...>

А.А. Потенбя

Из лекций по теории словесности

Лекция пятая

<...> Я перейду теперь от басни к другой поэтической форме — к пословице.

То, что мы называем пословицами, не представляет такой однородности, как басня. Мы видим, что пословицами называются короткие словесные произведения, весьма разнородные.

Один из видов пословиц примыкает непосредственно к басне. Чтобы объяснить это, я обращаю ваше внимание на тон спокойного изложения басни. Если, например, я скажу так: лисица попала в капкан и говорит: «Хоть рано, а знать ночевать». Или следующий рассказ. Погонщик шел за тяжело нагруженным возом, который тащили волы; волы шли, молча понунив головы, а воз скрипел. Погонщик говорит: «Чем мясу реветь, ан дерево скрипит». Как бы спокойно ни говорить это, тон повышается к концу и сила речи падает на изречение, потому что в этом изречении сосредоточивается вся сила рассказа. Такой порядок изложения и должен быть удержан и удерживается при большей или меньшей продолжительности рассказа, при его новости для слушателя и относительной неизвестности. Но если сам рассказ нам достаточно известен, то становится возможным извращенный¹

¹ Обратный, другой (прим. — составители).

порядок — что называется латинским термином «инверсия», — и тогда сила речи падает опять на это изречение, но общий тон речи будет понижен к концу.

Когда я скажу так: «Хоть рано, а знать ночевать», — сказала лисица, погавши в капкан, — то понижение тона идет правильно к концу рассказа. «Чем мясу реветь, ан дерево скрипит», — сказал погонщик, раздражившись, что его волы тянут воз молча, а воз скрипит. Я сделаю небольшое отступление. Говоря об известном рода поэтических произведениях, мы вращаемся в области отвлечений. Отвлечения составляют, по-видимому, цель нашей мысли. Но так ли это на самом деле? Будет ли удовлетворена наша мысль, если она будет наполнена одними отвлечениями? <...> Отвлечению противопоставляют конкретные восприятия, из которых они получаются; но на одних конкретных восприятиях не может успокоиться мысль, потому что процесс обобщения присущ человеческой природе.

Обобщение имеет для нас цену только в том случае, если под ним мы имеем конкретные восприятия, из которых оно получено. Одно обобщение есть познание слишком отдаленное, которое напоминает известную басню о слепце. Слепец спрашивает у вожака: «Где ты был?» — «Молоко ходил пить». — «Каково оно?» — «Белое». — «Что это такое белое?» — «Такое, как гусь». — «А какой гусь?» — «Такой, как мой локоть». Слепец пощупал локоть и сказал: «Теперь знаю, какое молоко».

Таковы наши познания о вещах, когда мы судим о них по отдаленным обобщениям. Таким образом, говоря о поэтических произведениях, следует стремиться не только к тому, чтобы давать возможно большее количество обобщений, сколько к тому, чтобы они были по возможности не пусты, а полны конкретных восприятий. Руководствуясь такими соображениями, я не ограничиваюсь одним-двумя примерами, а приведу их несколько.

Известна басня про сломанный рог у козы. Коза не хотела идти с пастбища. Пастух кинул в нее камень и сшиб ей рог. Потом испугался, что хозяин с него за это взыщет, и просит козу: «Не сказывай про это хозяину», а коза говорит ему: «Хоть я буду молчать, так рог заговорит». (Басня допускает инверсию). Если в нашей жизни нет случаев, к которым мы можем применить басню, то мы не можем почувствовать ее годность; и если мы хотим оценить, то мы должны поискать в своей памяти таких случаев, к которым можно применить ее. <...>

Из инверсии в басне рождается другая форма по мере того, как усиливается перевес конечного изречения, поставленного спереди, над остальным рассказом, по мере того, как этот рассказ отходит вдаль; а это бывает тогда, когда он не нужен, когда мы его легко можем воспроизвести. Такая форма превращается в более короткое изречение. Это более короткое изречение и есть одна из форм пословицы. Возьмем известную басню Эзопа: вол с плугом возвращается и т. д. («Вол и Муха»).

Происходит инверсия: «Мы пахали!» — сказала муха, сидя у вола на рогах.

Затем рассказ отпадает, отбрасывается как ненужное, и мы получаем одно выражение: «мы пахали», которое говорит достаточно и которое мы применяем как басню к известным случаям в жизни. <...>

«Кому скромно, а нам на здоровье». Выражение это ходит как пословица. Происходит оно из следующего рассказа: мышь спряталась в нору, а кот стоит у норы. Мышь говорит: «Оскоромишься, кот Евстафий». А кот отвечает: «Не оскоромлюсь, мышь Настасья! Кому скромно, а мне на здоровье!»

«Если хочешь в рай, передайся к нам». Это выражение тоже ходит как пословица. Не подлежит сомнению, что это заключительная фраза какого-нибудь диалога. Мы не можем сказать, кто именно так говорил, из какого частного образа возникла эта пословица. Так приглашать мог к себе человек, принадлежащий к известной секте, так мог сказать человек, приглашая пристать к какой-нибудь партии, преувеличивая ее достоинства и важность.

Здесь я сделаю отступление. Если мы возьмем такую форму, как: «Кисел виноград, зубы терпнут», — сказала лисица, когда не могла достать винограду, — то мы увидим, что последующий рассказ, то, что следует за изречением, дает достаточное основание для начального изречения. Но существует особый род басен — комический. Комическая форма басен состоит в том, что то, что следует за изречением, вместо того чтобы давать достаточное основание для изречения, приведенного вначале, даже до некоторой степени противоречит ему. Такая форма очень любима. <...>

Мы видели из приведенного выше, что известная часть басни становится пословицей благодаря тому, что остальная часть ее содержится в мысли и готова явиться по нашему первому требованию в пояснение этого изречения; но первая часть басни, существующая налицо, остается без всякого изменения.

Другой пример преобразования басни в пословицу состоит в том, что не изречение, а все содержание басни делается пословицей. Например, «Кобыла с волком тягалась, только хвост да грива осталась» или «Он и долотом рыбу удит».

Последняя может быть не всякому понятна. Дело в том, что шайка воров согласилась ограбить простаков. Один из них сел на берегу речки, навязал на удочку долото и спустил его в воду. Подходит один из тех, кого воры хотели обмануть, и спрашивает: «Чем ты рыбу ловишь?» — «Долотом». — «Разве можно долотом рыбу ловить?» — «Как же, подожди, посмотри». Простак стал смотреть, а в это время товарищи того, кто удил рыбу, очистили его воз.

«Куда конь с копытом, туда и рак с клешней». Это вариант басни «Лягушка и Вол». В ней рассказывается, что ковали коня, а рак подставил свою клешню, чтобы и его подковали.

«Без перевязи и веник рассыплется». Это содержание известной басни об умирающем старике и его сыновьях.

«Собака на сене лежит, сама не ест и другим не дает». Это — прямое содержание басни.

Вы видите, таким образом, что относительно длинный рассказ все сжимается и сжимается благодаря тому, что все остальное, необходимое для объяснения выражения, сделавшегося пословицей, содержится у нас в мысли и может быть легко восстановлено.

Но в то самое время, когда мы говорим: «Кисел виноград», всего содержания басни «Лисица и Виноград» у нас в мысли нет, мы о ней не думаем. Это мы можем доказать себе непосредственным наблюдением. Где же она находится? Как назвать нам то состояние мысли, когда она готова стать мыслью, но не есть мысль? Без напоминания другого лица вы можете припомнить эту басню, но в данную минуту вы о ней не думаете: она находится *за порогом сознания*.

Психология есть наука слишком новая, трудная, чтобы сказать что-нибудь определенное. Мы ограничиваемся терминами, словами, заменяющими исследования. Мы говорим: область человеческого сознания очень узка. То есть надо себе представить, что у нас, говоря образно, в голове существует узенькая сцена, на которой все действующие лица помещаться не могут, а взойдут, пройдут и сойдут. Вот эту маленькую сцену, которую точнее нельзя определить, и называют сознанием; а все то, что не доходит до сознания, а приближается до некоторой степени к нему, говорят, находится за порогом сознания. Говоря «сцена», «порог» и т. д., мы прибегаем к поэтической форме мышления. Мы довольствуемся этим переносным выражением, потому что другого мы не можем найти для решения вопроса, представляющего практическую важность.

Лекция шестая

Я начал говорить прошлый раз о поэтической форме, которую можно назвать сокращением басни, т. е. о пословице.

В пословице содержание басни может быть представлено как намек:

а) *или таким способом, что от басни останется только одно конечное изречение*, чему предшествует объясненное прошлый раз извращение порядка басни;

б) *или таким образом, что все содержание басни составляет пословицу*.

Точно так же, как басня, может быть сжат и всякий другой рассказ, не относящийся специально к этому роду поэтических произведений. Относительно формы, в которой происходит это сжатие, можно заметить, что или остается та же самая форма, которая была в басне или рассказе, т. е. *изображение конкретного события*, отдельного случая,

например: «Повадился кувшин по воду ходить, там ему и голову сложить», «Бил цыган мать, чтоб жена боялась», или делается *обобщение такого случая*: например, по отношению к первой пословице может служить обобщением: «До поры жбан воду носит»; по отношению ко второй: «Кошку бьют, а невестке заметку дают».

Другой вид сокращения в пословицу — сокращение не самого образа басни, а вывода, обобщения, житейского правила, добытого при помощи этого образа в двойной басне. Для того чтобы имели право сказать, что такое обобщение получено при помощи образа, заключенного в басне или другом поэтическом произведении (сказке, романе, комедии), нужно, чтобы в самом обобщении оставался след образа.

В противном случае, т. е. если обобщение не будет заключать в себе следа своего происхождения от образа, мы получим другой вид пословицы, именно безобразное изречение нравственного содержания, вроде, например, «На худо и дурака станет», «Береги денежку про черный день» и т. д. «На Бога надейся, а сам не плошай» — эта пословица безобразная, а другая, равносильная ей по значению: «Богу молись, а к берегу гребись» — образная; и на основании того, что в самом обобщении заключен образ, мы говорим, что эта пословица непременно возникла из одной из таких басен, как, например, следующая. Некто тонул и взывал о помощи к святому Николаю, заступнику плавающих. Явился святой Николай и говорит: «Ты рукой махни, махни!» Этому рассказу соответствует древняя греческая басня про мужика, у которого завяз воз и который стал взывать о помощи к Гераклу. Явился Геракл и говорит: «Ты сперва возьми за спицы колеса, подгони волов, а тогда обращай с молитвой к богам». Таким образом, изречение, которое также может служить пословицей: «Счастье дороже ума (богатства)» — безобразно. В обобщении же: «Счастье лучше богатства» слово *богатство* переносит нас в круг рассказов богатырских. Эта пословица — простонародная, а не литературная.

Если бы сказать: «Счастье дороже героизма», тогда круг, в котором следует искать происхождения этого образа, был бы велик. Но выражение «лучше богатства» прямо направляет нас на этот путь, по которому можно найти происхождение этого образа. Я думаю, что происхождению этого образа послужило семейство сказок, вроде следующей, существующей во многих вариантах. Фомка Беренникос с трудом пахал свое поле. Взяло его горе, сел и давай бить мух и оводов. Убив 12 оводов и множество мух, Фомка испрашивает благословения у матери и отправляется на богатырские подвиги. Ему подчиняются Илья Муромец, Алешка Попович, принимая его по недоразумению за богатыря. Их подвиги служат на пользу глупому Фомке, который случайно убивает богатыря и получает руку царевны... Такова, говоря техническим термином, вероятная этимология этой пословицы.

Способность поэтических произведений сжиматься в пословицу и выделять из себя пословицу (что не все равно) зависит не от одного

их достоинства, не от одной степени их художественности, потому что, по верному замечанию Буслаева, из русских писателей Грибоедов и Крылов дали обществу несколько пословиц, между тем как Пушкин, превосходящий своим талантом многих, и уж наверное Крылова, не дал ни одной.

Весь процесс сжимания более длинного рассказа в пословицу принадлежит к числу явлений, имеющих огромную важность для человеческой мысли, можно сказать, характеризующий собою человеческую мысль, сравнительно, например, с мыслью животных, насколько она доступна нашему наблюдению.

Я уже старался показать, говоря о басне, что значение басни и других поэтических произведений (для нас в этом отношении басня может служить типом поэтических произведений) состоит именно в том, что она служит ответом на вопросы, возникающие по поводу отдельного сложного случая.

Басня и другие поэтические произведения разъясняют нам этот частный случай, сводят множество разнообразных черт, заключенных в нем, к небольшому количеству.

То же самое, только в большей мере, т. е. с большей краткостью, делает пословица. Конечно, услуга этих поэтических произведений для мысли была бы лишь отрицательная, была бы вовсе не услугой, если бы то разнообразие черт, которое заменено поэтическим образом, исчезло из нашей памяти. Но на самом деле, так не бывает. *Поэтический образ дает нам только возможность замещать массу разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами.*

Эти относительно небольшие умственные величины каждый раз являются заместителями тех масс мыслей, из которых они возникли и которые вокруг них группировались. Человек, располагающий сознательно значительным количеством поэтических образов, располагающий ими так, что они свободно приходят ему на мысль, тем самым будет иметь в своем распоряжении огромные мысленные массы. Это можно сравнить с тем, что делает алгебра по отношению к конкретным величинам. Кто имеет алгебраическое решение задачи или может его получить, когда захочет, тот подставит под алгебраическими знаками определенные величины и получит нужное ему арифметическое решение. *Этот процесс можно назвать процессом сгущения мысли;* он производится не только при помощи поэтических произведений, не ими одними, но между прочим и ими. Ввиду этого можно положительно сказать, что поэтическая деятельность есть один из главных рычагов в усложнении человеческой мысли и в увеличении быстроты ее движения. Перед человеком находится мир, с одной стороны, бесконечный в ширину, по пространству, а с другой — бесконечный в глубину, бесконечный по количеству наблюдений, которые можно сделать на самом ограниченном пространстве, вникая в один и тот же предмет. Между тем то, что называют человеческим сознанием, то, что мы не

можем себе иначе представить, как в виде маленькой сцены, на которой по очереди появляются и сходят человеческие мысли, крайне ограничено.

Единственный путь к тому, чтобы обнять мыслью возможно большее количество явлений и их отношений, состоит в том, чтобы ускорить выхождение на сцену и схождение с нее отдельных мыслей и затем усилить важность отдельных мыслей, помещающихся на этой сцене. Искусство вообще, и в частности поэзия, стремится свести разнообразные явления к сравнительно небольшому количеству знаков или образов, и им достигается увеличение важности умственных комплексов, входящих в наше сознание. Для кого поэтический образ является средоточием десяти, двадцати, тридцати отдельных случаев и для кого эти отдельные случаи связались между собою и образовали отвлеченный вывод, для того поэтический образ содержательнее, многозначительнее, чем для того, которому он говорит только то, что заключено в самом образе. Поэтому, употребляя то же самое переносное выражение, *на сцене мысли* человека, для которого поэтический образ многозначителен и полон содержания, этот поэтический образ является представителем тысячи отдельных мыслей, между тем как для другого тот же самый образ является представителем только себя самого. <...>

Я не перечислял всех существующих форм пословиц. До сих пор была речь о пословицах, возникших из больших поэтических произведений.

Если я говорил в этом отношении только о басне, то это для краткости. Известно, что таким же образом может давать пословицу не одна басня, а, например, комедия, эпос, роман. Рядом с пословицей, возникшей из большого поэтического произведения при помощи предания, с пословицей, в которой большое поэтическое произведение сжимается до одного периода, иногда до одного выражения, во всяком случае, до одной синтаксической единицы, существует особый род пословицы, более или менее непосредственно коренящийся в наблюдении. Способ возникновения подобной пословицы вообще весьма поучителен при решении вопроса о формах человеческой мысли.

Конечно, всякое слово, выражение, всякая имеющая смысл фраза есть известный знак, известный образ нашей мысли, но не всякая фраза есть пословица, поэтическое произведение. Об изречениях, которые не заключают в себе поэтического образа, т. е. о пословице безобразной, я не буду говорить, я говорю исключительно о пословице, заключающей в себе поэтический образ.

Обратите внимание, каким образом *простейшее выражение отдельного случая становится пословицей*. Вот, например, наблюдение, взятое из жизни: деревянная, шероховатая ложка действительно может делать заеды. Из этого наблюдения образовалась пословица: «Сухая ложка рот дерет».

Здесь нам образ так ясен, что о происхождении его говорить нечего; но нам надо остановиться на другой половине вопроса: к чему служит этот образ, какие данные случаи группируются вокруг него. Если мы будем здесь обобщать только частные случаи из той же сферы, то мы пословицы не получим. Для того чтобы это выражение действительно стало пословицей, нужно взять случай или ряд случаев из другой сферы, нужно, чтобы частный образ получил иносказательное значение; тогда он становится и поэтическим произведением, и пословицей. Человек зажигает дрова и говорит, что «без поджога дрова не горят». Когда он говорит это о дровах, то это пословицей не будет, если же это говорят в том смысле, что без коновода, зачинщика дело не спорится или что без причины не бывает следствия, то это становится пословицей.

Снегу нет — следу нет, т. е. на снегу особенно ясно отпечатывается след. Это простое, мелкое наблюдение становится пословицей из числа наиболее глубоких: «Не падает снег, чтобы выморить свет, а чтобы всякий зверь свой след показал». Другими словами: пришла беда, тогда всякий зверь свой след покажет, или на известных только случаях испытываются люди, становятся только при известных обстоятельствах понятны. Вот еще прекрасная пословица, разъясненная Далем: «Из избы сору не выносить». Применим к ней два приема, о которых я говорил. Определить происхождение ее нетрудно. Что это за совет: не выносить сора из избы? Это может показаться глупым, неряшливым; но если взять во внимание среду и время, в которые возникла эта пословица, то она будет верна. Почему сору не надо выносить? Во-первых, потому, что в рубленых избах пороги бывают очень высоки, иногда в пол-аршина, так что без особенных приспособлений действительно невозможно это сделать. Во-вторых, в сору в избе находятся остатки живущих в ней людей, след их, а след человека отдает самого человека во власть других. Это верование коренится в глубокой древности. У разных народов земного шара существовало верование, что изображение человека есть некоторая таинственная замена самого человека. Так, в одной эклоге Вергилия любовница, для того чтобы привлечь к себе отсутствующего любовника, чтобы привязать его к себе, делает изображение его из воску, возит его вокруг алтаря, приговаривая <...>: «Мои заклинания, приведите домой Дафниса». То, что она совершает над куклой, совершается, по ее мнению, и над первообразом. Если человек ненавидел другого и хотел его смерти, то делал из воску изображение врага, пронзал его сердце ножом, будучи уверен, что одновременно пронзает сердце живого человека, своего врага. Такое же значение имел для людей и след человека, оставшийся на песке. Для того чтобы заставить человека полюбить, берут след его ноги, оставшийся на песке, бросают его в раскаленную печь и говорят: «Как горит след, так и сердце того-то пусть горит ко мне». Понятно, что при таком веровании было бы преступлением выбрасывать сор из избы; он

сметался под лавку, а затем сжигался в печи. До сих пор изречение: «Из избы сора не выносить» — не поэтическое произведение, а прозаическое житейское правило. При каких же условиях оно становится поэтической поговоркой?

Известно, что когда невестка входит в дом своего мужа, она обязана смотреть за порядком в доме. Есть обряд, вскоре после свадьбы,— пробный день: ее посылают за водой, дают ей ведра и говорят иронически: «Мети избы, да не выметай сора, а мы соберем толоку да разом и вывезем его». Здесь это говорится в переносном значении и значит: «Не передавай того, что слышишь в семье, чужим; не отдавай интимной семейной жизни во власть посторонним, равнодушным к ней людям».

Но каким образом от выметания сора мысль перешла к этому переносному значению, какая связь между сором и изменою семейным тайнам?

Я думаю, что существовал известный ряд ассоциаций, который помогал перейти от буквального значения этого изречения к переносному. Ассоциацией, сочетанием мыслей, называется такая связь мыслей, в силу которой, если вам пришло в голову *A*, то вслед за тем вам приходит в голову *B*, *C*, *D*... Чем неизбежнее вам по поводу *A* приходит в голову *B*, тем сильнее ассоциация. <...> То, что мы называем оригинальностью мысли, во многих случаях зависит от существования в человеке особенного рода ассоциаций мысли. Эта оригинальность во многих случаях, видимо, зависит от предшествовавшего рода занятия, работы мысли. Например, если вся мысль человека была устремлена на денежный заработок, то от всякой вещи он перейдет к вопросу о цене, к вопросу о рубле, о деньгах, тогда как другая сторона вещи может от него ускользнуть. Язык возникает от ассоциаций подобного рода и, наоборот, дает начало новым ассоциациям. Можно думать, что до превращения иносказательного образа в поговорку случаются обстоятельства, облегчающие его. При переходе изречения «Не выносить сору из избы» в поговорку возможны были разные ассоциации. То, что переносится из избы, есть речь, а речь есть шум, а слово «шум» имеет двойное значение, например: шумящая вода производит звук и пену, а пена есть сор. Возможна и другая ассоциация, дающая другой результат. То, что выносится из избы — кляузы, сплетни и т. п., — это в некотором роде отброски, щепки. В избе дерево рубят, а вне избы щепки летят, т. е. сор. Я встретил в Псковской летописи такой пример ассоциации: там рассказывается, что жители разламывали свою городскую стену и звук выносили в реку Великую. Здесь звук значит «сор, щебень». Мысль перешла не от слова в шум к сору, а наоборот, от щепки, сора к звуку.

Таким образом, изречение с прямым ближайшим значением при переходе его в поговорку — поэтическое произведение — становится *иносказательным образом*. Говоря о басне, я указывал на то, что одно из условий басни состоит в том, что она изображает действие или ряд

действий. Если же изображается не действие, а предмет, например, как древние изображали сон в виде юноши, покоящегося на постели, окруженного цветами мака, то это будет *эмблема*, а не повествование, не басня, не рассказ какого-нибудь другого рода.

То, что у нас принято называть поговоркой (термин, искусственно созданный людьми книжными), относится к пословице так, как эмблема к басне. Именно басня и пословица, как я говорил, служат ответом на вопрос, возбужденный житейским случаем, который может быть разложен на одно или несколько действующих лиц с их качествами, на одно или несколько действий с их признаками. Такой случай может быть запутан, неясен для тех, которые, в частности, этот случай знают. <...> Поговорка точно так же, как и эмблема, есть поэтический, т. е. иносказательный, образ не сложного сцепления лиц и действий, а одного из элементов этого сцепления, стало быть, отдельно взятого лица, качества, действия. Если это так, *то поговорка есть элемент басни или пословицы, частью происшедшей от пословицы и басни как остаток, сгущение их, частью недоразвившийся до них*. Например, если мы по поводу известного лица говорим: «Это свинья под дубом», точно так же — «собака на сене», «волчий рот», «лисий хвост», «волк в овчарне», «похилое дерево» (последнее выражение ходит как часть пословицы «На похилое дерево козы скачут»), — это будут поговорки.

Есть целый ряд поговорок на вопрос: какое у него состояние? Например: «У него медной посуды — крест да пуговица, а рогатой скотины — таракан да жуковица» или «Всей одежи две рогожи да куль праздничный». На вопрос, как глуп, поговорка отвечает: «из-за угла прибит», «на цвету прибит», «мешком пришиблен». <...> Все эти поговорки дают определенный ответ на вопрос: *каково* действующее лицо, какие его признаки?

Вот несколько примеров поговорочных выражений для определения действия: «тянет лямку» (т. е. живет с трудом). Это будет поговорочное выражение, а не пословица. Если же сказать: «Тяну лямку, пока не выруют ямку», т. е., что вся жизнь проходит, как у бурлака, в тяжелой работе до гроба, — это будет пословица образная.

Когда говорят: такому-то «везет», т. е. удается все, то это поговорка; а если скажу: «Дураку счастье везет», это пословица, которая возникла, без сомнения, из круга сказок, в которых дураку все удается, т. е. его двойник, счастье, доля, и что делает этот двойник, то делается самим человеком: следовательно, если у дурака есть доля, которая ему возит дрова, то ему самому делать этого не нужно, дрова будут привезены. В сказках встречаются и такие случаи, что счастье дурака велит печи двинуться, и она, как паровик, везет его, куда он хочет.

Мы говорим: «Вот убил бобра». Эта поговорка и употребляется в ироническом смысле; она возникла из пословицы. Известно, что еще в XVII веке во всей России и Украине водились бобры и ловля их

служила важным источником дохода; отсюда пословица: «Не убить бобра, не видать добра», т. е. его шкуры.

Когда кто-нибудь непосредственно скажет глупое слово, то говорят: «Вот как с печи», т. е. как дурень, который сидел на печи и оттуда изредка говорил какую-нибудь глупость.

Выражение «как с дубу» взято из следующей сказки: «Дурень влез на дерево, скрываясь от разбойников, и оттуда бросил в них ступу». <...> «Стать в тупик» — переносное выражение, а в буквальном смысле слово «тупик» — глухой переулок или угол, образуемый двумя плетнями. «Это мне на руку» — значит, согласно с силой руки. «Это мне не по нутру» — в буквальном смысле — не по желудку пища.

Таким образом, сокращение или сгущение пословиц приводит нас к отдельным выражениям: «на руку», «по нутру», «в тупик» или к одному слову: «сдуру», «везет».

Эти отдельные выражения остаются образными; а если принять образность как неперемное условие поэтичности, то мы приходим к тому, что отдельное слово, вроде «везет», есть поэтическое произведение.

Огромная часть слов, которые мы употребляем бессознательно для нас, — произведения поэтические и по существенным своим элементам нисколько не отличаются от других больших произведений: пословиц, басен, драм, эпоей, романов. <...>

М.А. Рыбникова

Русская поговорка

I

Поговорка граничит с пословицей, и их часто путают. Пословица — изречение, законченная мысль, выраженная в предложении. Поговорка — это образный, выразительный по своей форме элемент суждения. *Заткнуть за пояс; на попятный двор; рвет и мечет; скалить зубы; тряхнуть стариной* — это все поговорки.

Поговорки

1. *Отчего сыр-бор разгорелся?*
2. *Чудеса в решете.*
3. *В ступе воду толочь.*
4. *И нашим и вашим.*
5. *Шито-крыто.*

Пословицы

1. *Разгорелся сыр-бор из-за сосенки.*
2. *Чудеса: в решете дыр много, а вылезти некуда.*
3. *В ступе воду толочь — вода будет.*
4. *И нашим и вашим за копейку спляшем.*
5. *Шито-крыто, а узелок-то тут.*

Эти сопоставления показывают, что поговорка дает логическое подлежащее или логическое сказуемое, развернутое обстоятельство, дополнение, что поговорка сама по себе есть нечто недоговоренное: она требует своего конца и развития, иногда подлежащего, иногда сказуемого, иногда ответа на вопрос. Пословица дает наличие основных членов предложения. Можно предположить, что некоторые поговорки являются осколками пословиц (*чудеса в решете*), что некоторые пословицы создаются как развертывание и дальнейшее оформление поговорок (*И нашим и вашим за копейку спляшем*). В отдельных случаях трудно установить, что первичнее, данная пословица или данная поговорка, но их близость очевидна. Однако мы не делаем такого предположения, что все поговорки основаны на пословицах. Поговорочные обороты пронизывают пословицы, как они пронизывают всю речь,— и в этом все дело, в этом основная причина нашего интереса к поговорке. Вопрос об отличии поговорки от пословицы — это просто один из способов определения данного языкового явления. <...>

Поскольку поговорка есть какая-то часть суждения в образной и окольной форме, то нам представляется более рациональным делить поговорки по тем смысловым функциям, какие они могут нести в составе целостной речи:

1) окольное выражение, говорящее о человеке, характеристика внутренних и внешних качеств человека (*шляпа, пентюх, дубина стеросовая, ума палата, живая газета, гусь лапчатый*);

2) состояние человека: физическое, материальное, психическое (*кровь с молоком, силы, что у быка, кости да кожа, в чем душа держится, свистит в кулак, деньги лопатой загребают, как в котле кипит, идет — туча тучей*);

3) определение и оценка действия (*взять на буксир, топтаться на месте, заткнуть за пояс, тянуть лямку, бросить перчатку, держать порох сухим, сыграть историческую роль*);

4) обстоятельства: причина, место, время действия (*долбит как дятел, вертится как белка в колесе, по морю яко по суху, как с луны свалился, словно белены объелся, ни дать ни взять (о сходстве), не по зубам, не по носу табак, не к смерти грех, черным по белому*);

5) явления, предметы, их определение и оценка. Количество и качество (*камень преткновеня, китайская стена, переоценка ценностей, конкретный носитель зла, головокружение от успехов, стирание граней, звенья одной цепи*).

II

Предлагаемая нами классификация построена на смысловом принципе, на расценке поговорки как слагаемого суждения. Делить поговорки по признаку источника, как это делается в некоторых иностранных пособиях (*море, лошадь, кухня* и т. д.), мы не считаем нужным, а разносить поговорки по тем же темам, как и пословицы, как это делает Даль (одежда, здоровье, конец и начало, счет, мера), — это значит ставить поговорку в один ряд с пословицей, чего также делать не следует.

Было бы соблазнительно этимологическому принципу классификации противопоставить синтаксический. Действительно, поговорка может быть подлежащим или сказуемым: *Сынок-то у нее — дубина стоеросовая, трех пересчитать не может* (два логических сказуемых в поговорочной форме). *Эта живая газета всех оповестила* (поговорка *живая газета* в роли подлежащего). *И нашим и вашим работает* (дополнение — *и нашим и вашим*). *Уничтожил врага в пух и прах* (обстоятельство — *в пух и прах*). Однако выдержать классификацию поговорок чисто синтаксического характера затруднительно. *Такий ума палата да не ответит на наш вопрос? Такий ума палата* — это логическое подлежащее. *Он у нас ума палата*. Тот же оборот в роли логического сказуемого.

По этой причине мы предлагаем такие разделы пословиц («Характеристика человека», «Определение и оценка действия», «Обстоятельства» и т. д.), из которых могут по преимуществу вербоваться либо подлежащие, либо сказуемые, либо второстепенные члены предложения, но которые таковыми не всегда являются. Это молекулы языка, весьма подвижные и гибкие; можно установить их основные смысловые роли, но закрепить за ними твердые синтаксические функции невозможно. Однако в каждом конкретном случае продуктивнее подходить к пословице с синтаксической точки зрения, а не с этимологической.

Однако встает вопрос: нужно ли при публикации поговорок применять тематическую точку зрения? В списках поговорок, которые заготовлены мною для сборника пословиц и поговорок, я даю указанные выше логические разделы, а внутри каждого из них даю деление по тематическим подгруппам. Вот, например, определения бывалого человека, хитреца и пройдохи:

<...> *Ши из топора сварит.*
Деловой: ухватит — руку оторвет.
Малый не промах.
Его на мякине не проведешь.
Он себе на уме с горошком.

(Из первого раздела «Характеристика человека»)

Из второго раздела «Состояние человека», подтема «Друг, дружба, близость людей»:

Живут душа в душу. Мы с тобой, как рыба с водой. У них и лен не делен. Их водой не разольешь. Воркуют, как голуби. Шуры-муры. Печки-лавочки. <...>

Из четвертого раздела «Обстоятельства: причина, место и время действия»:

Внезапность, неожиданность

*Как с неба свалился.
Как с луны свалился.
Как гром с ясного неба.
Упал, как сноп.
Влетел, как угорелый.*

Неопределенность

*Ни рыба ни мясо, ни кафтан ни ряса.
Ни себе ни людям.
Ни тпру ни ну.
Ни тпру не едет, ни ну не везет.*

Среди ходовых поговорок нужно различать народные поговорки, идущие от просторечия, и поговорки книжного, часто публицистического, газетного происхождения.

I

*Все как по маслу.
Как с гуся вода.
Под горячую руку. <...>*

II

*На все сто процентов.
В тайниках души.
В дискуссионном порядке. <...>*

Вторая точка зрения, с которой нужно подходить к поговорке,— это ее художественная природа, первичная языковая завязь выразительности, поговорки — это крепко завязанные узелки слов, по которым бежит наша речь. Пословица — это словесный организм; поговорка — это «заготовки» выразительной речи, на этих заготовках основывается экспрессивность языка. Поговорка дает образ; окольным путем, в переносной форме характеризует явление; она бодрит, смешит, повышает реакцию слушателя на речь говорящего. Чаще всего это

метафора: *убил двух зайцев, ставит палки в колеса, строит на песке, подливает масла в огонь.*

Не реже это сравнение: *мечется, как угорелый, как гром с ясного неба, глуп, как пробка, доложил, как на ладонь положил, соловьем поет, словом, что маком сеет.*

Часто поговорка звучит, как гипербола, причем гипербола ироническая: *из кожи вон лезет, мрут, как мухи, дешевле пареной репы, всеми цветами радуги, в трех соснах заблудился.*

Поговорка часто тавтологична: *день-деньской, раным-ранешенько, мука мученическая, летом летит, честь честью, ищи-свищи, прости-прощай, ни свет ни заря, до поры до времени.*

Среди поговорок большое количество странных словосочетаний, тех именно, которые принято называть идиомами: *зубы на полку, неделя четвергов, ката в мешке покупать, делать спустя рукава, кровь с молоком, без году неделя.*

Идиомой обычно называют такой оборот речи (галлицизм, полонизм, руссизм), который невозможно в точности перевести на иностранный язык. И действительно, приходилось слышать, как выражение *человек особого склада* переводилось оборотом: *человек особого амбара*, а выражение *с грехом пополам* заменялось плохо говорящим по-русски: *с трудом пополам, с горем пополам*. При педагогической работе с нерусскими басни Крылова приходится относить к труднейшим текстам, так как они насквозь идиоматичны. <...>

Итак, поговорка — характерный для данного языка выразительный оборот речи, идущий на правах языковой единицы. Эта единица может стать любым логическим членом предложения и должна рассматриваться с точки зрения логической как член суждения. Будучи носителем речевой выразительности, поговорка должна быть учтена как ходовая метафора или ходовое сравнение.

Эта речевая метафора иногда затемнена и забыта. Некоторые поговорки кажутся бессмысленными; эта их затемненность и породила термин «идиомы» (*в долгий ящик, чудеса в решете, зубы на полку*). Однако исторические и бытовые комментарии проливают свет на непонятные нам словосочетания. *Дело — табак* идет от обычая бурлаков, входя в воду подвязывать кисет с табаком к горлу, к шее. Когда становилось настолько глубоко, что вода подступала к шее, кричали *табак!* Отсюда «непонятное» выражение *дело — табак!*

<...> Целый ряд идиом объясняется историческими справками. Так, наши предки носили длинные рукава, закрывающие ладони рук. Поэтому для работы или драки нужно было засучивать рукава, а

работать, не подобрав рукавов, было невозможно. Отсюда поговорки: *засучить рукава, спустя рукава*. Во всю Ивановскую идет от названия московской площади возле колокольни Ивана IV, на которой приказные дьяки во весь голос оглашали царские указы. *В долгий ящик* — это выражение идет от обычая опускать в ящик просьбы к московскому царю, просьбы, которые разбирались крайне медленно и со всяческой волокитой. <...>

С. Максимов¹ объясняет более сотни трудных руссизмов: *впросак попасть, на улице праздник, бить баклуши, у черта на куличках, подлинная и подноготная правда, бобы разводить, играй назад* и т. д. Вот, например, одно из объяснений: в московских застенках «добивались» признания с помощью *длинника* (хлыста, батога). Это была *подлинная* «правда». Если наказуемый не отвечал, палач начинал забивать ему под ногти на руках и на ногах железные гвозди: «*Не сказал подлинное — заставлю сказать подноготную!*».

М.И. Михельсон в своем двухтомном труде «Русская мысль и речь»² дает многочисленные объяснения различных выражений: *аран* (иносказательно) — клубный игрок, играющий без денег: выиграл — возмет; проиграл — не платит (намек на черные доски с именами неисправных плательщиков); *архаровцы* (иносказательно) — полицейские сыщики (намек на Н.П. Архарова, бывшего московским обер-полицмейстером, а потом генерал-губернатором при Екатерине II).

Многие идиомы раскрываются в народных сказках, вообще в произведениях устного народного творчества. Возьмем такие странные и непере译имые обороты, как *кровь с молоком, на ходу подметки режет, с плеч да в печь*. Беру сказки воронежской сказочницы А.К. Барышниковой³, читаю сказку «Иван-болтун». Герой сказки, Иванушка, после всех подвигов купается в кипящем молоке. Он прыгнул в котел с кипящим молоком, *из край в край до трех раз переплыл. Так был хорош, а то еще лучше красавец стал. Стал кровь с молоком*. В первичном народном сознании молоко — это основа жизни, это материнское питание. Здоровье — это кровь и молоко: *кровь с молоком*. Стоит вдуматься в этот оборот, и он перестает быть странным.

В тех же сказках Куприянихи рассказывается о том, как молодец учился воровскому мастерству. «Пообедали, он (стегач) заметил — у него подметки хороши. Не учуял, как у него подметки отхватил. Ухватился — подметок нет». Вот что такое *подметки на ходу режет* —

¹ Максимов С.В. Крылатые слова//Максимов С.В. Собр. соч. СПб., 1909. С. 15. С. 112—113.

² См.: Михельсон М.И. Русская мысль и речь. СПб., 1902. Вып. 1. С. 25, 29.

³ См.: Сказки Куприянихи. Воронеж, 1937.

воровская ловкость рук. *С плеч да в печь* — так поступает со своей старой рубашкой ленивая старуха, когда она по глухоте вообразила, что старик привез ей из города новую рубашку (сказка «Ленивая старуха», с. 215). Необдуманная и нерасчетливая быстрота — *с плеч да в печь*. <...>

III

Речь, пересыпанная народными поговорками, носит печать особой выразительности. Отказаться от дела, от слов — или: *на попятный двор* — что выразительнее? Победить кого-либо в работе, в слове — или: *заткнуть за пояс*. Совершенно очевидно, что первый оборот объективный, второй — субъективный, оценочный.

Работая над классификацией поговорок, я пришла к выводу, что поговорки определяют людей, явления, поступки, действия обязательно с оценочной точки зрения. Или *человек с большой буквы, герой, пламенный трибун*; или нечто диаметрально противоположное: *плохонький человечешка, халтурщик, дубина, двурушник, недотепа, пешка* и т. д. Или идеал здоровья: *кровь с молоком, как из орешка ядрышко, как маков цвет, свеж, как огурчик, крепок, как дуб*; или же: *развалина, ходячая немочь, как выжатый лимон, в чем только душа держится, едва ноги таскает, ходит — костями гремит, краше в гроб кладут*.

Поговорка решительна, эмоциональна, задорна, крепка и смела. Поэтому понятно, что поговорка является одним из ключей к стилистическому анализу речи. Развертывание речи на богатом использовании народной поговорки — это один строй языка, это речь с окраской эмоционального просторечия; язык, избегающий народной поговорки, построенный на иных речевых материалах, — это язык особой литературной закваски, чаще всего — книжного характера. <...>

Мало того, что поговорка слегка изменяется под пером Крылова, Грибоедова и Гоголя, она служит иногда зерном целого произведения. Возьмем поговорки *дерет шкуру, разрывается на части*. На основе первой сделана Крыловым басня «Слон на воеводстве». Волки кричали Слону:

— Помилуй, наш отец!
Не ты ль нам к зиме на тулупы
Позволил легонький оброк собирать с овец?
А что они кричат, так овцы глупы...

Ответ Слона:

— Ну, то-то ж,— говорит им Слон,— смотрите!
.....
По шкурке, так и быть, возьмите:
А больше их не троньте волоском.

Вот что значит *драть шкуру*. А из поговорки *разорваться на части* Маяковский сделал своих «Прозаседавшихся»:

...Они на двух заседаниях сразу.
В день
Заседаний на двадцать
Надо успеть нам.
Поневоле *приходится раздвояться*.
До пояса здесь,
а остальное
там. <...>

М.А. Шолохов

Сокровищница народной мудрости

Величайшее богатство народа — его язык! Тысячелетиями накапливаются и вечно живут в слове несметные сокровища человеческой мысли и опыта. И, может быть, ни в одной из форм языкового творчества народа с такой силой и так многогранно не проявляется его ум, так кристаллически не отлагается его национальная история, общественный строй, быт, мировоззрение, как в пословицах.

Меткий и образный русский язык особенно богат пословицами. Их тысячи, десятки тысяч! Как на крыльях, они перелетают из века в век, от одного поколения к другому, и не видна та безграничная даль, куда устремляет свой полет эта крылатая мудрость...

Различны эпохи, породившие пословицы. Необозримо многообразие человеческих отношений, которые запечатлелись в чеканных народных изречениях и афоризмах. Из бездны времен дошли до нас в этих сгустках разума и знания жизни радость и страдания людские, смех и слезы, любовь и гнев, вера и безверие, правда и кривда, честность и обман, трудолюбие и лень, красота истин и уродство предрассудков <...>

Никогда не померкнет наша патриотическая гордость, закованная в булат таких пословиц: «Наступил на землю русскую, да оступился», «С родной земли — умри, не сходи», «За правое дело стой смело».

Вслед за народом-мудрецом и советский человек скажет (пословица к слову молвится!): «Белые ручки чужие труды любят», «Не сметя силы, не поднимай на вилы», «На чужой спине берема легко», «На чужую работу глядя, сыт не будешь», «Часом опоздано, годом не поверстаешь», «Слово не стрела, а разит».

Однако нашему современнику чуждо всё, что несет на себе в пословицах печать национальной розни, рабства, угнетения женщины, религиозного суеверия — все то, что не выражало истинной мудрости народа, над которым тяготел классовый, сословный и церковный гнет. Свой протест против него народ прекрасно выразил во множестве метких, лукавых и разящих своей насмешкой, а подчас и горьких пословиц: «Ел бы богач деньги, кабы убогий его хлебом не кормил», «Густо кадишь, святых зачадишь», «Молебен пет, а пользы нет», «Хвали рожь в стогу, а барина в гробу». <...>

Так беспрерывно промываются временем и шлифуются рассыпанные в пословицах золотые крупы народной жизни, борьбы и традиций бесчисленных поколений.

Издание русских пословиц, собранных на протяжении нескольких десятилетий прошлого века диалектологом и писателем В.И. Далем, послужит великому и благородному делу изучения неисчерпаемых богатств нашей отечественной культуры, великого и могучего языка нашего.

Сказки

А.Н. Веселовский

Поэтика сюжетов

Поэтика сюжетов и ее задачи

Задача исторической поэтики, как она мне представляется, — определить роль и границы предания в процессе личного творчества. Это предание, насколько оно касается элементов стиля и ритмики, образности и схематизма простейших поэтических форм, служило когда-то естественным выражением собирательной психики и соответствующих ей бытовых условий на первых порах человеческого общежития. Одномерность этой психики и этих условий объясняет одномерность их поэтического выражения у народностей, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом. Так сложился ряд формул и схем, из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям нового применения, как иные слова первобытного словаря расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий. Все дело было в емкости, применимости формулы: она сохранилась, как сохранилось слово, но вызываемые ею представления и ощущения были другие; она подсказывала, согласно с изменившимся содержанием чувства и мысли, многое такое, что первоначально не давалось ею непосредственно; становилась, по отношению к этому содержанию, символом, обобщалась. Но она могла и измениться (и здесь аналогия слова прекращалась) в уровень с новыми вопросами, усложняясь, черпая материал для выражения этой сложности в таких же формулах, переживших сходную с нею метаморфозу. Новообразование в этой области часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях. <...>

Можно ли распространить это воззрение и на материал поэтической сюжетности? Дозволено ли и в этой области поставить вопрос о типических схемах, захватывающих положения бытовой действительности; однородных или сходных, потому что всюду они были выражением одних и тех же впечатлений; схемах, передававшихся в ряду поколений, как готовые формулы, способные оживиться новым на-

строением, стать символом, вызывать новообразования в том смысле, в каком выше говорено было о новообразованиях в стиле? Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности, по-видимому, устраивает самую возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упрощателя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое,— и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении.

Слово «сюжетность» требует ближайшего определения. <...> Надо наперед условиться, что разуметь под сюжетом, отличить мотив от сюжета как комплекса мотивов. Под *мотивом* я разумею формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива — его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица; у лосося хвост с перехватом, его ущемили и т. п.; облака не дают дождя, иссохла вода в источнике: враждебные силы закопали их, держат влагу взаперти и надо побороть врага; браки с зверями; превращения; злая старуха изводит красавицу, либо ее кто-то похищает и ее приходится добывать силой или ловкостью и т. п. Такого рода мотивы могли зарождаться самостоятельно в разноплеменных средах; их однородность или их сходство нельзя объяснить заимствованием, а однородностью бытовых условий и отложившихся в них психических процессов. Простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$: злая старуха не любит красавицу — и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлежаит приращению b ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив выростал в *сюжет*, как формула лирического стиля, построенная на параллелизме, может приращаться, развивая тот или другой из своих членов. Но схематизм сюжета уже наполовину сознательный, например выбор и распорядок задач и встреч не обусловлен необходимой темой, данной содержанием мотива, и предполагает уже известную свободу; сюжет сказки, в известном смысле, уже акт творчества. Можно допустить, что, совершаясь самостоятельно, развитие от мотива к сюжету могло дать там и здесь одинаковые результаты, т. е. что могли явиться, независимо друг от друга, сходные сюжеты как естественная эволюция сходных мотивов. Но допущенная сознательность сюжетной схематизации указывает на ограничение,

которое можно выяснить на развитии мотивов «задач» и «встреч»: чем менее та или другая из чередующихся задач и встреч подготовлена предыдущей, чем слабее их внутренняя связь, так что, например, каждая из них могла бы стоять на любой очереди, с тем большей уверенностью можно утверждать, что если в различных народных средах мы встретим формулу с одинаково случайной последовательностью b ($a + bb^1 b^2$ и т. д.), такое сходство нельзя, безусловно, вменить сходным процессом психики. <...>

Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых обобщались известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и оценка действия, положительная или отрицательная. Для хронологии сюжетности я считаю это последнее обстоятельство очень важным: если, например, такие темы, как Психея и Амур и Мелюзина, отражают старый запрет брака членов одного и того же тотемистического союза, то примирительный аккорд, которым кончается Апулеева и сродные сказки, указывает, что эволюция быта уже отменила когда-то живой обычай: отсюда изменение сказочной схемы.

Схематизация действия, естественно, велика к схематизации действующих лиц, типов.

Несмотря на все смешения и наслоения, какие пережила современная нам сказка, она является для нас лучшим образцом такого рода бытового творчества; его те же схемы и типы служили и для творчества мифологического, когда внимание простиралось на явления внечеловеческой, но очеловеченной природы. Сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причем сказка являлась бы обескровленным мифом, а в единстве материалов, приемов и схем, только иначе приуроченных. Этот мир образных обобщений, бытовых и мифологических, воспитывал и обязывал целые поколения на их пути к истории. Обособление исторической народности предполагает существование или выделение других, в соприкосновении или борьбе между собою; на этой стадии развития слагается эпическая песня о подвигах и героях, но реальный факт подвига и облик исторического героя усваивается песней сквозь призму тех образов и схематических положений, в формах которых привыкла творить фантазия.

Таким образом, сходство сказочных и мифологических мотивов и сюжетов протягивалось и на эпос; но происходили и новые контаминации: старая схема подавалась, чтобы включить в свои рамки яркие черты события, взволновавшего народное чувство, и в этом виде вступала в дальнейший оборот, обязательный для поэтики следующих поколений. <...>

Не все унаследованные сюжеты подлежали таким обновлениям; иные могли забываться навсегда, потому что не служили выражению народившихся духовных интересов, другие, забытые, возникали снова.

Такое возвращение к ним более постоянно, чем обыкновенно думают; когда оно проявляется оптом, оно невольно возбуждает вопрос о причинах такого спроса. Как будто у человека явилась полнота новых ощущений и чаяний, и он ищет им выхода, подходящей формы и не находит среди тех, которые обычно служили его творчеству: они слишком тесно срослись с определенным содержанием, которое он сам вложил в них, неотделимы от него и не поддаются на новое. Тогда он обращается к тем образам и мотивам, в которых когда-то давно отделились его мысль и чувство, теперь застывшие и не мешающие ему положить на эти старые формы свой новый чекан. <...>

До сих пор мы представляли себе развитие сюжетности как бы совершившимся в пределах одной народной особи. Построение чисто теоретическое, оно понадобилось нам для выяснения некоторых общих вопросов. В сущности мы не знаем ни одного изолированного племени, т. е. такого, о котором мы могли бы сказать достоверно, что оно когда бы то ни было не приходило в соприкосновение с другим.

Перенесем нашу схему эволюции сюжетности на почву общения народностей и культурных сфер и прежде всего поставим вопрос: всюду ли совершился переход от естественной схематизации мотивов к схематизации сюжетов? На почве сказочной сюжетности этот вопрос, по-видимому, решается отрицательно. Бытовые сказки дикарей не знают ни типических тем, ни строгого плана наших сказок, нашего сказочного материала; это ряд расплывчато-реальных или фантастических приключений, без органической связи и того костяка, который дает форму целому и ясно проглядывает из-под подробностей, отличающих один вариант от другого. Варианты предполагают основной текст или сказ, отклонение от формы; бесформенность не дает вариантов. И среди этой бесформенности сказочного матерьяла вы встречаете знакомые нам схематические темы, сюжетность европейских, индийских, персидских сказок. Это — заходящие сказки.

Итак: не все народности доходили до схематизации сказочной сюжетности, т. е. до той простейшей композиции, которая открывала путь к дальнейшему, уже не механическому творчеству. В материале бесформенных рассказов схематические сказки остаются пятном, не расплывшимся в общей массе. Отсюда заключение: там, где рядом с такими сказками не существует сказок без формы и плана, развитие дошло до схематизации, и если не создало сказки, то поэтические сюжеты могли переселяться из одной среды в другую, пристроиться к новому окружению, применяясь к его нравам и обычаям. Так восточные сказки, проникшие к нам в средние века, пришли по плечу насажденному церковью мизогинизму; так иные восточные рассказы питали эпизодическую фантазию шпильманов. Усвоение бывало своеобразное: наш Дюк Степанович прикрывается не зонтиком, а подсолнечником, что, по-видимому, не смущало певцов. Непонятный

экзотизм оставался, как клеймо на ввозном товаре, нравился именно своей непонятностью, таинственностью.

Но если одна из пришедших в столкновение народно-культурных сфер опередила другую в понимании жизни и постановке идеалов и в уровень с ними выработала и новый схематизм поэтического выражения, она действует на более отсталую среду заразительно: вместе с идеальным содержанием усваивается и выразившая его сюжетность. Так было в пору введения христианства с его типами самоотреченного подвижничества, так было, в меньшей степени, когда французское рыцарство вменило Европе, вместе со своим мирозерцанием, схематизм бретонских романов; Италия — культ классической древности, его красоты и литературных образцов; позже — Англия и Германия — любовь к народно-архаическим темам. Всякий раз наставала эпоха идейного и поэтического двоеверия и шла работа усвоений. <...> Уследить процессы этих усвоений, их технику, разобраться в встречаемых течениях, сливавшихся в разной мере для новых созданий, — представляется интересной задачей анализа. Чем проще состав скрепившихся элементов, тем легче его разнять, тем виднее ход новообразования и возможнее подсчет результатов. Так могут выработаться некоторые приемы исследования, пригодные для анализа более сложных отношений, и в описательную историю сюжетности внесется некоторая закономерность — признанием обусловленности и эволюции ее формальных элементов, отъезжавших на чередование общественных идеалов.

Мотив и сюжет

<...> Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную *единицу*, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве *бытовых* и *психологических условий* на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. Примерами могут служить: 1) т. наз. *légendes des origines*: представление солнца — оком; солнца и луны — братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т. д.; 2) *бытовые положения*: увоз девушки-жены (эпизод народной свадьбы) <...> и т. п.

<...> Под *сюжетом* я разумею тему, в которой снуют разные положения-мотивы; примеры: 1) сказки о солнце (и его матери; греческая и малайская легенда о солнце-людоеде); 2) сказки об увозе. Чем сложнее комбинации мотивов (как песни — комбинации стилистических мотивов), чем они нелогичнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить, при сходстве, например, двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психоло-

гического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о *заимствовании в историческую пору сюжета*, сложившегося у одной народности, другою.

И *мотивы*, и *сюжеты* входят в оборот истории: это формы для выражения нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, *сюжеты варьируются*: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом (сказки и эпические схемы; миф о Язоне и его сказочные элементы: а) бегство Фрикса и Геллы от мачехи и златорунный овен-сказки о таком же бегстве и в тех же условиях; помощные звери; б) трудные задачи и помощь девушки в мифе о Язоне и сказках); новое освещение получается от иного понимания стоящего в центре типа или типов (Фауст). Этим определяется отношение лично поэта к традиционным типическим сюжетам: его творчество. <...>

Ф.И. Буслаев

Перехожие повести и рассказы

I

<...> Итак, самый факт литературной взаимности между европейскими народами не подлежит сомнению. В течение многих веков блуждали и до сих пор не перестают еще блуждать из страны в страну по сему миру целые ряды повестей, анекдотов и разных рассказов, которые потому и называют *п е р е х о ж и м и*, т. е. странствующими и переносными вместе. Но откуда они взялись первоначально? Где настоящий их источник и какими путями они направлялись, прежде чем успели охватить своим чарующим влиянием умы всего цивилизованного человечества? Вот вопросы, на которые только современная наука может дать до некоторой степени удовлетворительный ответ в колоссальной ее работе над этим необъятным и многосложным предметом, для основательного исследования которого требуется столько разнородных специальностей, начиная от кропотливых вариантов в тысячах старинных рукописей по всем европейским литературам и до лингвистических и исторических исследований ориенталистов по литературе: санскритской, персидской, арабской, европейской, даже китайской, монгольской и т. д., потому что, как теперь оказалось, те же самые странствующие предания и сказания, которые в разных вариациях повторяются в литературах европейских, прежде чем достичь

до цивилизованного Запада, успели уже обойти необозримые пространства, далеко обширнее нашей части света и на расстоянии веков, задолго предшествовавших началам литературы у народов новой Европы. <...>

Итак, остановимся на *перехожих сказаниях*. Их источники ученые указывают в Индии и между прочим в особенности называют санскритский сборник повестей, басен и назидательных сентенций, известный под именем *Панчатантры*, или пятикнижия. <...>

Индийские сказки в самой Азии потерпели значительную переработку, когда были пересказаны в народностях, принявших буддийскую веру, которая и наложила на старинные предания новый слой своей религиозно-философской доктрины. В священной литературе буддистов притча и басня заняли очень важное место, потому что проповедники этого исповедания, обращаясь особенно к невежественным массам народа, к людям темным, забитым и несчастным, говорили им свои поучения пословицами, баснями и притчами, как и теперь говорят с малыми ребятами. Вместе с буддизмом повествовательно-дидактическая литература распространялась к востоку и северу от Индии, перешла в Китай и Тибет, а оттуда к монголам. Сначала передавалась она изустно в сношениях между купцами и другими переходными странниками, потом мало-помалу стала закрепляться на письме и, наконец, как мы видели, открыла себе более правильные пути культурного между Востоком и Западом общения через Персию и Сирию, при посредстве аравитян, византийцев, а также и евреев. <...>

II

Всем известна Лафонтенева крестьянка Перретта, как она, собравшись налегке, в коротенькой юбочке, скорыми шагами спешила в город продать там горшок молока, который ловко несла на голове, а сама смекала, какие от продажи получит она барыши. На вырученные с молока деньги купит она сотню яиц; из яиц выведутся цыплята: «Что стоит прокормить их около дома? — мечтает она. — Потом куплю свинку, она разжиреет и даст хорошие денежки, а там кто помешает мне обзавестись и коровкою с теленочком, и как он у меня будет в стаде попрыгивать!» И сама с радости припрыгнула, горшок с молоком упал и разбился вдребезги; богатства Перретты как не бывало, и осталось одно только утешение, авось еще не побьет ее муж, когда она воротится домой с пустыми руками.

Сам Лафонтен в предисловии к изданию своих басен 1678 года говорит, что он пользовался притчами индийского мудреца Пильпая. Обратится же прежде всего к санскритским сборникам *Панчатантры* и *Гитопадешу*. Вместо легковерной крестьянки мы еще там встретим

почтенную фигуру брамина, которую так любят выставлять на посмешище буддийские рассказчики.

В *Панчатантре* притча о разбитом горшке приводится между собеседниками по поводу той мысли, что человек становится смешон, когда увлекается неисполнимыми надеждами, будто наущаемый злым духом. В некотором месте жил брамин по имени Горемыка. Поел он пшенной каши — это была ему милостыня, а что осталось, наложил в горшок; горшок прицепил к гвоздю и повесил на стене, а внизу ухитил себе постель и всю ночь любовался на горшок, думая про себя: «Горшок полнехонек каши. Вот если будет голод, за один этот горшок дадут мне сто серебряных. На них куплю пару коз; что ни полгода, будет от них по козленку, и вот тебе целое стадо. От коз перейду к быкам; коровы будут телиться, а я телят продавать. От быков к буйволам! От буйволов к лошадям! Кобылы станут жеребиться, и сколько будет у меня коней! На них выручу много золота. Куплю большой дом с четырех корпусов, чтобы так и шли четырехугольником. Тогда придет ко мне брамин и предложит мне в жены прекрасную девицу с богатым приданым. Родит она мне сына. Я дам ему имя Сомасарман. Когда он немножко подрастет, буду я его качать у себя на коленях. И вот возьму я книгу, пойду в конюшню, сяду там и буду читать. Сомасарман видит меня, ему хочется покачаться у меня на коленях, он скользит из рук матери и прямехонько под копыта лошади. В гневе кричу я жене: «Возьми ребенка! Возьми ребенка!» А она, занявшись по хозяйству, и не слышит. Я вскочил и даю ей ногою толчок». И будучи погружен в эти гадания, брамин так сильно лягнул ногою, что горшок разлетелся вдребезги, а самого его выбелило всего пшенной кашею. Потому я и говорю, заключил рассказчик, кто неразумно загадывает о будущем, с тем может случиться, как с отцом Сомасармана: будет выбелен пшенной кашею.

Уже в *Гитопадеше* притча эта потерпела значительные изменения. Беседа идет между министром Коршуном и его царем. Царь размечтался о том, какие бы он мог получить выгоды от соседнего государства: «Государь, — улыбаясь, прервал его министр, — кто вперед радуется тем, чего добыть не может, бывает посрамлен, как брамин, который перебил горшки». — «Как это было?» — спросил царь, и министр рассказал следующее. «В городе Девикоте жил брамин по имени Девасарман. На празднике весеннего равноденствия дали ему блюдо пшена, и он отправился с ним к одному гончару в амбар, который был наполнен горшками, и, утомившись от жары, прилег в углу вздремнуть, а в руке держал палку, чтобы охранять свое пшено, и задумался: «Если продам это блюдо с пшеном, то выручу десять копеек. Куплю горшков и тарелок, продам и опять куплю, а там стану торговать перцем, одеждою и всяким другим товаром и разбогатею. Тогда заведу себе четыре жены; младшая из них, самая красивая, будет моею любимицей. Другие жены озлятся и станут с ней ссориться, а я возьму палку да вот так их!» И, разгорячившись, он швырнул палкою и переколотил вдребезги мно-

жество горшков, в том числе и свое блюдо с пшеном. Заслышав шум и гром, прибежал гончар и, видя разбитые горшки, стал ругать брамина и выгнал его вон. «Потому я и говорю,— заключил рассказчик,— кто вперед радуется тем, чего добыть не может, бывает посрамлен, как брамин, который перебил горшки». <...>

Индийский брамин в арабском переводе *Калилы и Димны* становится отшельником или иноком, а в греческом *Стефаните* и *Ихнилате* — просто бедняком или нищим. Вот уже в какой обстановке и в каком виде является наша притча в этом последнем сборнике.

«Скажи мне, философ,— говорит царь своему советнику,— чему подобен тот, который, сильно желая какой-либо вещи, прежде чем добывать ее, торопится уже взглянуть на нее, какова она на самом деле?» Философ отвечал: «Жили, говорят, муж с женою, и однажды муж сказал жене: «Надеюсь, жена, у нас родится сын, нам на радость. Подумаем-ка теперь, какое бы дать ему имя». А она ему: «Перестань болтать! Вишь, как сладко выводит, точно тот, у кого по бороде текло масло с медом, а в рот не капнуло. Рассказывают об одном нищем, как он у своей постели держал горшок с медом и маслом. Однажды ночью смекал он: «Мед и масло продам; на деньги куплю десять коз, и через каждые пять месяцев будет приплоду столько же, а в пять лет будет у меня их целые четыре сотни. На них куплю сто голов рогатого скота и стану обрабатывать землю. От телят и от земледелия в пять лет я сделаюсь богачом и построю себе дом, весь золотом украшен, о четырех корпусах. Накуплю невольников и женюсь. Жена родит мне ребенка, и я дам ему имя Прекрасный. Уж непременно будет у нас мальчик. Как следует, буду я его воспитывать, ну, а если станет полениваться, я ему вот этой палкой таких надаю...» При этих словах он ухватил палку и так хватил ею по горшку, что он разлетелся в черепки, и мед с маслом потекли по бороде. И ты,— присовокупила жена, обращаясь к мужу,— когда так говоришь, мелешь такую же чепуху».

Несмотря на сходство в общей мысли, как еще далеки эти восточные притчи от Лафонтеновой басни! Нам нужно торговку молоком, а пред нами все еще отшельники да нищие. Правда, пшенная или рисовая каша уже успела превратиться в мед и сливочное масло, а как мы сейчас увидим, западная торговка промышляет не одним молоком, но и медом, по старой памяти о том, что не она первая мечтает разбогатеть от копейки. Хотя уже и народились, наконец, в европейской литературе прабабушки Лафонтеновой Перретты, но о них еще не успел услышать тот храбрый воин у Рабле в Гаргантюа, который в ответ на похвальбы завоевать весь свет, благоразумно заметил: «Я опасаясь, чтобы такое предприятие не было похоже на рассказ или шутку о кружке с молоком, от которого башмачник мечтал разбогатеть, а когда кружка разбилась, ничего не осталось ему и на завтрак». Пришла, наконец, очередь и молоку, а все еще из-под мешанского кафтана башмачника прогляды-

вают лохмотья восточного нищего, и мечтатель не уступил ещё своего насиженного места мечтательнице.

Теперь надобно было сделать шаг вперед и вместо праздных предположений хотя на первый раз пустить мелкий товар в оборот уже на самом деле. И вот является торговка, которая идет на базар. Появление ее относится к XIII столетию в одном повествовательном сборнике под названием *Беседа животных, отлично морализованная*.

«Сколько безумно предаваться беспечности, — поучает эта назидательная книга, — столько же глупо возлагать надежду на пустяки; ибо суета сует дела человеческие, как сказал Давид и как повествуется в одной притче о работнице, которую хозяйка послала в город продавать молоко, как она села отдохнуть на краю ямы и стала рассчитывать, как на вырученные с молока деньги купит она курицу, курица выведет цыплят, цыплята вырастут курами, она продаст кур и заведет свиней, продав свиней, купит овец, продав овец, заведет коров. Когда она разбогатеет, ее сосватает жених из благородных, и, радуясь заранее, она уже представляла себе, в какой славе поедет она к венцу на коне, а сама будет понукать его, покрикивая: ну, ну! И начала топтать ногою, будто в самом деле погоняет коня шпорами, но поскользнулась и упала в яму, а молоко пролилось. Так и осталась она без барышей».

В первой половине XIV столетия, когда инфант Дон-Хуан Мануэль составлял свой сборник притчей и повестей, по восточному обычаю, в общих рамках назидательной беседы между *Графом Луканором* (откуда и самое название этого сборника) и его советником Патронием, в Испании слышали уже о несбывшихся замыслах некоторой торговки, даже называли ее по имени Труханую, только разногласили в том, чем именно она промышляла, когда задумала разбогатеть. Граф Луканор однажды между прочим сообщил своему собеседнику об одном выгодном предприятии знакомого ему человека, которое если будет приведено в исполнение, то может принести большие выгоды. «Сеньор граф Луканор — возразил Патроний, — всегда я слышал, что человек благо-разумный должен быть наверняка, а не полагаться на авось, потому что с теми, кто гоняется за мечтами, обыкновенно сбывается то, что случилось с доньей Труханой». — «Что же это такое?» — спросил граф, и Патроний рассказал ему притчу о том, как Трухана несла однажды на базар продавать горшок с медом, держа его, как Лафонтенева Перретта, на голове и размечтавшись так же, как она: сначала рассчитывала купить яиц, из которых выведутся цыплята, и т. д., и наконец разбила горшок.

III

Между переходными повестями особенно популярна была на Западе одна, которая невольно приходила повествователю на память всякий раз, когда дело касалось женского коварства, этой любимой темы, из

которой не переставали черпать строгие моралисты свою аскетическую доктрину, а нувелисты и труверы свое балагурство и беззастенчивые шутки. Содержанием повести, с разными, в разных переделках вариантами, служит предосудительное непостоянство молодой вдовы, которая, сокрушаясь о смерти своего мужа, тотчас же, при самом трупе его, заводит любовные шашни. Самый известный экземпляр между рассказами этого сюжета, под названием *Матроны Эфесской*, поместил римский писатель Петроний Арбитер в своем сочинении *Сатирикон*, в котором думают видеть сатирические выходки против Нерона и его двора. Повесть эта влетена, как эпизод, в любовные похождения некоторого Эвмолпа. Едучи на корабле в Тарент в обществе прелестницы Трифаэны, кормчего и других лиц, рассказывает он о том, как одна матрона или дама в Эфесе, лишившись мужа, предалась безутешному отчаянию. Она последовала за его трупом в могильный склеп и решила уморить себя голодом. Так провела она без пищи целые пять дней, имея при себе служанку. Между тем, по повелению царя, около того места были распяты на крестах разбойники. Для стражи приставленный к ним воин при наступлении ночи замечает между могилами мерцание огня и слышит вздохи и рыдания. Побуждаемый любопытством, направляется в ту сторону и узнает в чем дело, поспешно приносит в склеп свой бедный ужин и увещевает неутешную вдову, чтоб она не изводила себя голодом и подкрепилась пищею. Сначала она ничего не хочет и слышать, но когда вместе с воином стала ее уговаривать и служанка, она согласилась покушать, а потом скоро утешилась любовью к своему избавителю. Так и провели они три ночи в том могильном склепе, заперев его наглухо, а проходящие думали, что вдова уже скончалась. Вдруг замечает воин, что одного из распятых нет: его сняли с креста родственники и похитили. В отчаянии, чтоб избежать жестокого приговора, он хочет лишиться себя жизни. Тогда матрона, *не менее сострадательная, как и стыдливая*, решила: «Да не допустят боги, чтобы за один раз лишилась я обоих, кого я больше всего любила на свете! Пусть лучше будет висеть на кресте мертвый, нежели умрет живой». Воин воспользовался мыслию этой, как сказано в подлиннике, *благоразумнейшей* женщины, и на другой день народ увидел, как мертвый очутился на кресте. Когда рассказ дошел до конца, сама Трифаэна покраснела и скрыла свое лицо на груди Гитоны, а кормчий присовокупил, что если бы царь был справедлив, то велел бы тело мужа перенести обратно в могильный склеп, а жену распять.

Милезийско-сипаритские источники, из которых почерпали свои сказки Апулей, Петроний и другие классические писатели, ведут свое начало с Востока. Потому несколько не удивительно, если на далеких пределах Азии можно было найти родственные Матроне Эфесской экземпляры. Тот же самый сюжет, при посредстве буддийской пропа-

ганды, из Индии перешел в Китай, где встречается также повесть о *Вероломной вдове*, и притом в замечательно полной развитии, в живой обстановке туземных нравов, понятий и религиозных верований. <...>

Сравнивая эту восточную повесть с Петрониевою в *Сатириконе*, не задумавшись должны мы отдать предпочтение восточной, как по глубине мысли и свежести чувства, так и по драматическому развитию всей интриги. Если полнота и разнообразие мотивов могут говорить в пользу раннего происхождения и оригинальности, то первообраз Матроны Эфесской надобно будет искать на Востоке. Что же касается до Западной Европы, то и в романских, и германских странах, в стихах и прозе, очевидно, переделывалась повесть классического писателя, потому что завязкою всей истории служит то обстоятельство, что любовник вдовы, приставленный сторожить повешенных преступников, должен был трупом ее мужа заменить на виселице одного из них, украденного его родными. <...>

Существенный вариант того же самого сюжета, усвоенный китайскою повестью, состоит в том, что вдова вынуждена была пойти на святотатственное злодеяние с целью добыть из мертвого тела необходимое целебное снадобье, и именно для ее любовника. Мотив этот, вытесненный из рассказов о вероломной вдове общераспространенным преданием о Матроне Эфесской, все же отдельною струей проходил по средневековой повествовательной литературе, может быть, разветвившись из одного общего источника. Женщина и от живого мужа для своего любовника, или в угоду своей преступной страсти могла покушаться на зверскую жестокость над чьим-нибудь трупом. Преступность жены относительно мужа была бы таким образом смягчена, но женщина все же является во всем своем безобразии, и если уродует для любовника труп не своего мужа, то потому только, что он не помер; картина же виселицы с беснующейся от страсти женщиною, увлекающая грубое воображение средних веков, оставалась во всей силе своего мрачного колорита.

Таков именно сюжет одной новеллы, которая эпизодически вместе с другими новеллами введена в итальянский роман XIV столетия под названием *Il Paradiso degli Alberti*. Это новелла о *Кателлине* и *Филиппелло Бариле*. <...>

Удержав только внешнюю обстановку традиционного сюжета, общего Матроне Эфесской и Китайской вдове, новелла эта до того поверхностно касается нравственных отношений между действующими лицами, что рассказывавший ее в *Paradiso degli Alberti* не сумел извлечь из нее никакой более путной мысли, кроме праздного любопытства, с которым он обращается к своим слушателям, спрашивая их, кто из двоих больше обнаружил неустрашимости — Кателлина или Эфремо?

Теперь обратимся к народной шутке о *Шемякином суде*, преданию, которое так широко распространилось на Руси, что вошло и в старинные рукописные сборники, и в лубочные издания с картинками, и, наконец, в устные сказки и пословицы.

Жили два брата, один богатый, другой бедный. И пришел бедный к богатому попросить лошади съездить в лес по дрова. Богатый лошадь дал, а в хомуте отказал. Бедный привязал дровни к хвосту лошади, и когда возвращался из леса с дровами, лошадь оторвала себе хвост. Богатый не принял у бедного лошади без хвоста и повел его бить на него челом к судье Шемяке. По дороге зашли они на ночлег к одному мужику. Богатый брат с хозяином ужинали, а бедный взлез на полати и, глядя на них, невзначай свалился оттуда и задавил ребенка в люльке до смерти. Мужик также пошел к судье Шемяке бить челом на бедного. И случилось им идти высоким мостом. Бедный, не надеясь остаться в живых от суда Шемяки, бросился с мосту, чтоб ушибиться до смерти; а под мостом сын вез хворого отца, и бедный как раз попал на старика и убил его до смерти. И сын тоже пошел бить челом на суд к Шемяке. Пришли наконец к судье. Сначала бил челом богатый брат о лошади, а бедный, стоя позади, показывает на камень, завязанный в платке, а сам думает, если-де судья станет судить не по мне, то я ушибу его до смерти. Судья же, полагая, что тот намерен дать ему сто рублей, решил отдать лошадь бедному и держать ее до тех пор, пока у нее не отрастет хвост. Потом бил челом мужик в убийстве младенца, а бедный опять кажет камень в платке, судья же, ожидая себе другую сотню рублей, решил, чтобы мужик отдал бедному свою жену до тех пор, пока у нее от него родится ребенок, и тогда пусть истец воротит к себе жену и с ребенком. Наконец, бил челом сын об отце, как задавил его до смерти, а бедный опять кажет камень в платке; судья мнит себе еще сто рублей и решил дело так: сыну стать на мосту, а ты, убогий, стань под мостом, и ты, сын, также скочи с мосту на убогого и задави его до смерти. Бедняк по суду Шемяки стал от истцов спрашивать себе у одного лошадь, у другого жену, а у третьего, чтобы бросился с мосту, но те откупились от него богатыми выкупам, только бы он отступился, и бедняк разбогател. Когда же судья Шемяка прислал к нему слугу за посулом в триста рублей, то он показал слуге камень в платке и сказал: «Если бы судья не по мне судил, и я бы его ушиб до смерти». Услышав такой ответ от слуги, судья стал креститься: «Слава тебе, господи, что я по нем судил!»

Теодор Бенфей знает русскую притчу о Шемякином суде и ведет ее с Востока из предполагаемого индийского источника, посредствующим звеном которого для него служит тибетское сказание из Дзанглуна. Сверх того он приводит сказку о каирском купце и немецкое

стихотворение о суде Карла Великого, из позднего периода мейстерзенгеров.

Подсудимым в тибетской сказке является такой же бесприютный бедняк брамин, как и в приведенных выше индийских притчах о разбитом горшке. Брамин попросил быка для работы, и когда его воротил к хозяину, бык сбежал со двора. Когда хозяин повел брамина в суд, этот бедняк упал со стены и убил ткача. Сев отдохнуть на куче разной одежды, он задавил лежавшего в ней ребенка. На суде решает дело сам царь. Ответчик, приведши быка на двор, *не сказал* о том самому хозяину, за то отрезать ответчику язык, а так как хозяин должен был *видеть*, как быка привели, то и хозяину за то выколоть *глаз*. Жалобу вдовы того ткача удовлетворить тем, чтобы брамин, женившись на ней, заменил ей убитого мужа, а по иску матери задавленного ребенка царь присудил брамину взять себе в жены и ее, чтобы вознаградить ее другим ребенком.

Индийская сказка о каирском купце начинается одною подробностью, которой нет ни в русской о суде Шемякином, ни в тибетской, но которая проходит через целый ряд родственных рассказов на Западе, и наконец, является как самостоятельный, отдельный мотив у Шекспира в *Венецианском Купце*. Это именно условие заплатить куском мяса от собственного своего тела, буде не воротишь долга в срок, подробность, которую Бенфей объясняет буддийскою доктриною о самопожертвовании, доводимом до чудовищных крайностей. Другой ряд западных рассказов, как и наш Шемякин суд, идет от той ветви восточного источника, которая еще не была окрашена этой буддийскою пристою. <...>

В первоначальном своем виде судья должен был отличаться мудростью и правосудием, согласно восточным образцам праведного судьи Викрамадитьи и Соломона, суды которого послужили богатою темою для апокрифических рассказов. Наш Шемяка есть уже шутливая пародия на его ранние первообразцы, с сатирическими выходками против кривосуда, подкупаемого посулами. Напротив того, стихотворение о Карле Великом, пользуясь теми же самыми вопросами тяжбы, влагает в уста этого императора решения мудрой правды, смягчаемой милостью и человеколюбием, и как у нас *Шемякин суд* вошел в поговорку для кривосуда, так и в Германии всякому правому суду давали типическое прозвище *суда Карлова*.

<...> В одном из выпусков болонского издания памятников итальянской литературы напечатаны с примечаниями Алессандро Д'Анкона *Новеллы Джованни Серкамби* (1347—1424), которые вообще предлагают много интересного по вопросу о литературном заимствовании. Между ними есть одна под названием *О праведном суде*, с которой трактуется сюжет нашего *Шемякина суда*. Сравнивая эту итальянскую новеллу с современным ей немецким стихотворением мейстерзенгера о суде Карла Великого, заметим, что она ближе стоит к русскому сказанию

и вместе с одним древнеанглийским стихотворением заменяет известный мотив о куске мяса тяжбою о недочете денег, которая в свою очередь является в переходных сказаниях самостоятельным сюжетом.

Ответчиком на суде является у Серкамби крестьянин Ландрея. Раз жена его приносит домой чемодан, который нашла на дороге, и, не раскрывая, положили они его в сторону, а сами стали обедать. Между тем владелец чемодана, богатый купец из Лукки, заметив потерю, немедленно отправился на поиски и тотчас же нашел у бедных людей свой чемодан, которого они еще не успели раскрыть. Однако купец уверял, что в чемодане было сто флоринов, а не девяносто, оказавшихся налицо, и, обвиняя Ландрею в утайке десяти флоринов, повел его на суд в Лукку. На пути Ландрея помогает одному мужику, везшему дрова, вытащить из грязи лошадь, но, ухватив ее за хвост, обрывает его, и мужик тоже идет бить на него челом в Лукку. После того они встретили одну благородную даму: лошадь под ней испугалась Ландреи и сбросила с себя даму. Дама была на шестом месяце беременности и тут же на месте выкинула недоноска. Муж дамы присоединился к двум прежним истцам. У самой Лукки Ландрея с отчаяния бросается с моста в воду и убивает в лодке одного мужчину. Брат убитого тоже идет в суд с жалобой. Судьи в Лукке постановили такой приговор: во-первых, чемодан с девяносто флоринами истцу не принадлежит, потому что у него было положено сто; пусть ответчик оставит у себя до тех пор, пока сыщется его владелец. Во-вторых, Ландрея обязан держать у себя лошадь до тех пор, пока у ней отрастет хвост, и тогда воротить владельцу. В-третьих, он же обязан взять к себе даму и жить с нею до шестого месяца ее новой беременности, и с этим приплодом передать мужу, и, наконец, Ландрея был приговорен сесть в лодку под мостом, чтобы истец бросился с мосту и ушиб его до смерти. То же самое содержание было обработано в стихах о некотором водовозе Буссотто, которые не раз были издаваемы в XVI и XVII столетиях.

По древнеанглийскому стихотворению, некоторый купец потерял мешок с сотнею фунтов и тому, кто найдет, обещал выдать двадцать фунтов. Мешок нашел один бедняк и отдает купцу, но купец уже утверждает, что было не сто, а сто двадцать фунтов, и потому он не обязан платить обещанную награду, так как нашедший распорядился сам и взял, что ему следует. Чтобы решить тяжбу, оба идут на суд к самому Соломону. На пути встретилась дама на лошади, которая испугалась бедняка. Дама упала и выколола себе глаз. Ее муж тоже идет к Соломону с тяжбой. Когда они шли вдоль моря, бедняк решил было утопиться, но попал к берега в лодку и убил в ней рыбака. Брат убитого присоединился к истцам. Соломон затрудняется, как решить дело, и поручает его своему шуту *М а р к е М о г е*, вероятно, *М а р к о л ь ф у* или *М о р о л ь ф у*, известному наперснику Соломона в народных книгах об этих двух лицах. Приговор все тот же, только

вариант о даме решается тем, что рыцарь должен променять свою одноглазую жену на жену бедняка с обоими глазами.

Соломон английского стихотворения служит посредником в разбираемом нами сюжете между Карлом Великим и его восточными первообразами. Параллель между судами Соломона и Карла Великого можно бы провести гораздо далее, нежели сколько это видно из сообщенных мною сказаний. По мусульманской легенде, Соломон творит суд и расправу не только между людьми, но и между животными: так он решает тяжбу лягушки с змеею. В Цюрихе <...> сохранилось предание, что Карл Великий во время своего пребывания в этом городе между прочим дал приговор в пользу змеи, которая судилась у него на суде с жабою. <...>

Те же самые решения, которые в устах Карла Великого или итальянских судей города Лукки свидетельствуют о правосудии и милости, на суде Шемяки получают извращенный вид кривосуда и неправды. <...>

Бенфей предполагает, что монголы в своем нашествии на Европу могли служить посредниками в передаче повествовательно-назидательного материала с Востока на Запад. Чем случайнее и кратковременнее могло быть это посредничество, тем любопытнее всякий факт в быту и литературе европейских народов, который письменное предание приписывает влиянию монгольскому. <...>

Приведенных примеров, я полагаю, на первый раз вполне достаточно, чтобы видеть, как далеко ушли на запад и широко там разрослись восточные вымыслы, источники которых наука открыла в индийских сборниках назидательно-повествовательного содержания. <...>

Н.Е. Ончуков

Сказки и сказочники на Севере

I

Сказки моего сборника записаны на Севере, но в различных его местностях, начиная с крайнего востока Европейской России — низовой Печоры и кончая самой западной ее частью — Кемским Поморьем и западными уездами Олонецкой губернии. Условия жизни в местностях, разбросанных на огромном пространстве одной широты, в общем одинаковы, но в частностях различны. Занятие, главным образом, промыслами (рыбная и звериная ловля), а не земледелием, суровый, дикий, глухой край, отдаленность от центров, раскол — это общие

черты всего русского Севера. И все сказки сборника носят один общий им всем колорит и склад, рассказаны они почти одним говором, все освещены суровым взглядом на жизнь северного жителя. Но в частности сказки разнятся и отражают те разнообразия обстановки и условия жизни и быта, которые свойственны той или другой местности Севера.

Попробую отметить эту разницу. Начну с Печоры.

Низовая Печора — Печорский уезд Архангельской губернии. На огромном пространстве всего 40 тысяч жителей, живущих в селениях по обеим сторонам реки Печоры и ее притоков Цыльмы, Пижмы, Нерицы и некоторых других. Край в особенности глухой, удален на огромное расстояние не только от столиц, но даже от своего губернского города отстоит на 800 верст! Край, совершенно отрезанный от мира, без железных дорог и почти без сообщений. <...>

Занятие жителей в Устьцылемской волости — жалкое хлебопашество, а главным образом ловля семги и прочей рыбы, увозимой затем скупщиком в столицу, и звериная ловля; в Пустозерской волости — исключительно ловля семги и морские промыслы; в последней волости совсем не знают хлебопашества, не видали огурцов и капусты, а навоз называют сором. Эти исключительные, даже в Архангельской губернии, условия края, конечно, отразились в его сказках. В Печорском крае еще вполне сохранились былины, хотя и разрушаются постепенно; носятся по праздникам парчевые, старые, боярские костюмы, совершаются старые, полные длинных церемоний свадьбы, поются древние песни, а грамотные люди (старообрядцы) до сих пор услаждают себя чтением рукописей XVII и XVIII века.

Разумеется, все это не могло не отразиться на сказках. Во-первых, только на Печоре я нашел сказочника, который рассказывал мне сказки тем старинным укладом, которым они, вероятно, первоначально были составлены, с полным сохранением того склада их, который А.Н. Афанасьев называет «обрядностью» сказки. Мой сказочник Алексей Васильевич Чупров был у меня именно тем, единственным сказочником, который передает сказки так, как они, может быть, должны были говориться в старину.

<...> Лес, вода, вообще реки и озера и в частности море фигурируют почти в каждой печорской сказке. Герои сказок ходят и плуτούν, «шаврают» по лесам и болотам, плавают по рекам, озерам и морям; на морях беспрестанно, чуть не в каждой сказке, ездят не только на кораблях, в моря спускают людей в бочках; спускаются герои сказок даже на дно морское и там действуют и снова выходят сухие из воды на свет божий. Даже в шуточных прибауточках-скороговорках везде река и море. Например, в небылице, как «40 братьев ездили отца крестить» кобыла скачет через реку и перерывается. В анекдоте о зырянине весенний печорский лед напирает на зырянскую избу, зырянин сердится на Бога и хочет расколоть икону.

Промыслы — рыбная и звериная ловля, вообще, сильно отражаются в сказках. Например, «Горчев задумал ехать ко синему морю стрелять гусей и лебедей». Описывается «чудо чудесное» в лесной избушке во время промысла, когда облупленный заяц вскочил и убежал. Старик идет в леса силки ставить. В шуточной форме описывается ловля пустозерами семги. Мужик стоит в воде, бородой «ез заезил, ртом рыбу хватает» и пр. и пр.

То, что Устьцyleмская волость населена потомками вольнолюбивых новгородцев, не могло не отразиться в совершенно свободном взгляде на царя, где нет ни тени низкопоклонства и лести, что, может быть, сказало бы в сказках пустозеров, потомков московских служилых людей. Например, у А. В. Чупрова говорится в одной сказке: «Этим царям што дурно, то и потешно». У него же Черепан на вопрос — «разве государь дик?» — отвечает: «А как государь не дик? У бояр полны погреба денег лежат, да все их жалеет, а у бедного, у нужного с зубов кожу дерет, да все подать берет». У Чупрова же Гр. Ив. вор бьет царя по косице и пр.

За Печорой следует Олонецкая губерния. Тоже северная местность, с суровым климатом, все же с более мягким, чем на Печоре: Олонецкая г. знает уже, кроме ячменя, рожь и другие виды зерновых и корнеплодов. Промыслы звериные и рыбные имеют и здесь значение, но уже не такое, как на Печоре: леса здесь тоже не такие девственные, как там; население губернии больше и гуще, а дичь по лесам и истреблена, и распугана; рыба в реках, преимущественно в озерах, выловлена; и дичи, и рыбы не хватает, чтобы сделать эти промыслы преобладающими в жизни олонецкого крестьянина. Лесные промыслы есть, но уже в другом виде; работа по рубке и сплаву лесов, правда, здесь имеет большее значение так же, как хлебопашество, и так же, как занятие извозом зимой. Но главное, чем разнится Олонецкий озерный край от края Печорского, — это сравнительная близость его к Петербургу, прекрасный и недлинный водный путь в северную столицу.

Петербург, если можно сравнить, это море и Печора Олонецкого края. Как нет семьи в Печорском крае, не имеющей связи с морем, особенно с Печорой, так нет семьи в Олонецком озерном крае, главным образом в Заонежье, которая не имела бы сношения с Петербургом. Нет деревни, а в деревне редкая семья, из которой кто-нибудь в любое время года не жил бы в Петербурге в качестве приказчика, дворника, прислуги, газетчика (Каргопольский уезд) и т. д. Все сплошь население этого отнюдь не бедного края перебивало и пережило в Петербурге, то на службе, то в услужении, то по торговой части, то с товарами в качестве возчика, то просто погостить у родных, посмотреть на Питер. Связь столицы с Заонежьем непрерывная, безостановочная, стародавняя и нисколько не ослабевающая. Нужно ли говорить, что это не могло остаться не отраженным в сказках.

В печорских сказках ни разу не только не фигурирует, даже не упоминается ни Москва, ни тем больше Петербург; между тем в

записях, сделанных в Олонецкой губернии, Москва упоминается 4 раза, Петербург же фигурирует постоянно, и не только сама столица, но и ее окрестности, отражая ту связь Заонежья с Петербургом, которая существует в действительности. Например, мужик живет в деревне с женой, уезжает в Петербург и там умирает, и мертвый приезжает в деревню. Жена жила в деревне без мужа, а муж жил в Питере, и вздумала изменить мужу. Жена, чтобы погулять в деревне с дружком, уговаривает мужа ехать в Питер на заработки и собирает мужа в дорогу. У старика и старухи три сына и дочь. Сыновья уезжают в Петербург и там нанимают работницу Егибиху, которая чуть было не сгубила их сестру, когда братья выписали сестру в Питер. Поповна обманывает монахов, очевидно, уже в самом Петербурге; хотя место действия и не названо, но крестьянин, муж поповны, носит убитых монахов в Неву да в Фонтанку. Деревенский вор едет воровать в Питер, где денег больше. В Петербурге он идет, между прочим, по Миллионской улице и обкрадывает сначала банк, потом царский дворец. Посланник и полковник берутся по просьбе царя поймать вора, а вор их зовет к себе в дом на Невском прищепке и угощает, после чего они отправляются в Царское Село. Купец Нименьяев в Петербурге умирает и оставляет капитал сыну Василью. Василий торгует с приказчиками в магазине и идет в погребок выпить. Несут покойника по Миллионской улице; Василий идет с работником торговать, а товар складывает в чухонскую телегу. Вор Мамыка ворует в Петербурге и обманывает царя в Царском Селе. Знают олончане и близлежащие к столице города; бурлак живет в Риге и женится там.

В других отношениях сказки Олонецкого края имеют много общего со сказками Печорского. Те же леса, реки, озера, море фигурируют по общности причин в сказках олонецких, как и печорских.

Сказки Летнего берега отличаются от двух указанных выше местностей разве тем только, что в них особенно рельефно выступает море со всеми его особенностями. Жители прибрежных, приморских селений, сказочники Летнего берега не только работают в море на промыслах, но и служат на морских пароходах матросами, штурвальными, шкиперами, ездят с рейсами по всему Белому морю и Ледовитому океану, к западу и к востоку от Архангельска, бывают на Мурмане, на Новой Земле, в Норвегии и дальше за границей. В одной бывальщине действие происходит на Новой Земле, где нечаянно остался от товарищей на зиму промышленник.

V

Коснусь в двух словах жизни сказок на Севере. Сказкам отчасти выучиваются в детстве, в своей семье, от родных. Например, Мошнаков слышал сказку от своего отца. Мой сказочник Г.П. Кашин из 13-ти

сказок только одну слышал «дома», остальные «в лесу» (на рубке зимой леса для сплава) или «в море» — «на промыслах». Между прочим отец и сын Кашины не знают ни одной тождественной сказки. В лесу на рубке дерев, и в море на ловле рыбы и зверей сказки рассказываются потому, что на этих занятиях образуется невольный досуг. Зимой рано темнеет, приходится рано возвращаться в лесные избушки, спать еще рано и вот на сцену выступают знатоки старин и сказочники. Досуг, как время для сказок, используется при всяком удобном случае. Мне пришлось быть нечаянным свидетелем, как возвращавшиеся с работы в Повенец на постоянный двор плотники выслушали несколько сказок прежде, чем уснули. Макаров одну сказку перенял в кузнице, куда пришел зачем-то. Очень часто сказки рассказываются во время пути: на пароходе, в лодке, на парусном судне, когда приходится стоять без ветра, на телеге даже. На телеге летом и в санях зимой мне пришлось самому слышать много сказок от своих ямщиков-сказочников.

На работах в лесу приходится сталкиваться жителям разных местностей, и здесь происходит обмен сказок.

<...> Мануйло Петров в Морской Масельге живет у самой дороги, к нему заходят богомольцы, для которых он «три самовара сжег», и так как Мануйло Петров обладает «недырявой памятью», то и запомнил от своих посетителей много сказок. «Недырявая», т. е. хорошая память — одно из неперемненных качеств сказочников. Только обладая ею и можно запомнить, часто из слова в слово, иногда целый ряд очень длинных сказок и держать их в памяти десятки лет. Чупров рассказанную мне сказку про Ивана-Царевича и Царь-Девичу слышал 55 лет тому назад!

У песен есть свои мотивы, сообразующиеся с их содержанием, у былин есть свой «ясак» (напев старин на Печоре), и сказки рассказываются хорошими сказочниками неодинаково, а сообразно их содержанию. Серьезная длинная сказка рассказывается истово, с соблюдением обрядности, бытовая сказка — обыкновенным разговорным языком, прибабулочка-прибасеночка — шутивно, обычно скороговоркой. Мой сказочник Г.И. Чупров сказку про «Лисицу, петуха и журавля» отбарабанивал, как дьячок на клиросе («как по книжке читаю») и в этом видел свое главное мастерство, а слушатели покатывались со смеху.

<...> Есть сказки с пением. <...> Есть сказки, рассказываемые, так сказать, в лицах. Дементьева в сказке «Безграмотная деревня», когда дело дошло до церковной службы, — возгласы попа и дьякона спела, подделываясь под церковные мотивы, а слова дьячка — мотивом веселой плясовой песни.

<...> Сказки сборника распределены у меня не по сюжетам, как делается обыкновенно, а по авторам. Еще Гильфердинг признавал большое влияние личности певца былин на их содержание. Он утверждал, что «все былины, какие поет один и тот же сказитель, имеют

много сходных и тождественных мест, хотя бы и не имели ничего общего по содержанию». С тех пор исследователям приходилось только все больше подтверждать его мнение, а я придаю личности певца былины или сказочника в этом отношении прямо огромное значение. Во время моих поездок на Север мне пришлось записывать непосредственно от народа не только былины, песни и сказки, а также духовные стихи и комедии. Нередко эти разнообразные виды народного творчества я записывал от одних и тех же лиц. Летом 1901—1902 гг. на Низовой Печоре мне от одного и того же сказителя приходилось записывать и былины, и сказки, и духовные стихи, и песни, и рассказы о местной старине. Летом 1907 года в Архангельском и Онежском уездах я от одного и того же сказочника записывал и песню, и сказку, и народную комедию. Нужно ли доказывать, как интересно проследить не только свойственные каждому сказителю приемы, но и мотивы, употребляемые певцом и рассказчиком в былине, сказке, духовном стихе, даже в песне, так как хотя песня и передается обыкновенно всеми певцами в данной местности приблизительно одинаково, но выбор, знание тех или иных песен также зависят от вкусов и характера каждого данного лица. Очевидно, от личного вкуса каждого сказителя зависит выбор тех или иных сказок из того сказочного репертуара, который обращается в данной местности. Сказочник запоминает из всего, что он слышал по этой части, главным образом то, что поразит его воображение или расстрогает сердце и глубоко западет в душу. Вот почему важно распределение сказок не по вариантам, где нечто свойственное только одному сказителю совершенно растворяется в общей массе сказочного материала и пропадает от учета исследователя. <...>

Б. и Ю. Соколовы

Сказочники и их сказки

Глава I

Несмотря на все крупные достигнутые фольклором результаты, несмотря на большие вынесенные наукой из тьмы забвения, а порой и презрения, художественные и духовные ценности, до сих пор еще в некоторых специальных работах и популярных книгах высказывается одностороннее, а порою и прямо ложное представление *о народе* как о каком-то слитном целом. Эта точка зрения обычно переносится и на народное творчество как на единообразный продукт этого коллектива. В работах о народной словесности слишком мало ценится, или

лучше сказать почти совершенно игнорируется, индивидуальное творчество, мысль и сознание отдельного представителя народной массы. Но в то же время в других областях высоко ценится самосознующая личность, и в развитии личного самосознания вполне справедливо усматривается самый существенный показатель культурного развития. <...>

Столь долгое невнимание к роли личности сказочника объясняется долгим господством в науке так называемой мифологической теории, которая руководилась романтическими воззрениями на коллективное творчество, якобы несущее в своих произведениях отголоски отдаленнейшего праисторического сознания. <...>

Другая научная теория — устного или книжного заимствования, при всей ее важности, ценности и содержательности, при всем ее внимании к отдельным вариантам одного и того же бродячего сюжета, однако, также мало интересуется вопросами о роли отдельной личности в сложении, передаче и развитии сказки. Ее больше занимают сказочные схемы, сказочные сюжеты и входящие в них мотивы. <...>

В настоящей статье мы хотели бы подчеркнуть творческую роль личности сказочника и указать, насколько он, излагая традиционный сюжет, вместе с тем является и творцом сказки, иными словами — насколько старинная по сюжету сказка отражает вкусы, симпатии, чувства, духовное «я» отдельного современного «сказителя».

Глава II

<...> Лично нам удалось записать 163 сказки — большую часть различных сюжетов, от 47 сказочников.

Сказка действительно живет здесь полной жизнью. Она прежде всего, как и всякое художественное произведение, стремится удовлетворить естественной потребности человеческой души в развлечении, отвлечении от окружающих забот и тревог, желании побыть в мире образов, созданных художественной мыслью. Сказка отвечает требованию занимательности. <...>

Специальным условием развития и жизни сказки в тех местах, где мы производили наши записи, является самый характер крестьянских работ. Во-первых, *рубка леса*. Зимой в глухом лесу, далеко от жилья, собирается часто целая деревня — и мужики, и бабы, и дети. Днем тяжелая работа, а как стемнеет — заслуженный отдых у горящего очага. <...> Каким желанным человеком является тогда сказочник! <...>

Не меньше, чем совместная «артельная» жизнь в лесу, в стане во время лесных работ, поддержанию жизни сказки в Белозерском крае содействует *рыбная ловля*. Рыболовы, уезжая в озера на долгое время и забросив там свои сети или дожидаясь попутного ветра, должны проводить много времени в вынужденном бездействии, а потому они особенно благосклонно относятся к сказочнику. <...> Также процве-

тают всевозможные рассказы в оригинальном деревенском клубе — на *мельнице*. На мельницу стекается много мужиков, и в ожидании своей очереди они бывают принуждены иной раз проводить несколько дней. Сказка и здесь лучшее и наиболее привлекательное средство скоротать время.

Много содействуют распространению сказок люди, по своей профессии переходящие с места на место, которым удастся многое видеть и есть кого послушать, — таковы богомазы, швецы, солдаты, нищие и остальной бродячий люд. <...>

Глава III

Указав на условия жизни сказки в исследованных нами местностях и на содержание сказок, мы должны перейти к главной нашей цели: *выяснить роль личности* сказочника в обработке и изложении сказки. <...>

При внимательном отношении к каждому сказочнику и при более близком знакомстве с его характером, биографией, вкусами, житейским опытом, особенным укладом его психики мы можем вскрыть эти индивидуальные черты. Пособиями нам могут послужить характеристика сказочника, сведения из его жизни, а также стиль его речи — это верное зеркало человека. Однако здесь нужно сделать ряд оговорок и ограничений. Первый, вполне сознаваемый нами недостаток предлагаемых источников состоит в вынужденной краткости даваемой нами характеристики сказителя и его биографии. Виною этому общеизвестные неудобства этнографических экспедиций. <...> Отмеченная почти всеми современными собирателями недоверчивость к собирателю, боязнь деревенского населения перед могущими возникнуть осложнениями, наконец, ненужная подозрительность местных урядников — все это затрудняет и осложняет и без того нелегкое дело записывания произведений устной словесности, которое может происходить лишь в обстановке полного доверия и непринужденности.

Все же, несмотря на указанную неполноту необходимых сведений, как попытаемся указать дальше, можно установить связь сказок с биографией и общим духовным обликом сказочника. Она выразится в подборе сказочного репертуара, в привнесении в рассказ личных замечаний и мнений и, наконец, в частичных изменениях бродячего традиционного сюжета.

Другим источником для суждения об отражении личности сказочника в сказках может служить самая манера сказывания, художественные приемы и особенности слога — одним словом, то, что составляет «стиль» сказочника. <...>

Но и здесь необходимо сделать некоторые оговорки. Если в содержании сказок индивидуальное творчество сказочника проявляется,

главным образом, не в создании новых оригинальных произведений, а в выборе и развитии уже готового, традиционного сюжета и входящих в него мотивов, то и в стилистике индивидуальность сказочника обнаружится подбором из обширного традиционного «стилистического словаря», как выразался покойный ак[адемик] А.Н. Веселовский, таких оборотов и художественных формул, какие более всего соответствуют личной склонности и вкусу. Изобретательность у народного сказочника в отношении стиля будет более ограничена, чем у поэта-художника, часто индивидуального создателя новых художественных форм и оборотов. Впрочем, и у сказочника может иногда проявиться некоторое новотворчество.

В результате всего сказанного становится вполне понятным, что одна и та же сказка в устах различных сказочников может приобрести существенно различный тон и окраску. Дальнейшее углубление и подтверждение высказываемых здесь общих соображений и отдельных наблюдений нужно ожидать по мере накопления подходящего материала и сличения различных вариантов одной и той же сказки под указанным углом зрения. Здесь же мы ограничиваемся лишь своими наблюдениями над белозерскими сказочниками. <...>

Типичным эпиком является сказитель *Андрей Михайлович Ганин*, один из немногих хранителей остатков былевого эпоса в Белозерском крае и, вместе с тем, больших знатоков сказочного творчества. Знание им былин не случайно, оно объясняется общим интересом его к подобному рода произведениям. Это видно из его сказочного репертуара: из 14 сообщенных Ганиным сказок, представляющих, несомненно, всего лишь часть его запаса, добрая половина приближается своим содержанием к мотивам и сюжетам, наиболее близким русскому богатырскому эпосу. Такова его «побывальщина» о женитьбе князя Владимира, несомненно представляющая одну из переработок древней версии русских сказаний, а может быть и песен, на эту тему. Она в более поздней форме донесена в поющих до сих пор былинах, «старинах» «о женитьбе князя Владимира», обычно озаглавливаемых старинами «о Дунае».

Следующие сказки — «побывальщины»: о Данилке, легоньком дятинке, и о борьбе его с Идолищем Поганым, о царе Соломоне (сказка, имеющая себе параллель и в былинной обработке сюжета), о Бове Королевиче, Еруслане Лазаревиче, — уже своими заглавиями достаточно говорят за основной богатырский характер содержания. Другие сообщенные Ганиным сказки (употребляем этот термин в широком смысле слова) относятся к разряду легенд, очень близко стоящих к другому виду народного песенного эпоса — религиозному, представленному духовными стихами <...> Несколькo сказок касается легенд и местных сказаний о нечистой силе и лесовых, одна сказка принадлежит к фантастическим, и *всего лишь одна* носит характер фавль, анекдота

и явно своей формой свидетельствует, что это не жанр Ганина; в его изложении она вышла в значительной мере циничной и мало искусной.

Зато если обратиться к изучению формальных особенностей основных ганинских сказок, то здесь придется признать за ним большое совершенство и искусство. Видно, что это умелый сказочник, превосходно владеющий приемами традиционной сказочной и былинной поэтики.

Прежде всего бросается в глаза, особенно в отделе сказок богатырских, большое обилие оборотов, общих мест, присущих нашему былевому эпосу. При этом приходится наблюдать, что многие из этих оборотов, формул буквально тождественны с имеющимися налицо в сообщенных тем же Ганиным старинках. Отсюда становится понятным, какую роль в процессе ассимиляции народной поэтики даже захожего и книжного сюжета может сыграть отдельная личность того или другого сказителя. Несомненно, это отложение личного стиля и вкуса, хотя опять-таки в традиционных формах выражения, должно учитываться исследователями народного творчества. <...>

Но не только средствами былевой песенной поэтики украшал Ганин свои сказки; он очень искусно пользовался богатым запасом художественных приемов сказочного стиля, формул, троекратных повторений, присказок и т. п. <...> Наконец, Ганин в некоторых сказках делает мерные заключения, опять-таки обнаруживающие в нем искусного сказителя. <...>

Не будет натяжкой сказать, что в лице Ганина мы имеем еще пример соответствия общего духовного склада и характера сказочника с основным направлением излагаемых им произведений. Обычная молчаливость, даже робость и неторопливость, присущие Ганину, дают ему большую возможность уйти в мир своих богатырских сказок и находить для себя наслаждение в мерном, обстоятельном и плавном рассказе. <...>

Глава IV

Еще больше личность сказочника отразилась в сказках *Александра Осиповича Ершова* (35 лет). А.О. Ершов, несомненно, принадлежит к числу переходных типов современной нашей деревни. Это человек, уже отчасти прикоснувшийся к культуре. Во-первых, он грамотный, во-вторых, искренний любитель чтения. В семье его одна сестра — гимназистка Кирилловской гимназии, собирающаяся в народные учительницы. Мать его очень неглупая, энергичная женщина <...> Сам А.О. тоже человек деловой — он содержатель земской и почтовой станций. Самый внешний облик его, особенно благодаря очкам, выдвигает его из ряда односельчан. В округе дом Ершовых пользуется большим уважением. Найдя в их доме приют, мы много были обязаны

им за сближение со сказителями и певцами и за уменьшение в них столь мешающих делу подозрительности и недоверия. Некоторое прикосновение Ершова к «образованности» не преминуло отразиться и на его языке — на стиле его разговорной и сказочной речи. Мы замечали в нем стремление к «образованным», часто им наивно и не к месту употребляемым словам, к странной полулитературной, полународной, запутанной конструкции фраз. Может быть, в этом нужно видеть плохо претворенное книжное влияние. Несомненно, этим же влиянием следует объяснить наличие в сказках Ершова несколько чуждых народной сказке сентиментально-любковых настроений, нашедших себе выражение в некоторых подробностях рассказа. От Ершова мы записали две сказки, одна типа фавль — про архиерея и Ивана купеческого сына, другая довольно большая сказка, скорее всего относящаяся к типу фантастическому. Но и этих двух вполне достаточно, чтобы усмотреть индивидуальные отражения как в стиле сказок Ершова, так и в подробностях их содержания.

Приведем образцы ершовской стилистики. Герой сказки про архиерея Иван купеческий сын «по одному обстоятельству — неудача торговли за границей — получил убытки. Иванушка бросился в пьянство. И провел свое имущество. Когда он был еще в юности, одна знакомая ему была девушка, хотелось которой быть ево супругой, вышла за другого купца. И очень она ево жалела — парень был очень прекрасной. С неприятности этово вопроса жена Ивана скоро померла». Слово «вопрос» — любимое слово Ершова. Он его еще не раз употребит и в этой сказке и в следующей. <...>

Типичны для Ершова некоторые художественные описания. <...> Вот описание личности Ивана: «Личность Иванушки была очень красивая — белово цвета, с алым румянцем, круглым лицом». Или вот описание сентиментальной сцены: «Ну, государыня больше от радости не позволила ему сказать ничто, как бросилась к ему на шею, и стала ево целовать своими алыми губками, и взяла ево за руку, и повела к своему отцу». <...>

В сказки Ершова вошли некоторые черты городского быта. Как и некоторые другие сказочники, он вывел прежде всего в числе персонажей городского, полицию. В сказке об архиерее: «Тогда архиерей доложил полиции. Полиция убрала этово купца. Дело дошло судебным порядком и обсудили ево на вечну каторгу без выслуги». В другой сказке Ершова, как только Иван купеческий сын вышел от волшебника-старичка «на Русь» и попал в столичный город, так его прежде всего отвели к городовому. «Публику этот вопрос изумил (именно то, что Иван на все отвечал одним лишь словом — «зеленый»). Привели его к городовому. Городовой спрашивал на разные манеры... Отвели его к высшему начальству... И дело дошло до государя».

Проникли в сказку и другие чуждые деревне подробности: у дома волшебника-старичка при звонке находится *кнопка*, в которую Ивану

приходится «ударять»; 12-головый змей посылает царю «вторичную телеграмму» с угрозой; рыцарь подъезжает к царю «с рапортом» и т. д. <...>

Если при рассмотрении сказок серьезного, реального и фантастическо-занимательного характера нам пришлось убеждаться в соответствии между их общим тоном и индивидуальным складом их носителей, то еще ярче эта «встреча настроений» обнаружится, когда мы коснемся сказок и рассказов *веселого, забавного* содержания. Талантливо, живо и заразительно передать веселую, юмористическую или сатирическую сказку может лишь сам по себе веселый, подвижный и не лишенный юмора рассказчик. В его изложении комическая история оживает, искрится блесками истинного смеха и, порой, получается едкий, задорный, сатирический оттенок. Любопытно, что у таких рассказчиков эта юмористическая, веселая жилка отражается на всем их словесном репертуаре. Нам кажется, такие сказители и певцы прежде всего могут сопоставляться со знаменитыми «веселыми людьми», скоморохами Древней Руси. От последних по традиции дошли соответствующие произведения, а, весьма вероятно, и сама форма изложения, тем легче усваиваемые указанным разрядом «сказителей», что они были родственны и подходящи скоморохам по своему личному характеру и вкусу.

Перед нами один из таких «веселых людей» — церковный сторож *Василий Васильевич Богданов*. Маленький рыжеватый мужчина лет за 30, на вид несколько дурковатый, но под этой личиной скрывающий большую находчивость и хитрость. Он вечно подмигивает, подтрунивает. Особенно много достается его сослуживцу, старику сторожу Созонту Петрушечеву <...>, а также местному дьячку Семену И. Семенову, <...> В своих насмешках он не оставляет без своего внимания и более высоких членов причта, конечно заочно. В жизни своей В.В. много видел, переменял ряд профессий, был и в Петербурге. Все это так или иначе отразилось и в его рассказах. Последние он умеет необычайно оживить, придать им реальную жизненную окраску. По своему содержанию все сообщенные им четыре «сказки» принадлежат к типу юмористического фавль. Но в его передаче эти фавль получили ярко сатирический, порой даже необычайно резкий, далеко отошедший от добродушного юмористического тона характер. Один рассказ (Капсирко) направил свои сатирические стрелы против бар, а три остальные касаются близко знакомого Богданову сельского духовенства. Все они высмеивают попов («Поп, дьякон и дьячок», «Девича попа пристыдила» и «Старичок Осип и три попа»). <...>

Богданов умеет увлечь слушателя своей сказкой, умеет ввести его в ее содержание. Много здесь помогают его постоянные намеки, подмигивания или просто указания на известных слушателям местных лиц, с которыми он сближает героев сказки. 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 (вообще в этом селе исключительно хорошо к нам относившегося). Сказка касалась духовенства. Помним, каждую подробность рассказа В.В. сопровождал жестикуляцией 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. вновь приобретали плутовское выражение, и снова начинались прежние «экивоки», и юмористическая сказка переходила в сатирический памфлет. <...> Для живости сказки В.В. всех героев, напр[имер] в сказке <...> «Поп, дякон и дьячок», наделил собственными именами. Мужичка, надсмеявшегося над попами, зовут Аркадий Прокопыч, дякона Семен Ильич, а дьячка Иван Иванович. При этом В.В. уверял слушателей, что Ивана Ивановича он знал очень хорошо. Вообще В.В. не прочь ввести себя самого в содержание сказки. Так, про услужливого человека, помогшего старику Осипу потопить трех попов, он говорит, что этого человека «вроде как звали Василием», с явным намеком на самого себя. Не забыл в сказке он и своей современной профессии церковного сторожа. Этот церковный сторож фигурирует у него в заключении сказки «О трех попах»: «Церковка была у озера; как стало светать, сторож, действительно, звонил. Надо заутреню служить»... Дальше описывает, как упомянутый Василий потопил живого попа, приняв его за возвращающегося мертвеца. «Сторож, действительно, звонил, а все попа нету. «Што за черт, попа все нету. Пойду домой к попу — скажу». Пришел и спрашивает: «Где, матушка, батюшка? — «Да батюшка ушел в церковь». — «Да как же, матушка, ушел в церковь? Я бы увидел — трезвонить стал». — «Да, наверно, в церковь пришел туда». Сторож обратно вернулся в церковь, посмотрел — в церкви нету. Стали попа искать».

Ясно, что весь эпизод с церковным сторожем внесен в сказку исключительно по личным мотивам нашего сказочника. <...>

Рассказ В.В. Богданов ведет необычайно живо, несколько не затрудняясь в подборе слов, пересыпает сказку любимыми словечками, из которых особенно часто употребляет: «значит, действительно», «ну ладно, хорошо, вот ладно, хорошо!», «вот, действительно, в то время akurat». Очень часто в передаче чужих речей чувствуется ирония, рельефно выделяемая интонацией или особыми вставными выражениями. Вообще же диалог в сказках Богданова очень жизнен и боек. Особенно же любопытен тот факт, что сказки в изложении В.В., при все большем и большем увлечении рассказчика, незаметно для него самого начинают приобретать ритмическое и даже рифмованное изложение, чем еще больше и ярче подчеркивается насмешка и шутка. Так,

почти вся вторая половина сказки («Поп, дьякон и дьячок») сказана рифмованной речью; по содержанию она чрезмерно цинична. Такое же невольное устремление к ритму наблюдаем мы и в разных местах сказки («Старичок Осип и три попа»): «Как старик одевается, с Богом и отправляется домой. Приезжает домой, писенки запекает. Старуха выбегает, радостно старика стричает. Вышла, ворота отворила». <...>

Глава VI

Выводы

Сделаем некоторые выводы.

Хранителями сказочного эпоса в Белозерском крае являются, главным образом, мужчины: на 47 лиц, сообщивших нам сказки, лишь 14 женщин, и то многие из них принадлежат к плохим, неумелым сказочницам. Большинство сказочников люди пожилые, старики 50—80 лет, но есть и люди среднего возраста и молодые парни.

В сказках, излагаемых женщинами, можно подметить свои характерные черты — сентиментальность, мягкость, нравственность. <...>

В сказках молодежи заметна большая повышенность чувства, горячность, неровность стиля.

На основании сделанных нами наблюдений, хотя по обстоятельствам записи и краткости времени не могущих претендовать на желательную полноту и глубину, можно смело утверждать, что между сказкой и личностью сказочника существует заметная связь. Разница в характере, духовном складе, мировоззрении между сказочниками проявляется в сказке порой очень ярко.

Добропорядочный, незлобивый старик *Петрушечев* явно подчеркнет моральную тенденцию. Степенный, обычно молчаливый *Ганин* явится замечательным «эпиком» в содержании и стиле своих сказок, то же и *И. Семенов*. Ленивый, сварливый и циничный *Медведев* подберет близкие ему сказочные сюжеты и уснастит их соответствующими подробностями. Коснувшийся «образованности» *Ершов* и сделавшийся ее горячим приверженцем переломает всю свою речь на плохо претворенный «книжный» лад и переусердствует в «вежливости» выражений. Еще большее соответствие личности сказочника со сказкой проявится у веселых сказочников, наследников скоморохов. У бывалого, смысленного *Богданова* этот веселый тон перейдет в резкую, порой жестокую сатиру на близко знакомое ему духовное сословие. Присущая же сказочнику насмешливость придаст особый отпечаток и яркость его сказкам. Задорный *Синицын* проявит себя вполне даже в двух коротких, но «сильных» бытовых сказках. Добродушный весельчак, прирожденный свадебный дружка *В.С. Шарашов* и сказочки свои будет говорить, беззлобно балагуря. <...>

В сказках рассказчик невольно остановится на подробностях содержания, особенно близких его склонностям, симпатиям, иной раз просто слабостям. <...>

Наряду с отражением характера сказочников в сказках нередко можно найти отражение их профессии, специальных занятий, житейского опыта. Это скажется в подборе сказок, в характерных подробностях, в выборе слов и выражений. У *колдуна Павла* и в сказке колдун; у *нищего Пешехонова* в сказке будет фигурировать «безпашпортный» и «поличия»; у *церковного сторожа* в число действующих лиц введется церковный сторож, и сказки его будут касаться близко знакомого ему мира духовенства, «про попов»; у сказочников из *солдат (Мозалев, Лазарев)* солдату, в свою очередь, ответится подобающее место в сказке, солдатчина скажется иногда в стиле, выражениях и содержании. Бывалость сказочника, знакомство с другими местами, особенно с городом, а то и с самой столицей, отразится существенно в сказке, в ее подробностях, подборе слов, в городских впечатлениях, часто наивно воспринятых. <...>

Еще больше отзовется на сказочнике г р а м о т н о с т ь ; ее влияние прежде всего скажется в стиле, в изменении народной речи. Процесс этот порой будет болезненный (см., например, сказанное выше о Ершове). Грамотность принесет в деревню и пустит в оборот книжные произведения, который займут место рядом со сказками. Но еще любопытнее будет восприятие книжных мотивов неграмотными лицами. Весьма характерны в этом отношении хотя бы сказки *Гр. Медведова*. Рассказы, услышанные при чтении вслух, воспринимаются и воспроизводятся почти с буквальной точностью. Уже это одно свидетельствует о том, какую громадную роль могли бы сыграть в деревне толковая книга и широко и свободно поставленные чтения для народа.

Некоторые рассказы, перешедшие в народ сравнительно давно, уже успели приобрести совершенно народный сказочный, а то и былинный, колорит. Значительную роль в этом отношении может сыграть опять-таки отдельная личность сказочника. Например, *Ганин*, знаток старины, былевого эпоса, внес много типичных былинных формул и оборотов в свои богатырские сказки. Потому, между прочим, книжные по своему происхождению сказки о Бове и Еруслане в его передаче еще сильнее приблизились к традиционным устным произведениям, впитав в себя много приемов и выражений старинного эпического стиля.

Наконец, предыдущий обзор утверждает нас в мысли, что как вообще не всякий человек наделен поэтическим даром, так далеко не всякое лицо из народа может стать сказочником, — для этого требуются особый талант, способности. <...>

Христианское в русской народной сказке

<...> Тут остается отметить еще одну ступень подъема сказки. Волшебное в ней еще не есть завершение чудесного. Есть одно последнее ее превращение, где сказочное принимает определенно религиозную, христианскую окраску. Совершается это тем легче, что в сказке чрезвычайно много сродного христианству. Трудно сказать, чем это объясняется, природным ли предрасположением к христианству народного гения, создавшего сказку, или, наоборот, многовековым влиянием христианства на народную душу, а через нее и на сказку. Достоверно одно: русские сказочные образы как-то совершенно незаметно и естественно воспринимают в себя христианский смысл. В некоторых сказках это превращение представляется вполне законченным; в других мы видим пестрое смешение христианского и языческого.

Мы уже видели, что в трудные минуты вещая невеста советует своему герою «молиться Спасу». Вполне естественно, что сказочный подъем к чудесному на высших своих ступенях превращается в подъем молитвенный. Когда сказочный богатырь проникается сознанием своего человеческого бессилия перед сверхъестественным, он тем самым уже явно приближается к идеалу христианского смирения. Поэтому в минуту, когда никакая человеческая сила не может спасти героя от неизбежной гибели, когда перед ним развергается змеиная пасть «от земли до неба», у него сам собою вырывается возглас: «Господи, сохрани меня и спаси мою душу». <...> И молитва разрушает чудеса черной магии, спасает от плена морского царя.

Просто и естественно совершается превращение волшебного в чудесное в христианском значении слова. Существует, например, целый христианский вариант известной народной сказки, где волшебная щука достается праведнику за усердную молитву. Щука исполняет всякие его желания, снабжает его в изобилии напитками да кушаньями, строит ему богатый дворец; но христианизация сказки выражается и тут в новой волшебной формуле, которую щука дает своему повелителю: «только скажи: по щучьему велению, *по Божьему благословению*, явись то-то и то-то — сейчас явится». Поэтому, когда «по щучьему велению» у царевны родится ребенок, он признается ребенком Божиим.

Так же легко христианизируются в сказке и человеческие типы; в особенности просто и естественно сказочный «дурак» превращается в «блаженного» или юродивого. Превращение это известно многим христианским народам. Так, в немецком сказании о Граале «чистый глупец» Парсиваль подвигом целомудрия превращается в блаженного

и христианского подвижника. В русской сказке это превращение облегчается самим сходством между дураком и «блаженным». Общая черта того и другого — вешее безумие, отсутствие человеческого «здорового рассудка» и в то же время обладание иною чудесною мудростью. У дурака эта мудрость волшебная, а у юродивого «ум Христов», но в сказке легко стирается грань, отделяющая одно от другого; тогда в одном и том же лице смешиваются черты дурака и юродивого.

Совершается это очень просто — путем религиозного истолкования обычных речей и поступков дурака, вопреки житейскому здравому смыслу. Затрата всего состояния на кошку и собаку приводит его к счастью; и вот, истолкование придает этому странному поступку оттенок прозорливости. Обычная черта сказочного дурака — презрение к деньгам путем истолкования же превращается в добродетель бессребреника. Случайно ему достались за kota три бочонка золота. «Экая пропасть золота, куда мне с ним деваться», — подумал дурак и пошел по городам да селам оделять нищую братию; роздал два бочонка, а на третий купил ладану, сложил в чистом поле и зажег: воскурилось благоухание и пошло к Богу на небеса. Вдруг появляется ангел: «Господь приказал спросить, чего ты желаешь?» — «Не знаю», — отвечает дурак и спрашивает совета у старца. А тот ему в ответ: «Коли тебе богатство дать, ты, пожалуй, Бога забудешь. Пожелай лучше жену мудрую».

Тип «блаженного» вообще принадлежит к числу любимых в сказке; мы уже встретились с ним в рассказе о Царевне Несмеяне. Он же воспроизводится в поэтической сказке «Три копейки», где работник (а по другим вариантам мальчик-сиротинка) отказывается брать с хозяина более трех копеек вознаграждения за три года службы. Получив условленную мзду, он бросает деньги в реку: «Если, — говорит, — я служил верой и правдой, то моя копейка не утонет». На третий год «глядь — все три копейки поверх воды». Одну копейку отдал работник купцу — в церкви свечку ставить; тот ее на полу обронил, и «вдруг от той копейки огонь возгорел»; «люди взяли по свечке и зажгли от той копейки». На вторую копейку другой купец купил работнику kota, продал его в «ином государстве» за три корабля; а третья копейка чудесно воспламенилась в царском дворце и тем спасла царскую дочь от «Ерахты» (сатаны), пытавшегося ее похитить. Смещение различных планов нравственного сознания, христианского и сказочного, замечается и тут. Юродивый уже здесь, на земле, получает награду, становится богачом и женится на царевне.

Земное счастье в конце рассказа составляет вообще обычное отличие этого сказочного стиля от церковного стиля «жития», коему благочестивая сказка видимо подражает.

Глубоко сродно христианству и любящее жалостливое отношение сказки к животному миру. Тайна солидарности всей живой твари, открывшаяся сказителям, есть в то же время одно из христианских

откровений и, в частности, одна из любимых тем русского «жития святых». Не удивительно, что и здесь происходит слияние между сказочным и христианским. Благодарность животного человеку, его пожалевшему, в сказке благочестивой получает значение *Божьей награды*. Это также обычная черта повествований о сказочных блаженных. В сказке «Три копейки» сиротинка выкупает из жалости котенка, которого малые ребяташки мучают, в сказке о Несмеяне работник, у которого одна забота «как бы перед Богом не согрешить», вознагражден за то, что роздал животным все свои денежки.

Самое существо христианства выражается в учении о всеобщем воскресении, о вечной *целостной* жизни, в которой весь мир достигает совершенного и полного исцеления. Поэтому христианству не может не быть близко сказочное искание вечной молодости и живой воды. И «молодильные яблоки» и «вода целящая», суть как бы языческие, мифологические предварения величайшего из христианских откровений. Поэтому не удивительно, что и здесь намечаются точки соприкосновения и как бы переходные ступени от сказочного к христианскому. Есть, например, сказка «О серебряном блюдечке и наливном яблочке» — одно из прекраснейших созданий народного творчества, где рассказ о «живой воде» прямо-таки получает значение *чуда* в христианском смысле слова.

Героиня этой сказки — обиженная сестрами дурочка, блаженная, своего рода «золушка», всеми притесняемая и работающая за всех. Достается ей в руки чудесное блюдечко и наливное яблочко; сестры из зависти заманивают ее в лес и убивают. На могиле в лесу вырастает тростинка, из тростинки пастушок делает дудку, а дудка сама поет, выговаривает: «Свет мой батюшка родимый! Меня сестры в лес зазвали, меня, бедную, загубили за серебряное блюдечко, за наливное яблочко, не пробудишь ты меня от сна тяжелого, пока не достанешь воды из колодезя царского». Отец достает у царя живую воду, оживляет дочь и идет с нею в царские палаты. И видит царь старика с тремя дочерьми: «две за руки связаны, а третья дочь как весенний цвет, очи — райский свет, по лицу заря, из очей слезы катятся, будто жемчуг падают». И показывает блаженная царю чудеса, все его царство и весь мир на серебряном блюдечке, города, корабли, полки с воеводами. «Яблочко по блюдечку катится, наливное по серебряному; в блюдечке все небо красуется, солнышко за солнышком кружится, звезды в хороводе собираются. Царь удивлен чудесам, а красавица льется слезами, перед царем в ноги падает, просит помиловать: «Царь-государь,— говорит она,— возьми мое серебряное блюдечко и наливное яблоко, лишь прости ты сестер моих, за меня не губи ты их».

Тут христианство выражается не в отдельных чертах и подробностях, а во всем жизненувствии сказки. Вообще христианское жизненчувствие проникает в сказку очень глубоко: оно сказывается и там, где оно не с первого взгляда бросается в глаза. В частности, недаром

Василиса Премудрая учит своего суженого молиться: в самом отношении сказочного героя к высшей мудрости, которая им руководит, есть столько близкого и сродного христианству, что предположение о влиянии, о бессознательном проникновении христианских мыслей и в особенности чувств в сказку возникает само собою. Отзвуки христианства чувствуются и в глубоком сознании человеком своего ничтожества, и в беззаветной отдаче себя высшей чудесной силе, и в самом образе вешней невесты, с которой он обручен. Сочетание во едином женственном образе высшей Премудрости, красоты и власти над всею тварью — чрезвычайно напоминают тот лик Софии Премудрости Божией, коим вдохновлялись наши отдаленные предки — строители храмов и иконописцы. Во всяком случае, в лице Василисы Премудрой, Мудрой жены и Ненаглядной Красоты воплотились те искания человеческой души, которые во образе Софии находят себе высшее, полное удовлетворение. В отдельных случаях трудно решить, где кончается сказочное предварение христианского откровения и где начинается прямое влияние этого откровения на сказку. Одно представляется несомненным — сказка заключает в себе богатое мистическое откровение, ее подъем от житейского к чудесному, ее искание «иног царства» представляет собою великую ценность духовной жизни и несомненную ступень в той лестнице, которая приводит народное сознание от язычества к христианству.

И.А. Ильин

Русская душа в своих сказках и легендах

1

<...> Существует необоснованное, ничем не оправданное предубеждение, что сказки (народные в особенности) есть нечто, предназначенное для времяпрепровождения и развлечения детей, но никак не для умного, серьезного человека: ему они ничего предложить не могут. <...> Получается, что взрослые умны, а дети глупы; и чтобы полепетать детишкам сей вздор-обман, взрослому надо лишь снизойти и слегка поглупеть; а к тому, чтобы самому сказку прочесть, сказку увидеть или создать, у него ровно никакого интереса.

Едва послышится подобное в тоне какого-нибудь взрослого, как тут же появляется желание взять под защиту глупость сказки, оправдать

ее и повернуться к умному спиной. Ведь что такое глупость? Не есть ли это свобода от деспотизма рассудка, самодовольной трезвости чванливого всезнайства? <...>

Именно такова *народная сказка*, и особенно *русская народная сказка*. Она непритязательна, ненавязчива, скромна, часто начинается с присказки: «Не любо — не слушай, но не мешай нашему видению». Она — как цветок, как скромный полевой цветок, который сам обсеется, сам укоренится, листочки выгонит и чашечку развернет; Божьим солнышком урет, Божьим дождичком полит, Божьей птичкою опет, Божьей пчелке мед свой отдаст. Бесценен этот мед — ведь он дается не гордому умнику, а простому и мудрому пасечнику. <...>

Как и у других народов (у русского, возможно, ярче), сказка — это объективированное созерцание сердца народного, символ его страданий и грез, иероглифы его души.

Возраст народа не определяется памятью и осознанием своей истории; память его простирается намного глубже; он знает, что изгладилось из нее навсегда, и вещает пророческим нашептыванием о видениях своих прапрапредков, не позволяя сбить себя с толку. Тысяча лет прошла с тех пор, как русский народ впервые начал осознавать себя, опомнился, пришел к национальному правосознанию, приняв христианство и взяв кое-что ценное из дохристианства.

Эти дохристианские видения, которые он сохранил в своем опыте и искусстве, стали прамотивом его сказок, а христианские мечты его верующей души воплотились в легендах. Даже можно сказать, что из этой эссенции не утратилось почти ничего: душа народа несет в себе свои сокровища, воззрения, желанные мечты на протяжении всей истории, с любовью собирая их, обновляя, творчески поэтизируя.

Народная сказка является источником истории и кладезем познаний. Но не в плане того, что было: того, о чем повествует сказка, не было никогда — все эти царевичи, богатыри, эти говорящие человеческим языком волки и кони, эти Кашеи Бессмертные, эти Бабы Яги, наделенные колдовской силой, эти двенадцатиголовые драконы вряд ли когда существовали на самом деле; все это факты нереальные. И тот, кто присягнул строгой исторической науке, а с наукой духовного опыта порвал, кто поклоняется только доказанному факту, отринув художественность образов и духовность обстоятельств, кто хочет видеть, но не созерцать, кто от чрезмерной зауми заморил в своей душе простую мудрость и символику глубин, кто до того стал трезв, что не умеет хмелеть за чашею искристого вина на пиру у своего народа, — пусть сказку считает мертвой или глупой. А мы, напротив, будем к ней терпимы, не станем варварски подчеркивать ее слепоту. <...>

Сказка — поэтический вымысел как бы сумеречного свойства, с множеством образно-стилевых возможностей; вот почему каждый волен рассказывать и преображать сказку по-своему, передавая ее из уст в уста. Но источник ее и глубина сугубо национальны — это

душевный и духовный опыт народа, осмысленный в поэтизированных образах. <...>

Где-то в глубине, в *филогенетической глубине* народной души находится этот кладёзь национальной жизни и опыта и ждёт своего воплощения в образах и, следовательно, своего освобождения — ведь художественный образ означает здесь не что иное, как освобождение, форму выражения, исполнение мечты, высказанность.

Здесь, как в недрах Земли, есть свой огонь и своя наковальня; и из этого огненного горнила, где лежат туго стянутые узлы *национального характера*, где под сотней железных столбов страдает, борется, ждёт своего спасения народная душа и куда ограниченному гордецу путидорожки заказаны, а беспрепятственно может проникнуть лишь скромный, смиренный, доверчивый и храбрый протест, — оттуда благодаря ему выходит на свободу, как разноцветное ожерелье, целый рой народных сказок, ломающих поверхность рассудка или вовсе его устраняющих, играющих, освобождающих и свершающих.

И если мы стали слишком умны для этой играющей мудрости, значит, мы крайне глупы, пусты, тщеславны, чтобы подслушать и насладиться сокровенностью национальной и общечеловеческой души.

2

Не каждому раскрывается сказка. Во всяком случае, не всякая установка, не всякий душевный акт способствуют восприятию сказки. <...>

Сказка видит нечто иное, чем то, что видит обыденное дневное сознание; она созерцает по-иному и видит мир иначе. Она видит намного меньше дневного сознания — лишь коротенькие эпизоды, фрагменты, упрощенные наброски из жизни героев. Эта краткость есть результат художественного упрощения и концентрации: сказка рассказывает 5—20 минут, а охватывает отрезок жизни в 20—25 лет. Вот почему русский говорит: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается».

Сказку надо слушать где-нибудь на теплой печке или ночью на сеновале; герой в ней, как обычно, пройдет через тридевять земель, побывает в тридесятом государстве. Эта краткость сказки — художественная; упрощенность ее — стилизующая; сконцентрированность ее — символическая. Сказка есть как бы народная тема для личного сновидения, и тема эта словно говорит человеку: «Вот она я, возьми меня, и я приснюсь тебе на твой собственный лад». Тем самым сказка подобна мифу, народной песне, узору для вышивки, резьбе или архитектурному орнаменту. <...>

Вот почему сказка есть одновременно искусство и магия, художественное и магическое. Она не только повествует, но и живописует; и

не только живописует, но и поет; и не просто поет, но закликает и убеждает. Русской сказке свойственны особый распев, лиризм, заклинательность действия, убедительность живописания — одним словом, художественность, своего рода магически-заклинательный акт, хватающий за душу и открывающий внутреннему оку то, что внешнему взору для созерцания неподвластно. <...>

Русская сказка подобна пророчески заклинательному распеву; она проникает в сердце человеческое, привнося в него слово свободы, проявляя его внутренний взор, наполняя надеждой, освобождая от страха; своими видениями она дарит ему отдохновение, успокаивает, устрояет, умудряет. Вот откуда в русских сказках эти ритмические повторы; вот откуда склонность наших великих поэтов к изложению сказок в легких, играюще-поющих стихах. Отсюда освобождение и пленение души благодаря русской сказке — ведь она приносит одновременно упоение и мудрость, страх и утешение, напряженность и облегчение, хаос и стройность, меткость слова и силу внушения (все, по чему постоянно тоскует пылкий темперамент русских).

3

Итак, сказка дает нам *меньше* и в то же время гораздо *больше*, чем дневное сознание. Дневное сознание и природа имеют свои твердые законы, невозможности и неизбежности. А сказка от этого *свободна* и с этим не считается. У нее своя необходимость — душевно-духовного сокровенного свойства. Эта необходимость проистекает из потребностей национальной души и народного духа. Это — необходимость национального простора, природы, национальной судьбы, национального характера и национальной борьбы.

Эта необходимость у всякого народа своя: ведь у него свой особый характер, свои герои, свои слабости, свои пути. Даже созерцание пространства в народных сказках очень различно — русские сказки почти всегда имеют дело с необъятными просторами; герои их не ютятся в тесных городах, не корпят в тесных мастерских. Они отправляются через тридевятое царство в тридесятое государство, переплывают моря, попадают в подземное царство, летят по воздуху. По восприятию пространства только арабские сказки можно сравнить с русскими.

В сказках русского народа, которому пришлось преодолевать суровость природы и жестокость климата и на протяжении тысячелетия с оружием в руках отбиваться от всевозможных соседей, безусловно, находит свое выражение его судьба. Вот почему в них столько говорится об опасностях, угрозах, о всяких отвратных чудесах, о старых ведьмах-людоедках, драконах, о могучих идолах-страшилищах и пр.

Герой их чаще всего Иван-царевич или Иван-коровий сын; в сказках описываются страдания, борьба, геройские подвиги, т. е. в их истории в сжатом виде дается история русского народа — все включено в нее, все получает определенное звучание: жалобы русских на свою тяжкую долю, *воспоминания* о героях, совершающих чудеса храбрости; собственное *подкрепление* в духе, мужестве и силе, обращение к грядущим поколениям, предсказание будущего.

И как в самом русском человеке всегда есть что-то детское, так просматривается оно и в его сказочных героях: они всегда по-детски храбры, по-детски без оглядки доверчивы, по-детски чистосердечны и так же легко плачут, когда наступает час безысходного горя. Они добродушны, эмоциональны, отзывчивы, кротки, скромны, духовно подвижны, склонны к импровизациям, а своим непринужденным плачем напоминают древнегреческого героя — отважного и хитрого царя Одиссея, который при малейшем затруднении и после малейшего несчастья усаживался, плакал от всего сердца <...> и только потом начинал действовать.

Слезы облегчают душу, очищают взор, открывают возможность для медитации духа, успокаивают и прокладывают путь к мудрости.

Очень часто и русский герой хитер, но опять же по-детски хитер. Особенно это проявляется, когда ему приходится иметь дело с чертом или изгонять злых духов. Тогда выясняется, что русский черт прямо-таки беспросветно глуп и его можно дурачить самым беспардонным образом; он скорее докучливый, мелкий мошенник, нежели сатана и дьявол.

Черт в русских сказках очень впечатлителен и в конечном счете опасен только для трусливых. Опасность же заключена в другом, а именно — в злых чудовищах. Такова любая сказка — художественный слепок с народной души, которая творит себе подобное.

Душа народа высказывает в сказке свои заветные думы, чаяния, упования, мечты; здесь и невыплаканные слезы, и неисполненные желания, и прозорливость, и интуиция совести — все собрано, все образно отражено, не считаясь с законами материи и тяготения, потенциальной возможности и отдаленности.

Здесь *внешнее* послушно *внутреннему*: отсюда все эти летающие ковры-самолеты, шапки-невидимки, волшебные сундуки, магические кольца и перевоплощения. Здесь царит всемогущая сверхприрода, прористекающая из всемогущей художественной фантазии мечтательно-чающей души.

Законы этой всемогущей природы научно-психологическим методом исследуют и формулируют то, чего еще не было, ведь сказочный герой весь — душой и телом — в этих законах сверхприроды, в этой невозможной для бытия и действия среде. <...>

Сказку надо слушать как бы сумеречным сознанием, на грани полусна и полубодствования, когда душа становится беспомощной и

детской, когда она готова строго, страстно отдаваться в руки надежд и сомнений, когда со сказочными образами она уже не играет, а в них живет, в них раскрывается, воюет, побеждает и ликует.

Русские сказители знают об этом превосходно и часто сами выстраивают мост — этот переход к сказке-созерцанию, этот выключатель света дневного сознания. Они сказывают сказки голосом глубоким, таинственно-глуховатым, внушительно-интимным, они создают в комнате полумрак, не терпят, чтобы их перебивали, вставляли реплики, возражали. И начинают сказку очень часто с присказки; иногда это рифмованная бессмыслица, иногда неразбериха-путаница, иногда легкий массаж воображения — и все это делается для того, чтобы подготовить душу слушателя, вызвать в ней сказочную установку.

Задача присказки состоит в том, чтобы притормозить прозаическую трезвость рассудка, задуть свечу эмпирической зауми, пробудить мифически-символический смысл сказки. Это своего рода пролог, который настраивает слушателя, но, в отличие от оперной увертюры, не дает и намека на главное в сказке, лишь надевает слушателю волшебные очки.

И только потом начинается сказка. По завершении ее — особенно если конец счастливый и свадебный пир состоялся — дается, как обычно, кратенькое послесловие: «На том пиру я тоже был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало». А это значит: пир фантазии-сказки закончен, настало время протрезвляться, ведь пир-то был в воображении, а не взаправду, в рот-то ведь не попало... Теперь, как прежде, в свои права вступает проза жизни.

4

<...> Вопросы, на которые отвечает русская сказка, всегда касаются главного: *национального мироощущения и национальной судьбы*. Сказка отвечает нам на самый важный вопрос — о *смысле жизни, о судьбе человека, тяготах и опасностях*, о мудрости земной, об истинности пути.

Но человек спрашивает сказку как существо в религиозном смысле беспомощное, Бога не постигшее, но уже коснувшееся Зла и страха в жизни и, по-детски испугавшись, ждет более подробных разъяснений от бабушки своей или от няни.

Что же касается ответа, то он приходит не из религии, не из Писания или священного предания церкви (будь это иначе — сказка была бы уже не сказкой, а легендой). Ответ дается из *дорелигиозной, магической глубины*, где инстинкт, художество и опыт жизни скопили не последнюю, а *предпоследнюю* национально выраженную мудрость.

В русских сказках вы не найдете горний мир, Бога, Христа (иначе то была бы уже не сказка, а легенда). В них действуют добрые и злые силы, напасти и герои, добродетель и порок, черт комически придурковатый, но никогда — Господь. <...>

В русской сказке — *земная жизнь*, земные люди, то добрые, то злые, и мощные, как стихия, злобные чудовища, с которыми приходится вступать в битву героям.

Есть также много сказок о священнослужителях; как правило, им приписываются обычные человеческие слабости и над ними подтрунивают (как, впрочем, и в Европе). События в сказках разворачиваются на земле как бы *до* Бога или *без* Бога: душевный пласт, где рождаются сказки, магичен и дорелигиозен.

В легендах, более позднем творчестве, имеющем религиозный первоисточник, сквозит несказанно-мягкий свет Спасителя.

В сказках русский один на один бьется со стихией природы и злыми чарами — потому так беспомощны бывают порой герои, рассчитывая — слава Богу — на добрые силы природы и добрых волшебников.

Общим для религии и магии является то, что они вызывают к сверхчеловеческой силе, обещая при этом свое содействие. Но религия ведет к Богу и взыскует совершенства, она ищет у Бога благодатной, милосердной поддержки, пытаясь изменить, обновить, усовершенствовать сердце и разум человека.

Магия, напротив, ведет к тайнам не божественной, а скорее богопротивной стихии; с помощью этой стихии она наделяет индивида земной силой — сверхчеловеческими способностями, влиятельностью, дарит блаженство, но не очищает его, не изменяет к лучшему, не совершенствует, не преобразует, отдает сердце и разум его во власть зла, ставит его над пропастью.

Вот почему магия есть природная, но низменная сила человека — люциферская, соблазнительная, мрачная и гибельная.

Религия исцеляет и избавляет человека от страха; чем сильнее он верует, тем меньше страшится; а чем сильнее страх, тем слабее вера в Бога. Человек, погруженный в вечный страх, — просто неверующий.

С магией все наоборот, человек ударяется в магию от страха; чем глубже он в нее погружается, тем сильнее его страх: тут человек и верит от страха, и страшится веры.

А мы — мы ценим магию веры в Бога.

Однако древний мир сказки, еще не постигший Бога, этого различия не знает, а потому только благодетельные, добрые волшебники — сама мудрость, а недоброжелательные, злые магические силы — само коварство.

Эта сказка-магия всегда по-детски наивна, довольно беспомощна, безобидна: магия беспомощного дитяти Богу себя еще не явила, но тем

не менее уже жила; магия дитяти, у которого на все — вопрос, но отвечать на него ему приходится самому, опираясь на предпоследнюю языческую мудрость. <...>

Чего ждет от своей сказки русская душа во всем ее своеобразии? Какие вопросы ставит она перед поэтической фантазией суеверно-языческого подсознания?

I. Прежде всего — *что такое счастье земное?* В чем оно? Само ль оно плывет к праведному человеку или ускользает от него? Надо ли добывать его и как, с помощью чего? И что нужно, чтобы добыть его? Праведным ли быть? мужество ли показать? силу ль проявить? подвиг ли геройский совершить? Неужто надо непременно пройти сквозь испытания, соблазны, опасности, страдание и горе, как говорится в сказке, утруждаясь великими службами? Откуда эти испытания и как их следует переносить? <...>

II. Второй вопрос из того же ряда: *что такое судьба?* Откуда эта русская поговорка: умным — горе, а дуракам — счастье? И потом — что это такое: дураки? А может, они и не дураки вовсе, а вполне нормальные, умные люди? А судьба — это то, что на роду написано? И правда ли, что муж и жена судьбою друг другу предназначены? <...>

III. Третий вопрос из этого ряда: *существуют ли в мире и в жизни злые силы?* Да, есть злые силы, есть злые существа, посвятившие себя злодеянию, насилию, закабалению других, разбою, мучительству. И в этом они видят свое счастье; чудовищно свирепые, упивающиеся своими пакостями и святотатством, они, как говорится в сказках, готовы «сломать» или «съесть» человека. <...>

IV. А потом подступает целый сонм нравственно-философских вопросов: можно ли прожить кривдою на свете? Удастся ли? Куда ведет кривда? Не предпочтительнее ли она правды? Легко ли иметь неправедную, злую совесть? И не парализует ли она творческие силы человека? В чем таинственная сила правды, любви, совестливости? И почему содеянное зло возвращается к виновнику и становится погубелью его? <...>

V. А вот и еще вопросы, на которые отвечает русская сказка, — о людях. Люди ведь различны, не равны: есть умные, хитрые, глупые; есть красавцы и уроды, богатые и нищие, цари и мужики, богатыри и карлики. Справедливо ли это? И почему так устроено? Действительно ли низшие — некрасивые, глупые, нищие, калеки — хуже других? Но, может быть, они лучше в чем-нибудь другом — сильнее, отважнее, добрее, умнее, смекалистее, благороднее? <...>

VI. И наконец, чисто философских и природоведческих вопросов касается сказка: правда ли, что лишь возможное возможно, а невозможное исключено? Не таятся ли в нас и вокруг нас, в вещах и предметах, такие скрытые возможности, что о них даже думать никто не решается?

Народная детская сказка драматического жанра

2

<...> 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; 2. Теремок; 3. Лапоток; 4. Курочка-ряба; 5. Глиняный паренёк; 6. Грибы; 7. Лиса и дятел; 8. Коза за орехами; 9. Репка.

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; 11. Кот, петух и лиса; 12. Черт уносит девушек; 13. Мена; 14. Коза и козлята; 15. Волк песней выпрашивает овец; 16. Коза лупленая; 17. Липовая нога; 18. Зимовье зверей; 19. Звери в яме; 20. Петух и жерновцы; 21. Серебряная овечка; 22. Лиса, заяц и петух; 23. Кочет и курица.

Третья группа с сюжетом несколько более сложным, чем первые две: 24. Золотая рыбка; 25. Волк-дурень; 26. Снегурушка и лиса; 27. Журавль и цапля. <...>

3

Жанровую обособленность драматической группы сказок от всех других определяют прежде всего особенности их исполнения. <...> 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: театрализованную, декламационную и ритмизованную. 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 театральная 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 скупо, 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», «Куручка-ряба» в необычайно живой и художественной игре интонациями, в художественном голосоведении. С другой стороны, в таких сказках, как «Серебряная овечка», «Волк песней просит 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 ритмованная 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 дер. 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 — неперменные 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.

П е р в а я 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.

В т о р а я 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.

Т р е т ь я особенность жанра, вероятно и обуславливающая стойкость схем,— необычайная простота, четкость и элементарность сюжетной схемы всякой драматической сказки. Глиняный паренек проглатывает ряд лиц и лопается, 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 — двусоставленность 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.

2. <...> Обнаруживается 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.

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 *р а с с к а з ы в а н и я*, 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 немислим 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. <...>

Второй вид шаблонизации — короткий, отрывистый диалог,

который благодаря речитативному произнесению начинает принимать определенно ритмический склад. <...>

Третий вид шаблонизации — определенный стих с песенной установкой. <...>

Наконец, четвертый тип шаблонизации — смешанный, когда в формулу-шаблон входит сочетание диалога прозаического со стихотворным. <...>

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, т. е. дан в виде односторонней реплики. Например, в сказке о серебряной овечке, 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 попадьа,
За попадьей клюка,
За клюкой-то поп,

За попом-то сноп,
За снопом-то лопата,
За лопатой-то мужик
Да туда же бежит.

<...> 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 диалогическое 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 героиности. Будет ли чудесная сказка одногеройной или двугеройной, но герой или героиня 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 героиней, 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, которую тащут, а именно самый созыв грибов, мена, тягание репки и т. п.— действия, предопределяющие и конкретную конструкцию сказки.

Если же мы углубимся дальше в анализ преобладающих в сказках драматической группы действий, то придем к несколько неожиданно, но крайне любопытному наблюдению. Большинство сказок группы имеет в качестве композиционного стержня только одно действие, именно в с т р е ч и . Конкретное разнообразие сюжетов отдельных сказок жанра определяется, так сказать, вторичными действиями, обрастающими осевое действие — встречи. <...>

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 Афанасьева¹ под заглавием «Лиса и тетерева» (№ 11) 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 тетерева» выходят из пределов сказок рассматриваемой группы. Эта сказка особенно напрашивается на сближение потому, что в ней есть встреча и диалог. <...>

Подводя итоги наблюдений над жанровыми особенностями перечисленной группы сказок, я бы теперь сказал, что под сказкой драматического жанра я разумею сказку, обладающую простой, краткой, устойчивой по вариантам сюжетной схемой, двусоставной по построению, с наличием повторных, формальных шаблонизованных, скомпонованных на одном стержневом действии (главным образом, встречи) элементов, облеченных в прямо- или скрыто-диаложную стилистическую форму, и исполняемую, как правило, театрализованным с к а з о м . <...>

¹ Имеется в виду сборник А.Н. Афанасьева «Народные русские сказки» (прим.— составители).

Морфология сказки

I. К истории вопроса

<...> Самое обычное деление сказок — это разделение на сказки с чудесным содержанием, сказки бытовые, сказки о животных¹. На первый взгляд все кажется правильным. Но поневоле возникает вопрос: а разве сказки о животных не содержат элемента ч у д е с н о г о, иногда в очень большой степени? И наоборот: не играют ли в чудесных сказках очень большую роль именно животные? Можно ли считать такой признак достаточно точным? Афанасьев, например, причисляет сказку о рыбаке и рыбке к сказкам о животных. Прав он или нет? Если неправ, то почему? Ниже мы увидим, что сказка с величайшей легкостью приписывает одинаковые действия людям, предметам и животным. Это правило главным образом верно для так называемых волшебных сказок, но оно встречается и в сказках вообще. Один из наиболее известных в этом отношении примеров — это сказка о доле урожая («Мне, Миша, вершки, тебе — корешки»). В России обманутым является медведь, а на Западе — черт. Следовательно, эта сказка с привлечением западного варианта вдруг выпадает из ряда сказок о животных. Куда же она попадает? Ясно, что это и не б ы т о в а я сказка, ибо где же видано, чтобы в быту урожай делился подобным образом? Но это и не сказка с чудесным содержанием. Она в данной классификации вообще не уместается.

И тем не менее мы будем утверждать, что приведенная классификация в о с н о в а х своих правильна. Исследователи здесь руководствовались инстинктом, и их слова не соответствуют тому, что они ощущали на самом деле. Вряд ли кто-нибудь ошибется, отнеся сказку о жар-птице и сером волке к сказкам о животных. Для нас также совершенно ясно, что и Афанасьев ошибся со сказкой о золотой рыбке. Но это мы видим не потому, что в сказках фигурируют или не фигурируют животные, а потому, что волшебные сказки обладают совершенно особым с т р о е н и е м, которое чувствуется сразу и определяет разряд, хотя мы этого и не сознаем. <...>

Если неблагоприятно обстоит дело с делением на разряды, то с делением на сюжеты начинается уже полный хаос. <...> Сказки обла-

¹ Предложено В.Ф. Миллером. Эта классификация, по существу, совпадает с классификацией мифологической школы (мифические, о животных, бытовые).

дают одной особенностью: составные части одной сказки без всякого изменения могут быть перенесены в другую. Ниже этот закон перемещаемости будет освещен подробнее, пока же можно ограничиться указанием на то, что, например, баба-яга может встречаться в самых разнообразных сказках, в самых различных сюжетах. Эта черта — специфическая особенность народной сказки. Между тем, невзирая на эту особенность, сюжет обычно определяется так: берется одна какая-нибудь часть сказки (часто случайная, просто бьющая в глаза), прибавляется предлог «о», и определение готово. Так, сказка, в которой есть бой со змеем, — это сказка «о змееборстве», сказка, в которой есть Кощей, — это сказка «о Кошее» и т. д., причем единого принципа в выборе определяющих элементов нет. Если теперь вспомнить о законе перемещаемости, то с логической неизбежностью получается путаница, или, выражаясь точнее, перекрестное деление, а такая классификация всегда искажает сущность изучаемого материала. К этому прибавляется еще невыдержанность основного принципа разделения, т. е. нарушается еще одно из элементарнейших правил логики. Такое положение продолжается вплоть до наших дней.

Мы проиллюстрируем это положение двумя примерами. В 1924 г. появилась книга о сказке одесского профессора Р.М. Волкова¹. Волков с первых же страниц своего труда определяет, что фантастическая сказка знает пятнадцать сюжетов. Сюжеты эти следующие:

- 1) О невинно гонимых;
- 2) О герое-дурне;
- 3) О трех братьях;
- 4) О змееборцах;
- 5) О добывании невест;
- 6) О мудрой деве;
- 7) О заклятых и зачарованных;
- 8) Об обладателе талисмана;
- 9) Об обладателе чудесных предметов;
- 10) О неверной жене и т. д.

Как установлены эти пятнадцать сюжетов — не оговорено. Если же посмотреть в принцип деления, то получится следующее: первый разряд определен по завязке (что здесь действительно завязка, мы увидим ниже), второй — по характеру героя, третий — по количеству героев, четвертый — по одному из моментов хода действия и т. д. Таким образом, принцип деления вообще отсутствует. Получается действительно хаос. <...>

¹ Волков Р.М. Сказка. Розыскания по сюжетосложению народной сказки. Т. 1. Сказка великорусская, украинская, белорусская. Одесса, 1924.

Затронув вопрос о классификации сюжетов, мы не можем обойти молчанием указателя сказок Анти Аарне¹. Аарне является одним из основателей так называемой финской школы. Здесь не место давать надлежащую оценку этому направлению. Укажем лишь на то, что в научной литературе имеется довольно значительное количество статей и заметок о вариантах к отдельным сюжетам. Такие варианты иногда добываются из самых неожиданных источников. Постепенно их накапливается очень много, а систематической разработки нет. Сюда главным образом и направлено внимание этого направления. Представители этой школы добывают и сравнивают варианты отдельных сюжетов по их мировому распространению. Материал группируется гео-этнографически по известной, вперед выработанной системе, а затем делаются выводы об основном строении, распространении и происхождении сюжетов. Однако и этот прием вызывает ряд возражений. Как мы увидим ниже, сюжеты (в особенности сюжеты волшебных сказок) состоят в теснейшем родстве между собой. Определить, где кончается один сюжет с его вариантами и где начинается другой, можно лишь после межсюжетного изучения сказок и точной фиксации принципа отбора сюжетов и вариантов. Но этого нет. Перемещаемость элементов здесь также не принята во внимание. Работы этой школы исходят из неосознанной предпосылки, что каждый сюжет есть нечто органически цельное, что он может быть выхвачен из ряда других сюжетов и изучаться самостоятельно.

Между тем вполне объективное отделение одного сюжета от другого и подбор вариантов — дело совсем не простое. Сюжеты сказки так тесно связаны между собой, так переплетаются одни с другими, что этот вопрос требует специального предварительного изучения р а н ь ш е выделения сюжетов. Без такого изучения исследователь предоставлен своему вкусу, объективное же отделение пока даже просто невозможно. <...>

Но, как бы то ни было, методы этой школы прежде всего потребовали списка сюжетов.

Составление такого списка и предпринято Аарне.

Список этот вошел в международный обиход и оказал делу изучения сказки крупнейшую услугу: благодаря указателю Аарне стала возможна ш и ф р о в к а сказки. Сюжеты названы Аарне типами, и каждый тип занумерован. Краткое условное обозначение сказок (в данном случае — ссылкой на номер указателя) очень удобно.

¹ *Aarne A. Verzeichnis der Märchentypen//Folklore Fellows Communications, № 3. Helsinki, 1911. Указатель неоднократно переводился и переиздавался. Русский перевод: Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929. Последнее издание: The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC, № 3). Translated and Enlarged by S. Thompson//Folklore Fellows Communications. № 184. Helsinki, 1964.*

Но наряду с этими достоинствами указатель обладает и рядом существенных недостатков: как классификация он не свободен от тех ошибок, которые делает Волков. Основные разряды следующие: I. Сказки о животных. II. Собственно сказки. III. Анекдоты. Мы легко узнаем прежние приемы, перестроенные на новый лад. (Несколько странно, что сказки о животных как будто не признаются собственно сказками.) Далее хочется спросить: имеем ли мы настолько точное изучение понятия *анекдота*, чтобы им можно было пользоваться совершенно спокойно... Мы не будем входить в подробности этой классификации, а остановимся лишь на волшебных сказках, которые выделены им в подразряд. Заметим кстати, что введение подразрядов — одна из заслуг Аарне, ибо деление на роды, виды и разновидности не разрабатывалось до него. Волшебные же сказки охватывают, по Аарне, следующие категории: 1) чудесный противник, 2) чудесный супруг (супруга), 3) чудесная задача, 4) чудесный помощник, 5) чудесный предмет, 6) чудесная сила или умение, 7) прочие чудесные мотивы. По отношению к этой классификации могут быть почти дословно повторены возражения на классификацию Волкова. Как же быть, например, с теми сказками, в которых чудесная задача разрешается чудесным помощником, что именно встречается очень часто, или с теми сказками, в которых чудесная супруга и есть чудесный помощник?

Правда, Аарне и не стремился к созданию собственно научной классификации: его указатель важен как практический справочник, и как таковой он имеет огромное значение. Но указатель Аарне опасен другим. Он внушает неправильные представления по существу. Четкого распределения на типы фактически не существует, оно очень часто является фикцией. Если типы и есть, то они существуют не в той плоскости, как это намечается Аарне, а в плоскости структурных особенностей сходных сказок, но об этом после. Близость сюжетов между собой и невозможность вполне объективного отграничения приводит к тому, что при отнесении текста к тому или другому типу часто не знаешь, какой номер выбрать. Соответствие между типом и определяемым текстом часто лишь весьма приблизительно. <...>

Таким образом, мы видим, что с классификацией сказки дело обстоит не совсем благополучно. <...>

Мы переходим к другой важнейшей области изучения сказки: к описанию ее по существу. Здесь можно наблюдать следующую картину: очень часто исследователи, затрагивающие вопросы описания, не занимаются классификацией (Веселовский). С другой стороны, классификаторы не всегда подробно описывают сказку, а изучают лишь некоторые стороны ее (Вундт). Если один исследователь занимается тем и другим, то не классификация следует за описанием, а описание ведется в рамках предвзятой классификации.

Очень немного говорил об описании сказки А.Н. Веселовский. Но то, что он говорит, имеет огромное значение. Веселовский понимает

под сюжетом комплекс *мотивов*. Мотив может приурочиваться к различным сюжетам¹. («Серия мотивов — сюжет. Мотив вырастает в сюжет». «Сюжеты варьируются: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом». «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения — мотивы»). Для Веселовского мотив есть нечто первичное, сюжет — вторичное. Сюжет для Веселовского уже акт творчества, соединения. Отсюда для нас вытекает необходимость изучать [сказки] не столько по сюжетам, сколько прежде всего по мотивам.

Если бы наука о сказке лучше освоилась с заветом Веселовского: «отграничить вопрос о мотивах от вопроса о сюжетах»² (разрядка Веселовского), то много неясностей уже было бы ликвидировано³.

Но положение Веселовского о мотивах и сюжетах представляет собой только общий принцип. Конкретное растолкование Веселовским термина *мотив* в настоящее время уже не может быть применено. По Веселовскому, мотив есть неразлагаемая единица повествования. («Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу». «Признак мотива — его образный, одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки»⁴.) Однако те мотивы, которые он приводит в качестве примеров, раскладываются. Если мотив есть нечто логически целое, то всякая фраза сказки дает мотив («у отца три сына» — мотив; «падчерица покидает дом» — мотив; «Иван борется со змеем» — мотив и т. д.). Это было бы совсем не так плохо, если бы мотивы действительно не разлагались. Это дало бы возможность составить указатель мотивов. Но вот возьмем мотив «змей похищает дочь царя» (пример не Веселовского). Этот мотив разлагается на четыре элемента, из которых каждый в отдельности может варьироваться. Змей может быть заменен Кощеем, вихрем, чертом, соколом, колдуном. Похищение может быть заменено вампиризмом и различными поступками, которыми в сказке достигается исчезновение. Дочь может быть заменена сестрой, невестой, женой, матерью. Царь может быть заменен царским сыном, крестьянином, попом. Таким образом, вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночле-

¹ Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Собр. соч. СПб., 1913. Сер. 1 (Поэтика). Т. 2. Вып. 1. С. 1—133.

² Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Собр. соч. СПб., 1913. Сер. 1 (Поэтика). Т. 2. Вып. 1. С. 1—133.

³ Роковая ошибка Волкова: «Сказочный сюжет и есть та постоянная единица, из которой единственно возможно исходить в изучении сказки» (Волков Р. М. Сказки. С. 5). Ответим: сюжет не единица, а комплекс, он не постоянен, а изменчив, исходить из него в изучении сказки нельзя.

⁴ Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов. С. 11.

нен, не неразложим. Последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического или художественного целого. Соглашаясь с Веселовским, что часть для описания первичнее целого (а по Веселовскому мотив и по происхождению первичнее сюжета), мы впоследствии должны будем решить задачу выделения каких-то первичных элементов иначе, чем это делает Веселовский. <...>

Изучение структуры всех видов сказки есть необходимейшее предварительное условие исторического изучения сказки. Изучение формальных закономерностей предопределяет изучение закономерностей исторических.

Однако таким условиям может отвечать только такое изучение, которое раскрывает закономерности строения, а не такое, которое представляет собой внешний каталог формальных приемов искусства сказки. <...>

II. Метод и материал

Прежде всего постараемся сформулировать нашу задачу.

Как уже упомянуто в предисловии, работа посвящена *волшебным* сказкам. Существование волшебных сказок как особого разряда допускается как необходимая рабочая гипотеза. <...> Мы предпринимаем межсюжетное сравнение этих сказок. Для сравнения мы выделяем составные части волшебных сказок по особым приемам (см. ниже) и затем сравниваем сказки по их составным частям. В результате получится морфология, т. е. описание сказки по составным частям и отношению частей друг к другу и к целому.

Какими же методами может быть достигнуто точное описание сказки?

Сравним следующие случаи:

1. Царь дает удальцу орла. Орел уносит удальца в иное царство...
2. Дед дает Сученке коня. Конь уносит Сученку в иное царство...
3. Колдун дает Ивану лодочку. Лодочка уносит Ивана в иное царство...
4. Царевна дает Ивану кольцо. Молодцы из кольца уносят Ивана в иное царство... и т. д.

В приведенных случаях имеются величины постоянные и переменные. Меняются названия (а с ними и атрибуты) действующих лиц, не меняются их действия, или *функции*. Отсюда вывод, что сказка нередко приписывает одинаковые действия различным персонажам. Это дает нам возможность изучать сказку по функциям действующих лиц.

Мы должны будем определить, в какой степени эти функции действительно представляют собой повторные, постоянные величины

сказки. Постановка всех других вопросов будет зависеть от разрешения первого вопроса: сколько функций известно сказке?

Исследование покажет, что повторяемость функций поразительна. Так, и баба-яга, и Морозко, и медведь, и леший, и кобылья голова испытывают и награждают падчерицу. Продолжая наблюдения, можно установить, что персонажи сказки, как бы они ни были разнообразны, часто д е л а ю т одно и то же. Самый способ осуществления функций может меняться: он представляет собой величину переменную. Морозко действует иначе, чем баба-яга. Но функция как таковая есть величина постоянная. Для изучения сказки важен вопрос, ч т о делают сказочные персонажи, а вопрос, к т о делает и к а к делает,— это вопросы уже только приводящего изучения.

Функции действующих лиц представляют собой те составные части, которыми могут быть заменены *мотивы* Веселовского. <...> Забегая вперед, можно сказать, что функций чрезвычайно мало, а персонажей чрезвычайно много. Этим объясняется двоякое качество волшебной сказки: с одной стороны, ее поразительное многообразие, ее пестрота и красочность, с другой — ее не менее поразительное однообразие, ее повторяемость.

Итак, функции действующих лиц представляют собой основные части сказки, и их мы прежде всего и должны выделить.

Для выделения функций их следует определить. Определение должно исходить из двух точек зрения. Во-первых, определение ни в коем случае не должно считаться с персонажем-исполнителем. Определение чаще всего представит собой имя существительное, выражающее действие (запрет, выпрашивание, бегство и пр.). Во-вторых, действие не может определяться вне своего положения в ходе повествования. Следует считаться с тем значением, которое данная функция имеет в ходе действия.

Так, если Иван женится на царевне, то это совершенно иное, чем брак отца на вдове с двумя дочерьми. Другой пример: если в одном случае герой получает от отца сто рублей и покупает себе впоследствии на эти деньги вещью кошку, а в другом случае герой награждается деньгами за совершенное геройство и сказка на этом кончается, то перед нами, несмотря на одинаковость действия (передача денег), морфологически различные элементы. Таким образом, одинаковые поступки могут иметь различное значение, и наоборот. П о д ф у н к ц и е й понимается поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия.

Приведенные наблюдения могут быть коротко сформулированы следующим образом:

1. Постоянными, устойчивыми элементами сказки служат функции действующих лиц независимо от того, кем и как они выполняют-

ся. Они образуют основные составные части сказки.

II. Число функций, известных волшебной сказке, ограничено.

Если функции выделены, то возникает другой вопрос: в какой группировке и в какой последовательности встречаются эти функции? Прежде всего о последовательности. Есть мнение, что эта последовательность случайна. Веселовский говорит: «Выбор и порядок задач и встреч (примеры мотивов.— В.П.) <...> предполагает уже известную свободу»¹. <...> Последовательность элементов, как мы увидим ниже, строго одинакова. Свобода в последовательности ограничена весьма тесными пределами, которые могут быть приведены в точности. Мы получаем третий основной тезис нашей работы, подлежащий дальнейшему развитию и доказательству:

III. Последовательность функций всегда одинакова.

Следует оговорить, что указанная закономерность касается только фольклора. Она не есть особенность жанра сказки как таковой. Искусственно созданные сказки ей не подчинены.

Что касается группировки, то прежде всего следует сказать, что далеко не все сказки дают все функции. Но это нисколько не меняет закона последовательности. Отсутствие некоторых функций не меняет распорядка остальных. На этом явлении мы еще остановимся, пока же займемся группировками в собственном смысле слова. Самая постановка вопроса вызывает следующее предположение: если функции выделены, то можно будет проследить, какие сказки дают одинаковые функции. Такие сказки с одинаковыми функциями могут считаться однотипными. На этом основании впоследствии может быть создан указатель типов, построенный не на сюжетных признаках, несколько неопределенных и расплывчатых, а на точных структурных признаках. Действительно, это окажется возможным. Но если мы далее будем сравнивать структурные типы между собой, то получится следующее, уже совершенно неожиданное наблюдение: функции не могут быть распределены по стержням, исключаяющим друг друга. Это явление <...> может быть разъяснено следующим образом: если мы обозначим функцию, встречающуюся всюду на первом месте, буквой А, а функцию, которая (если она есть) всегда следует за ней, буквой В, то все известные сказке функции разместятся в один рассказ, ни одна из них не выпадает из ряда, ни одна не исключает другой и не противоречит ей. Такого вывода уже никак нельзя было предугадать. Следовало, конечно, ожидать, что там, где есть функция

¹ Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов. С. 3.

А, не может быть известных функций, принадлежащих другим рассказам. Ожидалось, что мы получим несколько стержней, но стержень получается один для всех волшебных сказок. Они однотипны, а соединения, о которых говорилось выше, представляют собой подтипы. На первый взгляд, этот вывод кажется нелепым, даже диким, но он может быть проверен самым точным образом. Такая однотипность представляет собой сложнейшую проблему <...> Явление это вызовет целый ряд вопросов.

Так мы получаем четвертый основной тезис нашей работы:

IV. Все волшебные сказки однотипны по своему строению. <...>

Е.М. Мелетинский

Происхождение сказок о младшем брате и их роль в формировании сказочного эпоса

1

Идеализация младшего в волшебной сказке — социальное явление. Это частное выражение (специфичное для волшебной сказки) демократического протеста против возникающего в период разложения родового строя классового неравенства. <...>

2

<...> В борьбе минората с майоратом повсюду в конечном счете побеждает майорат. Поскольку в передаче политической власти с самого начала господствовал принцип старшинства, то майорат расцветает при феодализме. <...> Должность вождя, начальника деревни и т. п. у первобытных народов передавалась преимущественно старшему сыну. <...> В феодальном обществе майорат связан с военной службой, системой ленов и рыцарским служением. Там, где майорат не привился в крестьянском хозяйстве, где его осуждало народное общественное мнение, он торжествовал победу в верхах общества.

Майорат не только делал нищими сыновей многих знатных семейств (при феодализме), но и приводил к выделению целых «младших» ветвей знатных семейств, ветвей, опускающихся в социальные

низы. Майорат восторжествовал в феодальном классовом обществе. Победа майората над миноратом сделала младшего сына социально обездоленным. Эволюция наследственного обычного права рисует младшего сына как исторически обездоленного в процессе распада родового строя и перехода к классовому обществу. <...>

3

Перейдем к рассмотрению славянской, в первую очередь русской, сказки. Идеализация младшего брата типична для русской сказки еще в большей степени, чем для западноевропейской (романо-германской). Это обусловлено историческими причинами, которых мы касались, говоря о минорате. В России и в славянских странах развитая патриархальная община долго сохранялась в рамках феодально-крепостнического строя. Вместе с тем долгое время шло разложение патриархальной общины. Этот процесс был все еще интенсивным в период перед реформой [1861 г.], о чем свидетельствуют многочисленные материалы по русскому обычному праву. Минорат, впервые засвидетельствованный «Русской правдой», служил своеобразным препятствием разделу семейной собственности.

Отметим интересную подробность: младший брат, обездоленный старшим, исполняет при нем «службу». Таким образом, понятие «младший» приобрело социальный смысл, слово стало синонимом «социально обездоленного». <...>

Мотив чудесного наследства разработан в популярной русской сказке о чудесном коне Сивке-бурке, с помощью которого герой побеждает в брачных испытаниях. Этот чисто русский национальный сюжет получил распространение в украинском, белорусском и южнославянском фольклоре. Характерная особенность сюжета — вводный эпизод, в котором младший получает чудесное наследство от покойного отца. <...>

Русская сказка отличается сюжетной оригинальностью и ярким национальным своеобразием, что не могло не отразиться и на облике русского «младшего брата», и на характере сюжетов, для которых он типичен. Герой волшебной русской сказки — младший из трех братьев — выступает или в виде Иванушки-дурачка, крестьянского сына, или в виде Ивана-царевича (в сказках эпикогероического типа). Четкая дифференциация образов сказочного героя — младшего брата, свойственная только русской сказке, свидетельствует о ее художественной, эстетической зрелости. <...>

Многие русские сказки о младшем брате-дураке начинаются рассказом о волшебном воре.

У отца три сына, третий — дурень (эта формула здесь так же обязательна, как и в сказке о Сивке-бурке). Отец с сыновьями засеяли

поле пшеницей (рожью, горохом), посадили репу. Кто-то ворует урожай. Отец посылает сыновей сторожить поле. Старшие сыновья засыпают к моменту прихода волшебного вора или проводят ночь в другом месте. Младший сын, чтобы отогнать сон, нюхает табак, засыпает с вечера, чтоб пораньше проснуться и не проспать появление вора. Иногда герой приманивает вора (например, привлекает кобылицу мясом). Младший сын ловит чудесного вора — им может быть леший, черт, чудесная птица, журавль, козел, конь, мужичок с ноготок, чудо-юдо и т. д. Волшебный вор дает Иванушке-дурачку чудесный выкуп — перстень, скатерть-самобранку, волшебную птицу и т. п. От характера чудесного выкупа в известной мере зависит «сюжет продолжения». В такой форме мотив волшебного вора служит введением к сюжету о чудесных дарах, волшебном кольце, Коньке-горбунке, «Медном лбе» и др.

Особенность русского минората в том, что он действовал при разделе наследства (ведущем к выделению частной собственности); если же раздел не происходил, руководящая роль в семейном хозяйстве сохранялась за старшим.

В сказках русского Севера сохранился архаический мотив несправедливого раздела братьями отцовского наследства, в частности в сказке, записанной акад. Шахматовым в б. Олонецкой губернии¹: старик-крестьянин, умирая, завещал «имение» младшему сыну. После его смерти старшие братья захотели отнять у младшего наследство. Младший предложил устроить испытание: «У кого свечка в руках загорится, тому имением и владеть». Они пошли в церковь и стали перед иконами со свечками в руках. Свеча загорелась у младшего, но старшие не дали ему наследства. Тогда он взял котомку и пошел «куда голова несет». Через некоторое время он увидел озеро, в котором купалась «девица прекрасная». Она стала «мудрой женой» младшего и сделала его богатым. Младший брат вернулся с женой домой, и один из старших братьев дал ему «службу», т. е. сделал его работником, слугой (по-видимому, распорядителем; хозяином мог быть только один — самый старший). «Служба» представляла ряд сказочных трудных задач: построить церковь, сделать озеро и золотые вешала (невод), «пойти туда, не знаю куда, принести то, не знаю что». Мудрая жена младшего брата с помощью верных слуг выполнила для него первые две задачи. Третью задачу герою помогла выполнить лягушка, с которой он по совету жены ласково обошелся. Иван достал три «чуда»: «гусли-самогуды», «руб-саморез» и «кота-самоеда», но они не слушались старшего брата, исполняли только волю младшего. По его приказу они убили старшего, и имение досталось младшему.

¹ См.: *Ончуков Н.Е.* Северные сказки. СПб., 1905. № 46.

Эта оригинальная сказка не может быть истолкована вне связи с миноратом и майоратом. Борьба между старшим и младшим братьями за наследство составляет ее содержание. В соответствии с этим старший брат выполняет роль традиционного царя, дающего герою трудные поручения с целью извести его или отнять мудрую жену. Здесь, безусловно, отразилось представление о преимуществе младшего при разделе наследства, т. е. минорат. Отец оставил имение младшему, испытание со свечкой подтвердило его право на наследство. Старший нарушил традиционный обычай, завладел имуществом младшего, но минорат был восстановлен чудесными сказочными средствами. Это легко объяснить особенностями русского обычного права: минорат был обязательным при семейном разделе. В этом случае он препятствовал распаду семейной общины. На Севере, однако, минорат был довольно рано вытеснен майоратом. Приведенная сказка о семейном разделе очень точно отображает и реальную историческую ситуацию и народное представление о «справедливости» минората. <...>

Благодаря популярности образа Иванушки — младшего брата в некоторых сказках о «дурачке» герой стал называться младшим братом. Так, в Иванушку — младшего брата превратился Емеля-дурак или бедный крестьянин — герой замечательной юмористической сказки о ленивце, получившем от пойманной шуки «исполнение желаний». Мотив младшего проникает и в циклы анекдотических сказок об Иванушке-дурачке и в некоторые сказки о глупом черте. <...>

Анализ исторически и национально конкретных форм мотива младшего в сказке приводит к следующим выводам.

Идеализация младшего не типична для первобытной сказки, чужда фольклору культуры остальных народностей, совершенно неизвестна с миноратом (североамериканских индейцев), и тех, которым присущ архаический, стихийный миноратный порядок (меланезийцев, некоторых горных племен Индокитая, палеоазиатов). В волшебной сказке народов, у которых существовал классический материнский род, но не образовалась развитая патриархальная семейная община, центральный герой — обычно бедный сиротка, оказавшийся исторически обездоленным в результате разложения матриархальной общины. Иными словами, архаический минорат не является бытовой основой сказочной идеализации младшего брата. <...> Существование минората способствовало четкому выражению мотива младшего в сказке, но само по себе не порождало его идеализацию.

Мотив младшего, как правило, включает также соперничество и борьбу братьев, изображение несправедливого отношения старших к младшему, их попыток предательски убить героя, достигшего сказочных целей, и вознаграждение невинно обиженного, обездоленного младшего брата фантастическими силами сказки. В таком виде мотив младшего характерен для сказочного фольклора народов, прошедших стадию классической патриархальной семейной общины. В период

разложения патриархальной семейной общины, с возникновения классового антагонизма этот мотив становится законом сказки.

Мотив братьев в виде самостоятельной сказки или сюжетного элемента встречается у народов, стоящих на стадии отцовского рода, — зулу, сенегальцев, качинов, особенно часто у полинезийцев. Возникнув на этой стадии, идеализация младшего получила широкое распространение, проникла в другие сюжеты на следующей ступени — в период разложения семейной общины, большой семьи, в условиях классового общества. <...>

Младший сын в сказке стал идеализироваться не тогда, когда начал пользоваться какими-то преимуществами, а когда исторически оказался обездоленным.

При рассмотрении обычного права мы выяснили, что переход к патриархальной общине ведет к торжеству принципа старшинства (глава семейной общины в России назывался «старшой»). Понятия «старший» и «младший» постепенно приобрели, помимо возрастного, социальный смысл. После смерти отца руководителем семейного хозяйства становится обычно по принципу старшинства брат покойного или старший сын, причем на поздних ступенях развития большой семьи (особенно у русских крестьян) возросла роль «большака», увеличились его привилегии. Это мы условно назвали «патриархальным майоратом». Уже такой «патриархальный майорат» давал известные преимущества старшему перед младшими членами семьи. Но экономически обездоленным младший брат стал в период распада большой семьи и деления малых семей. Инициаторами раздела и выдела из большой семьи обычно выступали старшие братья. Они завладевали общинной семейной собственностью, которая после раздела становилась частной. В этих условиях появлялся нередко и правовой майорат, санкционирующий неравный раздел наследства в пользу старшего брата.

Майорат означает ущемление интересов младшего брата, превращение его в обездоленного. Кроме того, самый раздел имущества, производимый старшими сыновьями, даже если братья получают равные доли, означает превращение общинной собственности в частную, разрушение экономического единства большой семьи. Минорат, напротив, не означал неравенства в пользу младшего, сохранял равенство, поскольку младший получал то, что старшие обычно уже имели. В случае выдела старших младший оставался при отце в семье как участник создания коллективного хозяйства. При полном разделе после смерти отца младший, если действовало право минората, оставался в доме и брал на себя обязанности братьев, т. е. становился звеном между членами распавшейся большой семьи.

Народное общественное мнение, выразившееся в сказке, защищает равенство и общинную семейную собственность. Старших братьев, захвативших семейную собственность, сказка изображала как эгоистов, изменивших роду и патриархальным заветам, а младшего, оставшегося

верным общинной морали, патриархальной традиции, близкого родителям, поддерживавшего семейную религию (культ предков), — как носителя патриархального единства большой семьи. Поэтому младший брат становился объектом идеализации в сказке, положительным героем, а его старшие братья — отрицательными.

Понятно, что идеализация младшего развилась в фольклоре народов, у которых далеко зашло разложение семейной общины и большой семьи, особенно тех, которым хорошо знакомы и феодальные отношения, благоприятные для майората. <...>

Сказки о братьях отражают не минорат и майорат как изолированные порядки, а борьбу между ними, борьбу общинного и индивидуального начал. Разложение родового общества изображается как разложение семьи. В сказке в отличие от эпоса всегда изображается семья и в рамках семьи появляется неравенство. Поэтому героем сказки становится обездоленный в семье — младший брат, падчерица и т. п. <...>

Нравственная оценка народом исторического процесса распада общинной собственности есть бытовая основа сказочной идеализации младшего как частного случая народной идеализации обездоленного. <...>

В.М. Жирмунский

К вопросу о международных сказочных сюжетах

Вопрос о наличии между сходными фольклорными сюжетами типологических аналогий или контактных взаимодействий есть прежде всего вопрос исторический. Он должен рассматриваться не абстрактно, а с учетом конкретных условий исторического развития народов и культурного взаимодействия между ними. На разных ступенях исторического процесса различные фольклорные жанры обнаруживают разную «проницаемость» для международных влияний.

<...> Сходные черты в героическом эпосе различных народов в значительной степени объясняются типологическими аналогиями. Эпос представляет историческое прошлое народа в масштабах героической идеализации; как писал Д.С. Лихачев, он воплощает в поэтической форме понимание и оценку народом своего прошлого. Поэтому эпос не «мигрирует» и сравнительно редко заимствует сюжеты и образы у других народов.

Иначе обстоит дело с народной сказкой. Способность сказки переходить от народа к народу и перевоплощаться в национальные формы, сохраняя международную структурную основу, обусловлена, с одной стороны, занимательностью ее содержания, волшебного или анекдотического, отсутствием в ней специальных национально-исторических и географических приурочений, характерных, например, для местных преданий <...>; с другой стороны, ее прозаической формой, облегчающей пересказ с одного языка на другой и одновременно творческие подстановки, связанные с местным колоритом, с приспособлением к другой национальной среде.

Международный характер имеют сюжеты очень многих известных нам европейских и азиатских сказок — волшебных, животных, новеллистических и анекдотических. <...> К таким международным сказочным сюжетам принадлежат, например: сказка о царевиче и жар-птице, «Конек-горбунок», «Кот в сапогах», «Спящая красавица», «Золушка», «Мальчик с пальчик», сказка о ловком воре («Сокровищница Рампсениа»), муж и жена («Кто заговорит первый»), три желания; волк (или медведь) и лиса у проруби; как лиса крадет рыбу с воза, притворившись мертвой, и многие другие. <...>

По отношению к таким сложным по своему сюжету сказкам, как например, сказка об Иване-царевиче, жар-птице и сером волке в ее русской, немецкой и узбекской редакциях («Царевич Хасан-паша»), нельзя говорить о внутренней логике развития сюжета, так как отдельные эпизоды таких сказок в своей последовательности обычно нанизываются друг на друга как цепь приключений, без внутренней логической необходимости, что видно, в частности, и из того обстоятельства, что некоторые из этих эпизодов легко выпадают или замещаются другими без ущерба для целого. Поэтому можно, например, утверждать, что в сказке о Золушке общая тема злой мачехи с ее дочерьми и юной падчерицы, или мотив лежанья в золе очага, или помощь умершей матери, а в более архаических версиях — дерева, выросшего на ее могиле, или чудесного животного (тотемного предка) объясняются сходными социальными отношениями, обычаями и верованиями и потому могут наличествовать независимо друг от друга в сказках самых разных народов, однако это никак не может относиться к цепи последовательных эпизодов, составляющих конкретный повествовательный сюжет этой сказки.

Между тем до сих пор голословно повторяется утверждение, будто сказочные сюжеты подобного рода могут «самозарождаться» либо на основе одинаковых обычаев и верований, как утверждают некоторые представители антропологической школы на Западе, либо на основе одинаковых социальных отношений, как сказали бы наши «антимиграционисты». Поскольку такое утверждение обычно ничем не доказывается, а только постулируется и потому может показаться

неоспоримым и теоретически правильным, попробуем опровергнуть его бесспорными фактами.

Во многих волшебных сказках встречаются вставные стихи. Стихи эти обычно очень стойки и переходят в довольно точном переводе из одной национальной версии в другую.

Известная сказка об Аленушке («Братец и сестрица», каталог Аарне, № 450) в кратком переложении Н.П. Андреева имеет такой сюжет: «Брат превращается в козленочка, живет с сестрой в лесу; царь женится на ней; мачеха топит ее и заменяет родной дочерью; козленочка хочет резать; все выясняется»¹.

В «Сказках» Афанасьева и в большинстве других русских вариантов имеется следующий стишок (диалог братца и сестрицы у пруда).

Козленочек, прибежав к пруду:

— Аленушка, сестрица моя,
Выплывь, выплывь на бережок!
Огни горят горючие,
Котлы кипят кипучие,
Ножи точат булатные,
Хотят меня зарезати!

Аленушка со дна пруда:

— Иванушка-братец,
Тяжел камень ко дну тянет,
Люта змея сердце высосала!

Из многочисленных разноязычных версий ср., например, итальянскую:

— *Sorellina mia,
Il coltello ammolato,
Il secchio preparato,
Mi vogliono ammazzare.
— Fratellino mio,
Io sono dentro nel pozzo,
Non te posso diffendere.*² <...>

Или узбекскую:

— Сестрица, милая моя сестрица!
Царь велит резать твоего братца.
У царя злые и лживые жены.
Уж приготовил веревку резник,
Уж точит свой нож резник,
Скажи, как мне спастись от смерти?
— Братец, милый мой братец!

¹ Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929. С. 35.

² «Сестрица моя! Ножик наточен, котел готов, меня хотят резать!» — «Братец мой! Я в глубине колодца, не могу тебя защитить!»

Как мне помочь тебе?
Я не могу тебе помочь.
Я сижу в серебряных палатах...

Несмотря на незначительные различия в частностях, было бы парадоксально утверждать, что эти стихи (как и отраженный в них повествовательный сюжет) не связаны между собой генетически и возникли независимо друг от друга под влиянием сходных общественных условий, обычаев или верований.

Таким образом, распространение сказок от одного народа к другому путем заимствования <...> — факт совершенно несомненный. Игнорирование этого факта привело к тому, что исследователи национальной сказки, не учитывая международного характера многих сказочных сюжетов, часто принимали за черты специфически национальные то, что на самом деле является международным сказочным достоянием. Между тем именно сравнительное изучение различных национальных версий того или иного международного сказочного сюжета позволяет наиболее наглядным образом установить своеобразие каждой из них и то специфическое национальное содержание быта, социальных отношений и народной идеологии, которое наполняет и видоизменяет в определенном направлении традиционную международную сюжетную схему и делает сказку культурным достоянием именно этого народа.

В области изучения международного распространения сказочных сюжетов в зарубежной фольклористике до недавнего времени всецело господствовали методология и методика так называемой финской школы. Та и другая давно уже были предметом справедливой критики в советской науке о народном творчестве¹.

Несомненная заслуга финской школы — требование полноты документации, т. е. максимального широкого и систематического собирания и изучения вариантов (требование, ставшее общепринятым и независимым от финской школы). Специфической для финской школы является методика исследования: монографически изолированная реконструкция архетипа данной сказки по всем ее вариантам, определение места и времени ее происхождения и путей дальнейшего распространения — все это на основе чисто механического подсчета и сопоставления отдельных элементов сказки, мотивов и эпизодов, из которых слагается сюжет. Сопоставление это молчаливо исходит из неправильной предпосылки, будто всякое варьирование изолированного элемента имеет чисто механический, а не творческий характер, т. е. основано на ошибках памяти и случайных ассоциациях — явлениях, характерных для периода упадка и разложения фольклорной традиции, с которыми по преимуществу сталкиваются западные ис-

¹ См.: *Жирмунский В.* Народный героический эпос. М.; Л., 1962. С. 330—372 (гл. VI: «Калевала» и финская школа фольклористики»).

следователи на своем национальном материале, а не для творческого периода устного народного искусства. При этом совершенно игнорируется место и роль мотива в функциональной структуре сказки как целостного поэтического произведения. Поэтому выводы финской школы о происхождении и развитии той или иной отдельной сказки имеют случайный и часто сомнительный характер. <...>

Существенную роль в этих неудачах играет и неполнота свидетельств. Европейская сказка всегда представлена в таких исследованиях огромным материалом современных фольклорных записей; напротив, современный Восток — в первую очередь Индия, Иран, арабский мир, Средняя и Юго-Восточная Азия — очень мало известен европейским фольклористам, несмотря на богатую документацию литературными памятниками прошлого («Панчатантра» и ее ответвления, «Тысяча и одна ночь», «Повесть о семи мудрецах», «Книга попугая» и другие сборники, имевшие широкое распространение в средневековой Европе в многочисленных переводах и обработках). А между тем хотя факты и опровергают исключительность теории «индианистов» (Бенфея), все же представляется вполне вероятным, что родиной большого числа — по крайней мере волшебных — сказок являются именно Передний и Средний Восток, откуда они заимствовали и свой волшебный колорит и многие необычные для Запада бытовые мотивы. Можно думать, что ключ проблемы происхождения сказки (по крайней мере волшебной) может быть найден именно на Востоке и что вопрос о ее распространении есть прежде всего вопрос о культурных связях Востока и Запада... Не следует забывать, что до XIV—XV вв. (точнее, до эпохи первоначального накопления и колониальной экспансии народов Западной Европы) в этом общении Востока и Запада, которое требует самого пристального изучения, активность принадлежала главным образом более высокому по своему культурному развитию Востоку.

Между тем за рядом сомнительных по своим результатам частных исследований финской школы в сущности до сих пор остался нерешенным основной общий вопрос: в каких культурных центрах, когда и при каких исторических условиях зародилась сказка, какими путями и в какое время она распространялась и — прежде всего — когда сложилась историческая общность, объединяющая в настоящее время Европу с Западной и Средней Азией и Северной Африкой, и каковы географические границы этой общности? Ответы на первый вопрос колеблются у разных зарубежных ученых от эпохи неолита... до позднего средневековья. <...> В промежутке находятся культурные связи древней Греции с Египтом и Месопотамией (в начале I тысячелетия до н. э. и раньше); греческая колонизация Малой Азии и Причерноморья, создание эллинистических государств в Египте и Передней Азии (с IV в. до н. э.), в дальнейшем поглощенных Римской империей и ее наследницей — Византией (до середины XI в.); период буддистской экспансии из Индии (со второй половины I тысячелетия до н. э.);

арабские завоевания и создание халифата (с VI—VII вв. н. э.) с центром арабской культуры в Испании (с VIII по XV в.); крестовые походы, монгольские и турецкие завоевания (с XI по XV в.) и др.

Некоторые хронологические и географические ориентиры лишь в редких случаях даются нам показаниями древних письменных источников: сохранением в древнеегипетском папирусе XIII в. до н. э. сказки о двух братьях, «Одиссее» — международного сказочного сюжета об ослеплении одноглазого циклопа-людоеда и другого сказочного сюжета о возвращении мужа на свадьбу своей жены, у Геродота — египетской сказки о ловком воре («Сокровищница Рампсенита»), в «Золотом осле» Апулея, связанном с эллинистическим Востоком, — сказки о любви Амура и Психеи, в индийском сборнике «Панчатантра» — большого числа животных сказок древнего происхождения и т. п. <...> Скучные веки письменных источников не могут служить указанием для определения первоначальной родины сказки. <...>

Точно так же не могут нас удовлетворить и многочисленные национальные каталоги сказочных сюжетов, составленные методами финской школы. Все они ориентированы на систему Аарне, полезную для первоначальной регистрации описательного характера, как была когда-то система Линнея в ботанике, но игнорирующую более глубокие и органические структурные связи между мотивами сказочного сюжета, отдельными сказками и группами сказок. Чем дальше от европейского центра, тем более эта система обнаруживает свою несостоятельность вследствие растущего местного своеобразия.

Приведем пример.

В сказках бразильских индейцев широко представлены сюжеты о звере, женихе или невесте человека (жених — ягуар или невеста — тапир), которые могут быть сопоставлены с аналогичными сюжетами каталога Аарне (жених — медведь, волк, осел; невеста — царевна-лягушка, змея, лань и т. п.). Однако такое сопоставление имело бы чисто внешний характер.

В бразильских сказках юноша или девушка, пропавшие в лесу, через несколько лет возвращаются в родное селение вместе со своим звериным супругом. Тапир помогает новым родичам собирать для пищи ранее неизвестные им корни, ягуар — охотиться за лесными зверями. Но люди не могут ужиться с диким животным и прогоняют его из своего селения, тем самым лишая себя навсегда его помощи и временного благополучия.

В этих бразильских сказках полностью отсутствует характерная для европейских волшебная романтика: расколдование любовью, верностью или бесстрашием сказочного царевича или царевны, превращенных в дикого зверя (ср. «Аленький цветочек» и др.). Можно говорить лишь о типологически сходных предпосылках первобытной культуры и идеологии, породивших представление о возможности брачного

общения и совместной жизни человека и животного, но характер сюжета не дает никаких опорных точек для сравнения.

То же самое можно сказать и о животных сказках народов Черной Африки. Среди них встречается немало рассказов о маленьком, но хитром и коварном зверьке, которому удастся выйти победителем из соревнования с самыми крупными и сильными хищными животными. Как сообщает Д.А. Ольдерогге, у народов банту в такой роли выступает хитрый заяц, в Западном Судане — паук, у готтентотов — заяц и черепаха и др.¹ В сказках народов Европы и Азии, отложившихся в каталоге Аарне, эта роль, как известно, принадлежит лисе. Однако и здесь сходство сюжетов чисто типологическое. Различие заключается не в простой замене одного животного другим с сохранением одинаковой сюжетной схемы: сюжеты африканских сказок в большом числе случаев совершенно не совпадают с европейскими.

Таким образом, мы приходим к выводу, что общность сказок, объединяемых каталогом Аарне, отражает исторически сложившуюся общность определенного культурного ареала, объединенного длительными контактами, и что тем самым она имеет исторически обусловленные границы. Но где проходят границы этой общности? Входят ли в нее, например, Китай, Вьетнам, Индонезия — или Корея, Япония? Образцы индонезийских сказок как будто показывают, что где-то в районе Сулавеси прекращается мощная экспансия индийских сказочных сюжетов, систематизированных каталогом Аарне, и на первый план выступают сюжеты, нам незнакомые. С другой стороны, на территории Африки, кроме Магриба и Восточного Судана, вся обширная область суахили развивалась, по-видимому и в отношении фольклора, под сильнейшим арабским влиянием, с которым связаны не только анекдотические сказки об Абу Нивасе и Гарун-аль-Рашиде, но также многие сюжеты волшебных сказок и сказок о животных, не проникших к другим народам Черной Африки. <...>

Спрашивается, не следует ли, учитывая указанные обстоятельства, перестать трактовать эти «новые» (с традиционной точки зрения!) сюжеты как приложения и дополнения к старому европейскому каталогу, построенному без их предварительного учета? Не следует ли нам в сказках перечисленных выше народов, стоящих в настоящее время в центре наших общественных симпатий и научного внимания, искать своих собственных сюжетных (структурных) закономерностей, которые потребуют нового каталога, построенного по иной, в научном отношении более рациональной системе?

¹ См.: *Сказки народов Африки*/Под ред. Д.А. Ольдерогге. М.; Л., 1959. Предисловие. С. V, VII.

Волшебная сказка «Царевна-лягушка»

<...> Мы избираем (для анализа. — *составители*) текст сказки из сборника А.Н. Афанасьева¹ — как верную фольклорной традиции запись и как наиболее полный текст. По ходу разбора дадим сопоставление этого текста с другими записями, которые могут уточнить выводы из анализа этой конкретной записи. Текст А.Н. Афанасьева позволит лучше, чем остальные, понять то идейно-художественное целое, которое присутствует в каждом варианте сказки в более или менее удачной реализации. <...>

* * *

«Сказка о царевне-лягушке» поражает единством идейного замысла, который лежит в основе повествования. Идейный замысел уясняется при рассмотрении того, как развивается сюжетное действие сказки. <...>

«В некотором царстве, в некотором государстве, — начинается сказка, — жил да был царь с царицей. Было у царя три сына. Пришло время сыновьям жениться. Говорит царь: «Возьмите луки и пустите в разные стороны стрелы. Где упадет стрела, там и сватайтесь».

Уже здесь, с самого начала сказки, возникает вопрос: почему царь избрал такой странный способ выбора невест для своих сыновей. Слушатель всякой сказки обязан принять с самого начала некоторые ее «условия», так как если бы их не было, то и сказки бы не было. Она предлагает нам нечто такое необычное, с чем мы обязаны считаться. Именно такие необычные ситуации и положения обнаруживают наиболее ясные признаки реализации идейного замысла сказки, и мы должны отнестись к ним со всем вниманием.

«Ушли стрелы в поднебесье и упали на землю: стрела старшего брата — на боярский двор, стрела среднего брата — к купцу во двор, а младшего брата стрела угодила в грязное болото, и подхватила ее лягушка-квакушка. Говорит Иван-царевич: «Как мне за себя квакушу взять? Квакуша — не ровня мне!» — «Бери! — отвечает ему царь. — Знать, судьба твоя такова».

Интересно, что все варианты сказки сталкивают именно младшего брата лицом к лицу с судьбой, которая уготовила ему в жены лягушку. И Иван подчиняется велению судьбы. «...Братья были веселы и радо-

¹ См.: Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. М., 1957. Т. 2. № 269.

стны, а Иван-царевич призадумался, заплакал: «Как я стану жить с лягушей? Век жить — не реку перебрести или не поле перейти!» Поплакал, поплакал, да нечего делать — взял в жену лягушку» (А.Н. Афанасьев, № 267). Сам царь-отец не может ничего сделать для сына: «Ну, знать, твоя судьба такая» (№ 268).

В этом рассказе о женитьбе Ивана и его братьев обращает на себя внимание резкое противопоставление несчастья младшего брата очевидному благополучию старших братьев. Печаль его тем сильнее, чем веселее его братья. <...>

Сказка наметила дальнейшее развитие своего сюжетного действия. Самый способ гадания о судьбе дается лишь для того, чтобы женить Ивана на «неровне». В начале сказки дан лишь частичный ответ на вопрос о причине странного способа выбирать невест. Возникает новый вопрос: почему герой сказки должен взять в жены именно лягушку?

Сказочники указывают на отношение Ивана к своей суженой, найденной в болоте. Он и плачет, и сокрушается. Если к этому прибавить еще и насмешки, которые посыпались на Ивана, то легко будет понять всю горечь его переживаний. Жениться на купеческой или боярской дочери было бы куда более под стать царскому сыну. Мысль о неравном браке облечена в форму вымысла. Зачем эта фантастика? Пока ответа сказка не дает и это вполне естественно для нее как совершенного создания искусства. Если бы нам уже здесь все стало ясным, то повествование о дальнейшем стало бы излишним. В твердом следовании сказки этому правилу мы убедимся еще не один раз.

Пожились братья. Наш вариант сказки о самом обряде венчания не говорит ничего. Другие ограничиваются указанием на то, что лягушку во время венчания «держали на блюде» (А.Н. Афанасьев, № 267).

<...> Женив сыновей, царь приказывает им: «Чтобы жены ваши испекли мне к завтраму по мягкому белому хлебу». Воротился Иван-царевич в свои палаты «невесел, ниже плеч буйну голову повесил». Лягушка спрашивает: «Ква-ква, Иван-царевич! Почто так кручинен стал? Аль услышал от отца слово неприятное?» — «Как мне не кручиниться?» — и рассказал Иван лягушке о батюшкином приказе. <...>

Кроткая и заботливая жена-лягушка говорит Ивану: «Не тужи, царевич! Ложись-ка спать-почивать; утро вечера мудренее», а сама принялась за дело. И здесь мы впервые узнаем, что лягушка — не лягушка, а «душа-девица»: уложила она царевича спать, а сама сбросила с себя лягушачью кожу.

В развитии фантастического вымысла определился весьма существенный момент, который мы обязаны отметить, чтобы приблизиться к ответу на вопрос, почему мысль о браке героя с лягушкой обрела форму фантастического вымысла.

Разные варианты сказки по-разному говорят о характере действий лягушки — «души-девицы». Наш вариант называет лягушку не только «девицей», но и Василисой Премудрой. Вышла лягуша — Василиса Премудрая на крыльцо и закричала громким голосом: «Мамки-няньки! Собирайтесь, снаряжайтесь, приготовьте мягкий белый хлеб, каков ела я, кушала у родного моего батюшки». В других вариантах лягушка не называется Василисой Премудрой, хотя ведет себя так же: «Как уснул Иван-царевич, она вышла на улицу, сбросила кожух, сделалась красной девицей и крикнула нянек-мамок, чтобы сделали они то-то и то-то» (А.Н. Афанасьев, № 267). <...>

Нам предстоит решить вопрос, какое течение событий более точно соответствует замыслу сказки. Но прежде всего надо заметить, что лягушка, названная Василисой Премудрой, и ведет себя как героиня другой сказки — подлинная Василиса Премудрая¹. <...>

Внутренняя логика противопоставления лягушки остальным царским снохам заставляет считать для сказки такой ход изложения органичным, так как сказочнику важно указать на личные достоинства царевны-лягушки. «Наутро проснулся Иван-царевич,— говорится в нашем варианте,— у квакуши хлеб давно готов — и такой славный, что ни вздумать, ни взгадать, только в сказке сказать! Изукрашен хлеб разными хитростями, по бокам видны города царские и с заставами». Хвалит хлеб царь-батюшка: «Вот это хлеб — во Христов день есть! Не такой, как у больших снох, с закалкой!» (А.Н. Афанасьев, № 267). <...>

Это противопоставление хлеба лягушки хлебам «большим» снох очень характерно для сказки. Оно последовательно проведено в сказке. Лягушка соткала чудесный ковер, изукрашенный «золотом-серебром, хитрыми узорами» (А.Н. Афанасьев, № 269). Про ковер большой снохи батюшка-царь сказал: «Этот ковер годится от дождя лошадей покрывать», а про ковер жены среднего брата — «этот ковер можно в передней комнате постилать, чтобы обтирали об него ноги». Про ковер лягушки царь сказал: «А этот ковер в самые торжественные дни постилать ко мне на стол» (А.Н. Афанасьев, № 570). Соперничают лягушка и жены старших братьев Ивана и в умение шить рубахи. Снова победила Иванова жена. <...> Настойчивое указание на превосходство лягушки над большими снохами крайне необходимо сказочнику: высмеянная Иванова «неровня» оказывается достойнее, умнее, умелее боярышни и купеческой дочери.

Так изложение сказки вплотную подошло к поворотному пункту повествования. Обрисовалась главная сюжетная ситуация: герой женился на неровне, но эта неровня своими делами оказывается выше тех, кого принято считать достойными родства с царской семьей. В лягушке поражает сочетание внешнего безобразия и внутренних до-

¹ См.: А.Н. Афанасьев, № 219, 222, 224—226.

стоинств. Так истолкованная сказочная ситуация позволит нам понять и дальнейший ход событий в сказке. Иван и вся его родня продолжают относиться по-прежнему к великой мастерице даже и после того, как узнали о ее внутренних достоинствах.

Бесконечное умение лягушки, ее мастерство, столь ценимое в народе, не так оценивается героем сказки, как надо бы. Несмотря на двукратное очевидное подтверждение превосходства жены-лягушки над невестками Ивана, наш герой по-прежнему чувствует себя глубоко несчастным. Он не может спокойно сносить насмешек братьев. Когда на третий раз приказал царь-батюшка явиться сыновьям с женами на пир, закручинился Иван пуще прежнего. В ответ на расспросы жены-лягушки сказал: «Государь мой батюшка велел, чтобы я с тобой на смотр приходил: как я тебя в люди покажу!» Иван не изменил своего отношения к жене и после того, как он узнал о всех достоинствах лягушки. Он по-прежнему стыдится своего брака с ней.

Перед приходом лягушки на смотр Иван терпит разные насмешки от своих родственников: «Вот старшие братья явились на смотр с своими женами, разодетыми, разубранными; стоят да на Ивана-царевича смеются: «Чего же ты, брат, без жены пришел? Хоть бы в платочке принес! И где ты этакую красавицу выискал? Чай, все болота исходил?» Но следующий эпизод объясняет нам причину дальнейших неожиданных действий Ивана.

Как лягушка говорила Ивану, так и случилось: «Вдруг поднялся великий стук да гром — весь дворец затрясся; гости крепко напугались, повскакивали с своих мест и не знают, что им делать; а Иван-царевич говорит: «Не бойтесь, господа! Это моя лягушонка в коробчонке приехала». Подлетела к царскому крыльцу золоченая коляска, в шесть лошадей запряжена. Вышла из нее такая красавица, что ни вздумать, ни взгадать, только в сказке сказать!»

Действие сказки разворачивается стремительно, приближая нас к главному. Иван, удивленный, пораженный всем увиденным, «улучил минуточку, побежал домой, нашел лягушачью кожу и спалил ее на большом огне». Вернулась жена — хватилась, нет лягушачьей кожи, приуныла, запечалилась и говорит царевичу: «Ох, Иван-царевич! Что же ты наделал? Если б немножко ты подождал, я бы вечно была твоею, а теперь прощай!» — и улетела она в окно белою лебедью.

В чем смысл этого сказочного эпизода? Очевидно, что им завершается давнее соперничество лягушки с большими снохами, которые совсем опозорились перед гостями и царем. Однако такой оборот событий не только завершает то, что намечено ранее. В нем есть и нечто новое. Здесь находит свое кульминационное развитие и более важная сюжетная линия сказки. Расстроенный насмешками братьев и невесток, Иван при виде красоты жены решил на роковой для себя поступок — захотел навсегда сохранить ей облик красавицы. С самого начала Иван не может побороть в себе чувства стыда перед людьми за

то, что ему попалась неказистая жена. Он всегда печален и горько ему выслушивать насмешливые речи братьев. Увидев же жену во всем блеске красоты, Иван решил, что пришло время положить конец мучениям. В его поступке, разумеется, выразились и восхищение, и гордость, что вполне естественно, но здесь сказалось и желание избежать в дальнейшем горьких минут, какие он испытывал при виде безобразия жены-лягушки. Несмотря на все чудеса, творимые женой-умелицей, жизнь с нею была Ивану в тягость. Это объясняет нам поступок героя сказки и вместе с тем подводит к пониманию смысла сюжетной линии сказки. Не оценив внутренних достоинств жены-лягушки, огорченный ее безобразием, тем, что она неровня ему, Иван всей силой души пожелал иметь жену-красавицу. Он мог полюбить лишь ее внешнюю красоту.

Становится ясным, что основной сюжетный конфликт сказки основан на воспроизведении в условной поэтической форме вымысла могущего встретиться в жизни несоответствия внешнего облика и внутренних достоинств человека. Сказка говорит о разном отношении людей к этому жизненному противоречию. Эта мысль постоянно присутствует в фольклоре, о чем свидетельствуют многочисленные народные пословицы.

Мысль о несоответствии внешнего облика и внутренних достоинств, встречающемся в жизни, развита в сказке в разных «аспектах»: не только в нравственно-этическом, житейски-бытовом, но и социальном. В сказке говорится о превосходстве жены-лягушки над боярышней и купеческой дочерью: в уменье мастерски работать подчеркивается высокое превосходство и ценность человека. Это передано в нарочито заостренной форме. В сказке использован резкий контраст безобразия лягушки и ее уменья. Таковы внутренние мотивы описания бесконечных чудес лягушки. Но сказка постоянно напоминает нам о повадках и привычках лягушки: квакает, ползает по полу и пр.

Так, сказочное повествование в самих основах идейного замысла объясняет причину фантастического превращения красавицы в лягушку и лягушки в красавицу. Красавица, обращенная в лягушку, нужна сказке для того, чтобы Иван обнаружил свое непонимание истинной ценности человеческих достоинств. Лягушка должна на некоторое время принять облик красавицы для того, чтобы герой сказки обнаружил прямо противоположное к ней отношение, причем мысль о ложности прежнего отношения Ивана к жене становится еще нагляднее.

Иван оценил жену-лягушку только тогда, когда увидел ее в прекрасном облике, однако он неизмеримо выше ценит красоту жены, чем ее достоинства как великой умелицы. Он сжег лягушачью кожу, чтобы никогда к его жене не вернулось ее безобразие. В этом сказывается убеждение героя, что внешняя красота привлекательнее внутренних достоинств. Это представление сказка не может оставить без

опровержения. Герой должен искупить свою вину перед женой, которой он еще не достоин. Иными словами, сказка должна продолжиться: она еще не до конца раскрыла свой смысл. <...>

Царевна-лягушка признает, что Иван в своем несчастье, в своих горьких переживаниях был по-своему прав. Ей самой горько от собственного безобразия. С великой печалью приняла она решение покинуть Ивана. Царевна-лягушка осудила героя за нетерпение, за то, что он не нашел в себе сил перетерпеть муку и дожидаться того времени, когда его женитьба на ней, неровне, — поступок в высшей степени благородный для царевича с точки зрения народной морали, — не получит соответствующего вознаграждения. Этот оттенок в развитии идейного замысла сказки очень важен. Лягушка при всем своем великом мастерстве признает, что для полноты человеческого счастья одних внутренних достоинств недостаточно. И эта мысль также утверждается в сказке. Стечение обстоятельств в жизни может быть таким, когда внутренним достоинствам человека не соответствуют ни внешние условия бытия, ни выражение внутренних достоинств человека. Однако сказка не была бы сказкой, если бы только отмечала существование такой жизненной коллизии. Сказка — это мечта о положительном разрешении такой коллизии. Коллизия, могущая стать трагической, разрешается путем обращения к новому вымыслу. Иван-царевич отправляется на поиски жены и тем самым не только искупает свою вину перед ней (раньше он не оценил ее настоящих достоинств). Иван хочет вернуть жене ее прекрасный человеческий облик, отнятый страшной силой колдовства. <...>

Так окончательно проясняется идейный замысел сказки. Говоря о часто встречаемом в жизни несоответствии высоких внутренних достоинств человека и внешних условий его существования или внешнего его облика, волшебная сказочная история заставляет слушателя понять настоящую ценность человека. Ради этого и рассказана поучительная история о женитьбе героя-царевича на неровне — безобразной лягушке, которая впоследствии превращается в царевну. Сказка говорит о счастье настоящих людских отношений, не омраченных помыслами о знатности и богатстве. В ней выражена мечта об обретении существования, достойного внутренних качеств человека. Эта мечта — основа идейно-художественного целого. Охватывая все части повествования, идейный замысел скрепляет сюжетное действие. <...>

Уяснение идейного единства в замысле сказки ведет к пониманию единства всех сторон ее формально-образной, композиционно-сюжетной и стилистической организации. Идея сказки, едва намеченная в самом начале, вызывает движение событий, ставит все на свои места и с каждым новым эпизодом приближает слушателя к полному и исчерпывающему осознанию того смысла, который лишь частично раскрывался в развитии действия, в отдельных его эпизодах. Таким образом, идея лишь постепенно прояснялась в повествовании и до-

стигла в конце повествования такой отчетливости, которая позволяет слушателю объединить в своем сознании все содержание, все художественные особенности сказки в единое художественное целое.

Единство идейного замысла выражается прежде всего в таком строении сказки, когда последовательность движения действия и смена сюжетных эпизодов наиболее соответствуют развитию мысли сказочника. Сказка членится на акты-эпизоды, которые в своей последовательности не только передают естественное течение сюжетного действия во времени, но и в своем отношении друг к другу выступают как части единого целого. Начальный эпизод сказки дает завязку действия (женитьба Ивана на лягушке-неровне). Герой с горечью смиряется с судьбой, давшей ему в жены неказистую болотную тварь. В следующем эпизоде происходит обострение душевного состояния и терзаний Ивана. Он терпит насмешки братьев и невесток. В то же время происходит новое и новое подтверждение внутренних достоинств лягушки — умения и мастерства. Третий эпизод повествования — центральный рассказ о новом чудесном облике лягушки и ошибке Ивана. Здесь обнаруживается великое умение лягушки и вся сила мук Ивана, решившегося на крайний поступок. Это наглядное выражение противоречия, лежащего в основе повествования. Четвертый эпизод намечает путь разрешения противоречия (Иван в поисках жены попадает к бабе-яге). Пятый и последний эпизод разрешает противоречия, острую коллизию (Иван возвращает себе жену, освободив ее от злых чар). Устранена причина беды Ивана и его жены — он, как и желал, вернул жену, а лягушка обрела свой настоящий облик, отнятый у нее черным волшебством.

Ни один эпизод не может быть изъят из прочной цепи событий, и в каждом эпизоде есть нечто такое, что предвещает дальнейший ход сюжетного действия. Первый эпизод — завязка сюжетной линии с ее противоречием. Определившееся уже здесь противоречие отношений Ивана к неровне развивается во втором эпизоде. Третий эпизод обнажает противоречие и одновременно намечает новое отношение Ивана к жене. Четвертый эпизод как развитие этого нового отношения героя к жене ведет Ивана в далекий путь. У Яги Иван получает надежду вернуть жену. Наконец, пятый эпизод приводит супругов к счастью.

Таким образом, в основе композиции сказки положена цепь последовательных действий, в которых проявляется жизненная коллизия; противоречия развиваются до резкого обнаружения и затем разрешаются путем устранения их причин. В известном отношении эта композиция волшебной истории Ивана и лягушки типична для волшебных сказок. Они всегда разрешают коллизии и приводят от несчастья к благополучию. Рассказ об этом несет в себе поучительную мысль: сказка всегда ясно указывает на причины и конкретные обстоятельства, способствовавшие созданию и разрешению коллизии.

Единство композиции, основанной на передаче возникновения, развития, обнаружения и разрешения одного конфликта, положенного в основу сказки, выражается и в немногочисленности главных героев сказки: в ней есть только такие персонажи, которые необходимы для указанного движения конфликта. Таких героев в нашей сказке мало: это Иван, его жена-лягушка, братья, невестки, отец-царь, гости, Яга; причем образы братьев, гостей, царя-батюшки и Яги являются вспомогательными: эти персонажи действуют не во всех эпизодах, а только в тех, где могут способствовать развитию главного действия. Таковы братья Ивана, невестки и царь-батюшка, гости во втором и третьем эпизодах (соперничество снох, пир у царя), Яга, появляющаяся только в четвертом эпизоде ради чудесной помощи, которую она оказывает герою. Как бы ни значительны были функции этих персонажей в конкретном развитии действия отдельных эпизодов, они всего лишь способствуют выявлению и движению главного действия — конфликта сказки, раскрывают отношение Ивана к лягушке. Злоречивые невестки и самодовольные братья усугубляют несчастье своего деверя и младшего брата. Яга нужна в сказке только для того, чтобы указать герою способ, как освободить жену от черного волшебства.

Остается решить вопрос, какой персонаж имеет наибольшую идейно-художественную нагрузку. Сказка неуклонно следит за действиями и душевными переживаниями Ивана. Оборотничество жены, ее чудесные превращения, обнаружения ею великого умения — все это своеобразные «условия», в которых в полную меру раскрывается человеческий характер Ивана. В отличие от других персонажей Иван действует во всех эпизодах сказки. Без него, без его действий и переживаний не было бы самой этой волшебной истории. Иван — главное лицо сказки. Через него прежде всего и раскрывается замысел сказочника. Образ Ивана стоит на первом месте во всех эпизодах, определяя их структуру. <...>

Художественное единство композиционных приемов сказки выражается и в постоянном обращении к фантастике во всех самых важных сюжетных узлах повествования. Это приводит к последовательному осуществлению идейного замысла путем использования образно-художественных возможностей, приемов волшебного-фантастического изображения. Самое обращение к фантастике не прихоть сказочника. Суть в том, что идейный замысел сказки требует обращения к фантастическому вымыслу и может осуществиться только при его посредстве. Это одно из важнейших проявлений идейно-художественного единства сказки как величайшего творения народного искусства слова.

Фантастический облик сказочной жены-лягушки Ивана-царевича в полной мере отвечает общему замыслу повествования. В форме фантастического вымысла показано резкое противоречие человеческого существования, хотя в сказке и действует лягушка — «неровная» царскому сыну. Внешнее безобразие героини подчеркнуто блестящим

ее браком с царевичем. В безобразии лягушки мысль сказочника доведена до предельного заострения. В столь же фантастических формах выражены и настоящие человеческие достоинства лягушки (уменьше работать) и ее чудеса преображения. Далее, фантастика реализует поучительную мысль сказки о необходимости искупления вины Ивана перед женой: Иван пускается по неведомым дорогам на край света и попадает к бабе-яге. При помощи фантастики дано и разрешенные драматической коллизии, возникшей в сказке: Иван оценил по достоинству жену, когда увидел ее во всем блеске красоты, а главное — узнав горечь утраты и радость находки. Таким образом, фантастический вымысел несет значительную идейную нагрузку; вне его нет выражения идеи.

<...> Сказка — творчество народного коллектива и способна удовлетворить людей самых разных духовных запросов и вкусов. Сказка воспроизводит реальность в самых обобщенных формах. Это делает возможным замещение одного компонента сказки другим при условии близости их в самом типе поэтического повествования и функции формально-образного приема. Это свойство волшебной сказки яснее всего выразилось в существовании общепородной жанровой сказочной поэтики, пригодной для нашей сказки в той же степени, как и для всякой другой. Вследствие этого замещение одних компонентов поэтики сказки другими, наблюдаемое по вариантам, не нарушает ее единого идейно-художественного целого. Единство идейно-художественной системы обнаруживается во всех записях сказки, несмотря на легко прослеживаемое по вариантам различие компонентов сказки. Таким образом, можно говорить о *соответствии* поэтики сказки конкретному идейно-художественному замыслу и *функциональной роли* общежанровых свойств поэтики в реализации этого замысла, а не о прямой зависимости и происхождении их от старых средств воплощения сказочного замысла. <...>

Сказка о царевне-лягушке нигде не прерывает изложения своего действия. Сказочное действие представляет собой цепь непрерывно совершающихся событий. Непрерывность действия стала возможной благодаря тому, что сказка с самого начала и до конца ведет нить действий и поступков героя, который выделен среди прочих персонажей. Сказочника не покидает острое чувство времени, когда он говорит о событиях, связанных именно с этим героем. Стремление рассказчика уложить действие в естественное течение времени продиктовало некоторые характерные приемы изложения действия в его последовательности. Дело не только в том, что сказка предлагает строгую смену следующих друг за другом событий: от рассказа о женитьбе Ивана до освобождения героини от власти колдовства. Суть в том, что и в подробностях каждого момента повествования сказка следует строгой последовательности в течении действия: рассказ не опережает его и не отстает от него. Когда Иван ложится спать, для действий лягушки

остается только эта ночь: «Наутро проснулся Иван-царевич, у квакуши хлеб давно готов». Подобное происходит и в сходном эпизоде: «Наутро проснулся Иван-царевич, у квакуши ковер давно готов». Одновременность совершающегося в разных местах действия происходит путем сближения их, и никакого разрыва в течении действия не образуется. «Не тужи, царевич! — говорит лягушка Ивану.— Ступай один к царю в гости, а я вслед за тобой буду; как услышишь стук да гром — скажи: это моя лягушонка в коробчонке едет». Еще царевна пляшет на пиру, а Иван вознамерился сжечь ее лягушачью кожу. Сказка поведала нам об этом так: «Тем временем Иван-царевич улучил минуточку, побежал домой, нашел лягушачью кожу и спалил ее на большом огне».

Ощущение движения времени и желание сохранить последовательность в его развитии неоднократно заставляет сказочников прибегать к типичной для волшебной сказки формуле: «Шел он близко ли, далеко ли, долго ли, коротко ли». В этой формуле, впрочем, выразилась и другая черта поэтики сказки, о которой мы скажем позднее.

Эти наблюдения позволяют говорить о стихийно-реалистической тенденции сказки в воспроизведении времени. Можно считать, что такая передача времени придает цельность изображению реального в сказке. Действие, совершающееся в естественных границах времени, служит для волшебной сказки той рамой, внутри которой могут происходить самые невероятные чудеса. Их временная определенность располагает слушателя к восприятию их как некоей воображаемой реальности.

Строгая последовательность в передаче течения времени усиливает эффект использования обычного для волшебной сказки приема воспроизведения неожиданности и внезапности в течение действия. Этот прием, ставший обычным, нисколько не противоречит последовательности движения времени. Происходит это по следующей причине. Рассказывая о мыслях, чувствах и намерениях главного героя и находя каждый его новый поступок естественным продолжением предыдущих действий, сказка не допускает никакой неожиданности в поведении главного героя, но охотно сталкивает его с разного рода внезапностями и неожиданностями, исходящими от других персонажей сказки или от самих обстоятельств сказочного действия. В сказке о царевне-лягушке такой неожиданностью является то, что стрела младшего брата угодила в болото и он должен жениться на лягушке. Лягушка удивила всех своим великим умением, появлением на царском пире во всем блеске ее красоты, превращением в белую лебедь и исчезновением, а также появлением перед Иваном, когда он переломил веретено. Эффект неожиданности связан с эстетикой чудесного, необычайного, к которой обращается повествователь-рассказчик волшебной истории. Делает это он по старой логике, определяемой задачей осуществления с помощью всех этих приемов идейно-художественного замысла сказки. Как мы уже видели ранее, замысел сказки не мог быть реализован вне обра-

шения к фантастике. Сейчас обнаруживаются связь и единство общего замысла с формально-поэтическими приемами его реализации определенным изложением.

Эстетика необычайного в волшебной сказке определяет использование контраста, который дает возможность столкнуть разные вещи и явления, поразить воображение, удивить слушателя их несходством, противоположностью, чтобы затем представить картину противоположного их соотношения. Таково сопоставление прекрасного облика Ивана-царевича и безобразной лягушки. Ее безобразие тем разительно, что у других братьев жены из боярского двора и купеческого дома. Сказка упоминает о девичьем тереме боярышни, о красном крыльце купеческого дома, тогда как лягушка живет в грязном болоте. <...>

Столь последовательное и многообразное использование приема контраста в нашем тексте обнаруживает общую приверженность жанра волшебной сказки к этому приему. Это выражается и в существовании общераспространенных традиционных стиливых формул, составляющих органическую часть повествования произведений, где используется контраст. Это формулы предельного выражения положительного качества чего-либо: «ни вздумать, ни взгадать, только в сказке сказать!» В нашей сказке так говорится о красоте Ивана, царевны-лягушки, о качестве испеченного хлеба, о сотканном ковре. Столь же традиционные формулы-описания крайнего безобразия — таково общераспространенное в сказке описание Яги: «на печи, на девятом кирпичи, лежит баба-яга, костяная нога, нос в потолок врос».

Эстетика чудесного, прибегающая к внезапным явлениям и резкому противопоставлению вещей и событий, обусловлена стремлением передать идейный замысел сказки со всей его спецификой. Идея сказки носит столь обобщенный емкий характер, что превращает образно-стилистический строй в служебную поэтическую условность. Эстетика чудесного и связанные с ней приемы внезапности, противопоставления становятся наиболее соответствующим для этого рода искусства языком выражения ее идей. Про волшебные сказки давно сказано, что в них, может быть, больше, чем в остальных произведениях фольклора, того емкого смысла, который позволяет считать сказку выражением народной практической «философии», сводом практической морали, этики, выражением разнообразных эстетических представлений и понятий народа, сокровищницей его суждений и размышлений о разных явлениях социального бытия. <...>

Обыденный мир, в котором живут Иван и лягушка, соседствует с миром, полным чудес и невероятных происшествий: в отличие от первого во втором мире произошло полное смещение обычных понятий и представлений. Здесь и баба-яга, и ее избушка на курьих ножках, и магический обряд, помогающий вернуть царевне ее настоящий облик, и бесчисленные превращения. Этот чисто сказочный второй мир простирает свою силу и власть на первый — обыденный, порождая

в нем диковинные происшествия и невероятные чудеса. Вместе с тем приглядываясь ко второму миру, мы усматриваем в нем присутствие некоторых примет первого, обыденного. Это сосуществование двух миров в сказке и их взаимное влияние друг на друга, превращенное в источник сюжетного действия, по-своему предопределено свойствами идейно-художественного замысла нашей сказки. Она не может уйти от земного мира, потому что ее идея земная, человеческая, но она не может и остаться в пределах его, так как строгая жизненная логика остановила бы движение сюжета уже где-то в начале повествования. Для царского сына невероятно женитьба на неровне-лягушке, а неровня со всем ее великим умением в изображенном сказкой обществе не стала бы прекрасной царевной. Сказка выражает мечту о торжестве справедливости, которой реальный мир не знает. <...>

А.П. Пельтцер

Происхождение анекдотов в русской народной словесности

Греческое слово «анекдот» <...> первоначально обозначало сочинение «неизданное», дотоле неизвестное публике; в эпоху книгопечатания оно продолжало сохранять это свое значение, и под общим именем «anecdota» впервые были напечатаны некоторые древние сочинения или пергаменты из произведений греческих и римских писателей, до тех пор не появлявшихся в свете. Отсюда «анекдот» получил дальнейшее развитие и, с течением времени, стал обозначать «неупомянутый» прежними авторами, преимущественно историками, какой-нибудь особенно характерный факт, случай или особенное обстоятельство. Желая шегольнуть друг перед другом начитанностью, историки разукрашивали свои сочинения разными подробностями, не только не имевшими никакого отношения к истории, но и отходившими часто в область фантазии.

В дальнейшем анекдот расширил свою область. Наравне с историческими подробностями под этим термином стали подразумеваться вообще более или менее интересные отдельные факты, главным же образом мелкие, остроумные рассказы и историйки, поражавшие своей неожиданностью и легкостью. Появление самого термина «анекдот» в России относится ко второй половине XVIII века, когда анекдотами стали называться древние смехотворные повести, известные уже в XVII веке и зашедшие в Россию из западной Европы через посредство

Польши. В Польше эти рассказы назывались фацециями или жартами, причем в основу их легли итальянские сборники фацейций, впервые появившиеся в конце XV века (1470 г.). <...>

С самого начала надо заметить, что работа наша имеет в виду народный анекдот, а потому область собственно анекдота волей-неволей должна сузиться. Судя по тем образцам, которые нам удалось прочесть и усвоить, мы должны были исключить, с одной стороны, те из анекдотов, которые носят характер исторический, с другой — те, которые содержат в себе элемент нравоучительный. Чисто исторического анекдота мы не нашли в рекомендованных нам сборниках, не нашли также и нравоучительных анекдотов, какие встречаются в сборниках западноевропейских, перешедших к нам, как мы упоминали выше, через посредство Польши. <...>

Анекдот, притча или приклад (польск. przyklad), каким он вошел в западные сборники, служил целям религиозно-назидательным. Из уст проповедника он исходил как «пример, как иллюстрация того, о чем говорил поборник добрых нравов; и такая притча непременно заканчивалась нравоучением». <...>

Народ, заимствовавший некоторые из этих анекдотов через посредство духовных лиц или непосредственно из сборников, не интересовался однако моралью, а удерживал лишь самый анекдот, который, если и служил каким-либо целям, то только целям увеселения. Таким мы представляем себе народный анекдот, таким мы нашли его в сборниках. <...> Интерес, следовательно, заключался в живости и легкости самого рассказа, в комических положениях действующих лиц и, наконец, в пикантности любовной завязки, мотива, часто встречающегося в анекдотах. Факт здесь был интересен как факт, выхваченный из народной жизни, или хотя бы приуроченный к ней, факт, изложенный в игривой форме. Слушатель не желал вовсе выносить из предлагаемого ему рассказа правила житейской мудрости и довольствовался тем развлечением, которое доставлял он. <...>

Наши историки литературы почти совсем не затрагивают области анекдота, а трактуют о нем в связи с родственной ему сказкой. <...> В «Истории литературы» Галахова¹ читаем между прочим: «Бытовые сказки могут быть разделены на две категории. В одной, древнейшей, следы мифологического взгляда на природу сохранились в чудесных, фантастических образах. Ко второй категории бытовых сказок относятся те, в которых сверхъестественный элемент совсем утратился, так что содержание их обратилось в чисто житейское, бытовое. Таковы, напр., рассказы о ловких проделках солдат, воров, разных «док», потешающихся над простофилями, сказки об инородцах. <...> Из слов Галахова выходит, что все анекдоты произошли из сказок, что бытовая

¹ Галахов. История литературы. С. 23.

часть их уже есть в некотором роде анекдот. Для некоторых анекдотов эти слова имеют силу, и мы попытаемся подтвердить их; но для большинства это мнение не совсем точно, и термин «сказка» как понятие родовое для всех видов подобного рассказа является неудобным. <...> Независимо от своего происхождения, анекдот обособляется от сказки, что нам дает право подвести его под отдельный, самостоятельный стиль прозаического рассказа. Уже по внешности анекдот часто отличается от сказки, но главным образом он обособляется в силу своего внутреннего содержания, в силу своеобразной обработки мотива, хотя основа, самый мотив может остаться один и тот же. Поэтому, как бы близко ни прикасались друг с другом сказка и анекдот, между ними есть различие, между ними возможно провести грань, хотя, может быть, и не совсем точную, грань, которая бы показала, где кончается область собственно сказки и начинается анекдот. <...>

В <...> нравственном значении народной сказки заключается первое и главное условие ее долговечности, вся, так сказать, сила ее. В анекдоте отсутствует эта черта. Как рассказчик, так и слушатель не обращали внимания на нравственную сторону анекдота, если таковая и заключалась в нем. Шутка принималась за шутку, не могла наводить слушателя на серьезное размышление и, в таком виде была свободна от нравоучения, какое так или иначе проявляется в сказке. Не играла никакой роли также и безнравственность, часто встречающаяся в самих мотивах и в большей или меньшей степени соответствующая простоте народных привычек и манере выражаться. Народ не стеснялся ни в словах, ни в выражениях, раз предмет, о котором он говорил, мог возбуждать интерес. Поэтому в народе легко найти не только такие рассказы, которые открыто говорят о кражах, обманах и разных грубых выходках, но и такие, которые оправдывают и даже одобряют, напр., воровство. <...>

В анекдоте замечается отсутствие фантастического элемента, и это едва ли не главная отличительная черта. В нем все жизненно и правдиво; он не уклоняется от действительности. Мы всегда чувствуем под ногами твердую почву, твердое основание, определенный факт, жизненный и рельефный, подхваченный народным юмором. Правда, в большинстве анекдотов есть преувеличение, но оно несколько не мешает жизненной правдивости, так как, основываясь главным образом на подмечании и выделении смешных сторон жизни, анекдот не мог не придать им большей яркости, а подчас не был в состоянии воздержаться от карикатуры. Плавность, спокойствие, а отсюда растянутость характеризуют сказку; меткость выражений, живость и краткость отмечают анекдот. На основании этого грань между сказкой и анекдотом в общих чертах определяется так: область сказки кончается там, где кончается фантастический и нравоучительный элемент, а народный анекдот обнимает те рассказы, которые отмечаются преимущественно юмористическим, забавным характером. Само собой разу-

меется, что такое деление представляет собой много условного, и может быть принято лишь как относительное, как относительна и условна самая степень комизма, не поддающаяся оценке по той роли, какую он играет в рассказе, а определяющаяся восприимчивостью слушателя. Поэтому как бы ни проводить грань, мы, как нам кажется, всегда найдем за пределами ее такие рассказы, которые, по общим признакам, могут быть отнесены как к сказкам, так и к анекдотам; это именно будут те рассказы, которые не содержат в себе ни фантастического, ни комического элемента, или же соединяют и тот и другой, и которые, при незначительных изменениях, легко переходят, с одной стороны, в сказку, с другой — в анекдот. <...>

Что касается сатирического элемента, то в большинстве народных анекдотов его нет, а если он и проявляется кое-где, то проявляется в очень слабой форме, скрываясь за чисто забавной стороной рассказа. Мы упоминали выше, что некоторые рассказы, известные в польских и других сборниках, перешли в народ, мы упоминали также, что в сборниках они играли совершенно другую роль и носили характер нравоучительный и отчасти сатирический. Нравоучение отпало, и мы слышим их из уст народа как анекдоты. В притчах и прикладах иностранных сборников самые рассказы были неразрывно связаны с нравоучением, были понятны как иносказания, а поэтому приближались к нашим басням. Басня является одной из древнейших форм иносказательного рассказа и, по мнению А.А. Потебни¹, «есть ответ на весьма сложные случаи, представляемые жизнью, т. е. такие, которые будучи разложены представляют одно или несколько действующих лиц, одно или несколько действий». «Басня,— говорит А.А. Потебня,— разделяется на две части: одну, которая представляет басню в том виде, как она вошла в сборник, если бы ее оторвать от тех корней, на которых она находится, и другую — эти самые корни». Другими словами, басня будет объясняющим по отношению к «корням», т. е. к тому, что подлежит объяснению. Анекдот в чистой своей форме не является ответом на различные жизненные вопросы, и фактом, легшим в основу его, не объясняется факт другой, менее известный. Как басня без иносказания, без отвлечения не была бы басней, так, наоборот, анекдот, имеющий переносное значение, содержащий иносказание, не был бы анекдотом. Если мы обратимся теперь к самим рассказам, которые находим в основе басен, то заметим, что многие из них живут самостоятельно, не представляя собой иносказания, и делают их баснями лишь тогда, когда служат «сказуемым неизвестного подлежащего». <...> Анекдот может превратиться в басню; с другой стороны, мы видели, что некоторые древние басни или притчи перешли в народ в виде анекдотов, потеряв предварительно нравоучение.

¹ Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. С. 21.

Такое же взаимодействие, как между басней и анекдотом, замечается между анекдотом и пословицей. И. Тимошенко¹ говорит, вслед за А.А. Потебней, что «пословица сама собой вытекает из басни, или же самая басня написана на тему, представляемую пословицей». На основании этого, а также в силу связи, которую мы пытались установить между басней и анекдотом, мы думаем, что пословица, расширившись, т. е. устранив «сгущение мысли», может дать анекдот. <...>

Понятно, что для того чтобы из одного из вышеупомянутых видов народной словесности получился анекдот, необходимы известные, каждый раз своеобразные условия. Сказка, мы сказали, должна лишиться главным образом своего фантастического элемента; басня или притча должна потерять свою символику, свою иносказательность, свою мораль, и наконец, пословица должна вернуться к тому жизненному случаю или к одной из форм того рассказа, который она предполагает и представительницей которого служит.

Отсюда определится и самый анекдот. Это краткий рассказ о вымышленном и действительном событии или рассказ большей частью юмористический, обыкновенно без примеси морали.

Выделив три вида происхождения анекдота (от сказки, басни и пословицы), мы однако не хотим сказать, что этим исчерпываются пути возникновения анекдота. На самом деле анекдот мог, вообще говоря, произойти из того или другого жизненного случая, независимо от вышеупомянутых произведений народной словесности. <...>

В.П. Руднев

Анекдот

Анекдот — единственный в XX в. продуктивный жанр городского фольклора. Сердцевина анекдота, его пуант (неожиданная развязка) осуществляет разрядку напряженности, возникшую в разговоре, и тем самым посредническую (медиативную) функцию, выводящую говорящих из неловкого положения или просто затянувшейся паузы. Поэтому анекдот рассказывает особый человек, который хорошо владеет речевой прагматикой, с легкостью умеет разрядить атмосферу. В культуре такой герой называется трикстером (от нем. *Trixster* — шутник, плут). Он посредник между богами и людьми, между жизнью и смертью. <...>

¹ Тимошенко И.Е. Литературные первоисточники и прототипы трехсот русских пословиц и поговорок. Киев, 1897. С. 25.

Этот механизм анекдота хорошо понимал Фрейд; предоставим ему слово: «В одном американском анекдоте говорится: «Двум не слишком щепетильным дельцам удалось благодаря ряду весьма рискованных предприятий сколотить большое состояние и после этого направить свои усилия на проникновение в высшее общество. Кроме всего прочего, им показалось целесообразным заказать свои портреты самому известному и дорогому художнику города. <...> На большом рауте были впервые показаны эти картины. Хозяева дома подвели наиболее влиятельного критика к стене, на которой оба портрета были повешены рядом, в надежде выудить восторженную оценку. Тот долго рассматривал портреты, потом покачал головой, словно ему чего-то не доставало, потом покачал головой и лишь спросил, указывая на свободное пространство между портретами: «And where is the Saviour?» (*А где же Спаситель?*) <...> Вопрос <...> позволяет нам догадаться, что вид двух портретов напомнил критику такой же знакомый ему и нам вид, на котором был, однако, изображен недостающий здесь элемент — образ Спасителя посередине двух других портретов. Существует один-единственный вариант: Христос, висящий между двумя разбойниками. На недостающее и обращает внимание острота. <...> Оно может заключаться только в том, что повешенные в салоне портреты — это портреты преступников. Критик хотел и не мог сказать следующее: «Вы — два мерзавца, в этом я уверен».

Критик в рассказе Фрейда осуществил чрезвычайно сложный вид косвенного речевого акта <...> (ср.: «Нам всем было бы лучше, если бы вы слегка сбавили тон» вместо «Замолчите немедленно!»)

Задолго до Фрейда Л. Н. Толстой в «Воине и мире» дал развернутую картину ситуации, когда и зачем рассказывают анекдоты. В самом начале романа, в сцене у Анны Павловны Шерер есть эпизод, когда Пьер Безухов и Андрей Болконский своими не в меру умными и оттого бестактными разговорами чуть не сорвали «веретёна» светской беседы, и тогда выскочил, как бы мы сейчас сказали, «придурок» молодой князь Ипполит Курагин и со словами «А кстати...» начал совершенно некстати рассказывать глупый анекдот про даму, которая вместо лакея поставила на запятки кареты горничную высокого роста, и как из-за сильного ветра волосы у нее растрепались, «и весь свет узнал...». Этот действительно очень глупый анекдот, тем не менее, выполнил свою функцию разрядки напряженности в разговоре; все были благодарны шуту князю Ипполиту, как, вероятно, бывали благодарны в средние века придворные, сказавшие что-то некстати, шутам, которые дерзкой или абсурдной шуткой сглаживали возникшую неловкость.

Можно предположить, что в обществе нужна некая средняя политическая ситуация для того, чтобы был необходим анекдот, как он был необходим в брежневское время. Ведь сам Леонид Ильич был как будто создан для анекдота. Не злодей и не герой — посредник между мертвым

Сталиным и еще управлявшим лишь Ставропольской областью Горбачевым.

Идеальный герой для анекдота — Василий Иванович Чапаев, он осуществляет посредничество между официозной напряженной идеологией большевизма (Фурманов) и спонтанным народным началом (Петька и Анка) — он одновременно герой и шут.

Тогда можно спросить: почему такое количество анекдотов про Штирлица? Неужели и его можно назвать трикстером? В определенном смысле это так и есть. Фигура Штирлица и сам фильм «Семнадцать мгновений весны», сделанный и показанный в самый разгар застоя, осуществлял медиативную (противоположную дессидентской) позицию внутренней эмиграции. Штирлиц — свой среди чужих и потенциально, конечно, чужой среди своих — осуществлял посредничество между официозным, «надутым» брежневским взглядом на культуру, в том числе на отечественную войну, и интеллигентским углубленно-интеллектуальным пониманием того, что «все не так просто».

Как же работает смысловой механизм анекдотического пуанта? Советский лингвист и семиотик В.В. Налимов объясняет его примерно так. У слова много значений, одни из них прямые, другие — переносные, косвенные. Чем более значение удаляется от прямого, тем менее оно вероятно, более неожиданно. Тот, кто хорошо рассказывает анекдоты, тем самым хорошо владеет «хвостовой частью» множества значений слова. Тот, кто хорошо понимает анекдоты, должен как минимум знать язык, на котором рассказывается анекдот, в совершенстве.

Анекдот — это фольклор, в нем большую роль играет сюжет. Как в любом сюжете, в анекдоте используется то, что одно значение слова можно принять за другое. Поэтому в основе любого сюжета лежит анекдот.

Несказочная проза

А.Н. Афанасьев

Происхождение мифа, метод и средства его изучения

Богатый и, можно сказать, единственный источник разнообразных мифических преставлений есть живое слово человеческое, с его метафорическими и созвучными выражениями. Чтобы показать, как необходимо и естественно создаются мифы (басни), надо обратиться к истории языка. <...>

Всякий язык начинается с образования корней или тех основных звуков, в которых первобытный человек обозначал свои впечатления, производимые на него предметами и явлениями природы; такие корни, представляющие собою безразличное начало и для имени, и для глагола, выражали не более как *признаки, качества*, общие для многих предметов и потому удобные прилагательные для обозначения каждого из них. Возникавшее понятие пластически обрисовывалось словом, как верным и метким *эпитетом*. Такое прямое, непосредственное отношение к звукам языка и после долго живет в массе простого, необразованного населения. Еще до сих пор в наших областных наречиях и в памятниках устной народной словесности слышится та образность выражений, которая показывает, что слово для простолюдина не всегда есть только знак, указывающий на известное понятие, но что в то же время оно живописует самые характеристические оттенки предмета и яркие, картинные особенности явления. Приведем пример: *зыбун* — неокрепший грунт земли на болоте, *пробежь* — проточная вода, *леи* (от глагола *лечь*) — проливные дожди, *сеногой* — мелкий, но продолжительный дождь, *листоде́р* — осенний ветер, *поползуха* — метель, которая стелется низко по земле, *одран* — тощая лошадь, *лизун* — коровий язык, *куроцап* — ястреб, *каркун* — ворон, *холодянка* — лягушка, *полоз* — змей, *изъедуха* — злобный человек и проч.; особенно богаты подобными речениями народные загадки: *мигай* — глаз, *сморкало*, *сопай* и *нюх* — нос, *лепetailло* — язык, *зевало* и *ядало* — рот, *грабилки* и *махалы* — руки, *понура* — свинья, *лепета́* — собака, *живулечка* — дитя и многие другие,

в которых находим прямое, для всех очевидное указание на источник представления. <...>

Бóльшая часть названий, данных народом под наитием художественного творчества, основывалась на весьма смелых метафорах. Но как скоро были порваны те исходные нити, к которым они были прикреплены изначала, метафоры эти потеряли свой поэтический смысл и стали приниматься за простые, непереносные выражения и в таком виде переходили от одного поколения к другому. Понятные для отцов, повторяемые по привычке детьми, они явились совершенно неразгаданными для внуков. Сверх того, переживая века, дробясь по местностям, подвергаясь различным географическим и историческим влияниям, народ и не в состоянии был уберечь язык свой во всей неприкосновенности и полноте его начального богатства: старели и вымирали прежде употребительные выражения, отживали век грамматические формы, одни звуки заменялись другими родственными, старым словам придавалось новое значение. Вследствие таких вековых утрат языка, превращения звуков и подновления понятий, лежавших в словах, исходный смысл древних речений становился все темнее и загадочнее, и начинался неизбежный процесс мифических оболещений, которые тем крепче опутывали ум человека, что действовали на него неотразимыми убеждениями родного слова. Стоило только забыть, затеряться первоначальной связи понятий, чтобы метафорическое уподобление получило для народа все значение действительного факта и послужило поводом к созданию целого ряда баснословных сказаний. Светила небесные уже не только в переносном, поэтическом смысле именуются «очами неба», но в самом деле представляются народному уму под этим живым образом, и отсюда возникают мифы о тысячеглазом, неусыпном ночном страже — Аргусе и одноглазом божестве солнца; извилистая молния является огненным змеем, быстролетные ветры наделяются крыльями, владыка летних гроз — огненными стрелами. Вначале народ еще удерживал сознание о тождестве созданных им поэтических образов с явлениями природы, но с течением времени это сознание более и более ослабевало и наконец совершенно терялось; мифические представления отделялись от своих стихийных основ и принимались как нечто особое, независимо от них существующее. Смотря на громоносную тучу, народ уже не усматривал в ней Перуновой колесницы, хотя и продолжал рассказывать о воздушных поездках бога-громовника и верил, что у него действительно есть чудесная колесница. Там, где для одного естественного явления существовали два, три и более названий, — каждое из этих имен давало обыкновенно повод к созданию особенного, отдельного мифического лица, и обо всех этих лицах повторялись совершенно тождественные истории; так, например, у греков рядом с Фебом находим Гелиоса. Нередко случалось, что постоянные эпитеты, соединяемые с каким-нибудь словом, вместе с ним прилагались и к тому предмету, для

которого означенное слово служило метафорой: солнце, будучи раз названо львом, получало и его когти, и гриву и удерживало эти особенности даже тогда, когда позабывалось самое оживотненное уподобление. Под таким чарующим воздействием звуков языка слагались и религиозные, и нравственные убеждения человека. «Человек (сказал Бэкон) думает, что ум управляет его словами, но случается также, что слова имеют взаимное и возвратное влияние на наш разум. Слова, подобно татарскому луку, действуют обратно на самый мудрый разум, сильно пугают и извращают мышление». Высказывая эту мысль, знаменитый философ, конечно, не предчувствовал, какое блистательное оправдание найдет она в истории верований и культуры языческих народов. Если переложить простые, общепринятые нами выражения о различных проявлениях сил природы на язык глубочайшей древности, то мы увидим себя отовсюду окруженными мифами, исполненными ярких противоречий и несообразностей: одна и та же стихийная сила представлялась существом и бессмертным, и умирающим, и в мужском, и в женском поле, и супругом известной богини, и ее сыном, и так далее, смотря по тому, с какой точки зрения посмотрел на нее человек и какие поэтические краски придал таинственной игре природы. Ничто так не мешает правильному объяснению мифов, как стремление систематизировать, желание подвести разнородные предания и поверья под отвлеченную философскую мерку, чем по преимуществу страдали прежние, ныне уже отжившие методы мифотолкования. Не имея прочных опор, руководясь только собственной, ничем не сдержанною догадкой, ученые, под влиянием присущей человеку потребности уловить в бессвязных и загадочных фактах сокровенный смысл и порядок, объясняли мифы — каждый по своему личному разумению; одна система сменяла другую, каждое новое философское учение рождало и новое толкование старинных сказаний, и все эти системы, все эти толкования так же быстро падали, как и возникали. Миф есть древнейшая поэзия, и как свободны и разнообразны могут быть поэтические воззрения народа на мир, так же свободны и разнообразны и создания его фантазии, живописующей жизнь природы в ее ежедневных и годичных превращениях. Живой дух поэзии нелегко поддается сухому формализму ума, желающему все строго разграничить, всему дать точное определение и согласить всевозможные противоречия; самые любопытные подробности преданий остались для него неразгаданными или объяснены с помощью таких хитрых отвлеченностей, которые нисколько не вяжутся со степенью умственного и нравственного развития младенческих народов. Новый метод мифотолкования потому именно и заслуживает доверия, что приступает к делу без наперед составленных выводов и всякое свое положение основывает на прямых свидетельствах языка: правильно понятые, свидетельства эти стоят крепко, как правдивый и неопровержимый памятник старины.

Следя за происхождением мифов, за их исходным, первоначальным значением, исследователь постоянно должен иметь в виду и их дальнейшую свободу. В историческом развитии своем мифы подвергаются значительной переработке. Особенно важны здесь следующие обстоятельства: а) *Раздробление мифических сказаний.* Каждое явление природы, при богатстве старинных метафорических обозначений, могло изображаться в чрезвычайно разнообразных формах; формы эти не везде одинаково удерживались в народной памяти: в разных ветвях населения высказывалось преимущественное сочувствие к тому или другому сказанию, которое и хранилось как святыня, тогда как другие сказания забывались и вымирали. Чтó было забываемо одною отраслью племени, то могло уцелеть у другой, и наоборот, чтó продолжало жить там, то могло утратиться здесь. Такое разъединение тем сильнее заявляло себя, чем более помогали ему географические и бытовые условия, мешавшие близости и постоянству людских сношений. б) *Низведение мифов на землю и прикрепление их к известной местности и историческим событиям.* Те поэтические образы, в каких рисовала народная фантазия могучие стихии и их влияние на природу, почти исключительно были заимствуемы из того, что окружало человека, чтó по тому самому было для него и ближе, и доступнее; из собственной житейской обстановки брал он свои наглядные уподобления и заставлял божественные существа творить то же на небе, что делал сам на земле. Но как скоро утрачено было настоящее значение метафорического языка, старинные мифы стали пониматься буквально, и боги мало-помалу унизились до человеческих нужд, забот и увлечений и с высоты воздушных пространств стали низводиться на землю, на это широкое поприще народных подвигов и занятий. Шумные битвы их во время грозы сменились участием в людских войнах; ковка молниеносных стрел, весенний выгон дождевых облаков, уподобляемых дойным коровам, борозды, проводимые в тучах громами и вихрями, и рассыпание плодоносного семени-дождя заставили видеть в них кузнецов, пастухов и пахарей; облачные сады и горы, и дождевые потоки, вблизи которых обитали небесные боги и творили свои славные деяния, были приняты за обыкновенные земные леса, скалы и источники, и к этим последним прикрепляются народом его древние мифические сказания. Каждая отдельная часть племени привязывает мифы к своим ближайшим урочищам и через то налагает на них местный отпечаток. Низведенные на землю, поставленные в условия человеческого быта, воинственные боги утрачивают свою недоступность, нисходят на степень героев и смешиваются с давно усопшими историческими личностями. Миф и история сливаются в народном сознании; события, о которых повествует последняя, вставляются в рамки, созданные первым; поэтическое предание получает историческую окраску и мифический узел затягивается еще крепче. в) *Нравственное (этическое) мотивирование мифических сказаний.* С развитием народной жизни,

когда в отдельных ветвях населения обнаруживается стремление сплотиться воедино, необходимо возникают государственные центры, которые вместе с тем делаются и средоточиями духовной жизни; сюда-то приносится все разнообразие мифических сказаний, выработанных в различных местностях; несходства и противоречия их бросаются в глаза, и рождается естественное желание примирить все замеченные несогласия. Такое желание, конечно, чувствуется не в массах простого народа, а в среде людей, способных критически относиться к предметам верования, в среде ученых, поэтов и жрецов. Принимая указания мифов за свидетельства о действительной жизни богов и их творческой деятельности и стараясь по возможности устранить все сомнительное, они из многих однородных редакций выбирают одну, которая наиболее соответствует требованиям современной нравственности и логики; избранные предания они приводят в хронологическую последовательность и связывают их в стройное учение о происхождении мира, его кончине и судьбах богов. Так возникает *канон*, устрояющий царство бессмертных и определяющий узаконенную форму верований. Между богами устанавливается иерархический порядок; они делятся на высших и низших; самое общество их организуется по образцу человеческого, государственного союза, и во главе его становится верховный владыка с полною царственною властью. Степень народной культуры оказывает несомненное влияние на эту работу. Новые идеи, называемые историческим движением жизни и образованием, овладевают старым мифическим материалом и мало-помалу одухотворяют его: от стихийного материального значения представление божества возвышается до идеала духовного, нравственно-разумного. <...>

Е.М. Мелетинский

Миф и сказка

Строгое различие мифа и сказки имеет большое значение, теоретическое и практическое. Теоретически — это вопрос о соотношении первобытной синкретической идеологии (а на более поздней стадии — религиозной идеологии) с искусством. Сказка обычно трактуется как явление чисто художественное, а в мифе неразличимы элементы бессознательно-поэтические, зачатки религиозных и донаучных представлений, часто имеются следы связи с ритуалами. Практически очень важно разграничение мифа и сказки в архаической культуре, поскольку «первобытные» сказки еще сами не

отпочковались окончательно от мифов и мифологизированных «быличек», к которым восходит в конечном счете их жанровый генезис. На трудность такого разграничения в рамках первобытного фольклора не раз указывали крупнейшие знатоки мифологии американских индейцев, например, такие как Ф. Боас и С. Томпсон. С. Томпсон считает миф в принципе разновидностью сказки. Некоторые, наоборот, склонны все первобытные сказки называть мифами. Спорадически, в качестве компромисса, появляется термин «мифологические сказки». При издании подобных текстов терминологический разнобой очень велик. Он отражает как факт реальной близости мифов и архаических «сказок», так и путаницу в самой науке.

Следует отметить, что не только в первобытном фольклоре происходит смешение мифа и сказки. Такое смешение имеется и в древнегреческой традиции, которой принадлежит сам термин «миф». Многие греческие «мифы» можно рассматривать как типичные сказки или исторические предания. Само слово «миф» обозначает рассказ, повествование, басню и т. п.

Следует заметить, что это исходное понимание мифа нельзя считать полностью анахронистическим, ибо мифы несводимы к чистым «представлениям», «объяснениям», воплощению элементарных эмоций, описанию обрядов и т. д. Мифические представления о космосе, социально-родовых отношениях, обычаях, обрядах, формах поведения и т. п., как правило, передаются в виде рассказа о происхождении тех или иных элементов природы, культуры, об установлении обрядов и обычаев. Иными словами, первобытный миф принципиально этиологичен и принципиально повествователен. События давно прошедших времен первотворения оказываются своеобразными «кирпичиками» мироустройства. Поэтому противопоставление мифа и сказки как относящихся к разным сферам — «мировоззрения» и «повествования» — несостоятельно. <...>

Примерный оптимальный набор дифференциальных признаков (сказке будет, как правило, конечно, чисто условно соответствовать негативная оценка):

А: I— ритуальность — неритуальность, II— сакральность — несакральность, III— достоверность — недостоверность (или абсолютная достоверность — относительная, допускающая выдумку), IV— этнографически конкретный тип фантазии — условнопоэтический;

Б: V— мифический герой—немифический, VI— мифическое (доисторическое) время действия — сказочное (внеисторическое), VII— наличие этиологизма — его отсутствие (или этиологизм субстанциональный — орнаментальный), VIII— коллективность (космичность) объекта изображения — его индивидуальность.

Различительные признаки группы А соответствуют интерпретации среды, а группы Б соответствуют содержанию самого произведения — его тематике, героям, времени действия, результату действия.

При диахроническом анализе, т. е. при рассмотрении истории, становления сказки, процесса перехода от мифа к сказке, все эти различительные признаки в той или иной мере обнаруживаются как значимые. Не следует забывать о том, что мы исходим из оптимального набора признаков. Наличие или отсутствие некоторых из них не является обязательным свойством мифа или сказки. Но при всех условиях деритуализация, десакрализация, ослабление строгой веры в истинность мифических «событий», развитие сознательной выдумки, потеря этнографической конкретности, замена мифических героев обыкновенными людьми, мифического времени сказочно-неопределенным, ослабление или потеря этиологизма, перенесение внимания с коллективных судеб на индивидуальные — все это моменты, ступеньки процесса трансформации мифа в сказку.

Трудность изучения трансформации мифа в сказку заключается, в частности, в том, что смена ступеней эволюции идет рука об руку с жанровой дифференциацией из первоначального синкретизма.

До сих пор ведутся споры о том, является ли связь с ритуалом обязательной для мифа. Современные неомифологи, как уже отмечалось, склонны видеть в мифах исключительно отражение обрядов и даже в известном смысле их составную часть. Естественно, что в отрыве мифа от ритуала они усматривают главную предпосылку для превращения мифов в сказки. Эта концепция односторонняя. Даже у австралийцев записаны многочисленные мифы, не имеющие обрядовых эквивалентов и обрядовой основы для своих сюжетов. Э. Станнер показал в своем интересном исследовании «О религии аборигенов», что между мифами и обрядами североавстралийских племен большей частью обнаруживается внутреннее единство и структурное тождество, но это вовсе не результат происхождения мифа от обряда, что наряду с ритуальными мифами имеются «амифные» ритуалы и «неритуальные» мифы.

В культурах менее архаических, чем австралийская, неритуальных мифов еще больше. Однако для тех мифов, которые все же имеют обрядовую основу и тесно переплетены с ритуалами (являясь их составными частями или обязательным «комментарием» к ним), разрыв непосредственной связи с ритуальной жизнью племени, безусловно, есть первый шаг в сторону сказки.

Следует заметить, что и независимо от живой связи с конкретным обрядовым действием рассказывание мифов в первобытном обществе обставилось известными условиями и запретами в смысле места и времени, рассказчика и аудитории, исходя из веры в магическую силу слова, повествования. Реликты различных запретов такого рода сохраняются очень долго.

Отмена специфических ограничений на рассказывание мифов, допущение в число слушателей «непосвященных» (женщин и детей) невольно влекли изменение установки рассказчика и развитие развле-

кательного момента. Речь идет о десакрализации — важнейшем стимуле для превращения мифа в сказку. Самый «механизм» десакрализации и его значение отчетливо видны на тех же австралийских примерах. Из тотемических мифов изымается священная информация о мифических маршрутах тотемических предков; зато усиливается внимание к «семейным» отношениям тотемических предков, их ссорам и дракам, ко всякого рода авантюрным моментам, по отношению к которым допускается большая свобода варьирования и тем самым выдумки.

Десакрализация неизбежно ослабляет веру в достоверность повествования. Она, разумеется, не приводит сразу к сознательной выдумке, к восприятию повествования как «небылицы», но строгая достоверность уступает место нестрогой достоверности, что в свою очередь открывает путь для более свободной и разрешенной выдумки, фантазии рассказчика.

Соотношение сакральности (достоверности) и несакральности (недостоверности) как раз лежит в основе терминологических различий у аборигенов — носителей архаических фольклорных традиций — между двумя категориями повествовательного фольклора. Разумеется, вера в подлинность рассказываемого в принципе возможна и без сакрализации.

С другой стороны, десакрализованный миф — еще не сказка в строго научном понимании. У меланезийцев и полинезийцев в отличие от австралийцев и папуасов большинство популярных мифов не имеет священного характера, и нет уверенности, что они имели такой характер в прошлом.

Очень характерный признак мифа — отнесение действия к мифическим временам типа австралийского «времени сновидений». Этот признак ярко выступает в фольклоре большинства племенных групп американских индейцев. К представлению о мифическом времени и тотемических предках восходят зачины вроде следующих: «Это было тогда, когда звери были людьми», «Когда жил Ворон и его народ», «Когда земля только что создавалась» и т. п. С полным забвением тотемических верований подобные зачины приобретают иронический оттенок. В развитой сказке их вытесняет зачин, указывающий на неопределенное время и место действия.

«Демифологизация» времени действия тесно связана с «демифологизацией» результата действия, т. е. с отказом от этиологизма, поскольку сам этиологизм неотделим от отнесения действия ко временам первотворения. Этиологизм формализуется в виде определенной мифической концовки. Сама эта концовка по мере потери сюжетом специфически-этиологического смысла превращается в орнаментальный привесок. В такой реликтовой форме она долго сохраняется во многих сказках о животных и лишь постепенно (особенно яркие примеры дает Африка — родина классических сказок о животных)

оттесняется дидактической концовкой — «моралью», открывающей путь к басне.

В волшебной сказке этиологические концовки отмирают еще быстрее, уступая место (на последнем этапе) концовкам совершенно иного типа, намекающим на вымышленность, недостоверность повествования. Мифические времена и этиологизм составляют нерасторжимое целое с космическим масштабом мифа и его вниманием к коллективным судьбам племени, субъективно отождествленного с человечеством в целом («настоящими людьми»). Прометеевский благородный пафос не обязателен для мифа, но деяния демиурга (даже если они напоминают по характеру трюки мифологического плута) имеют космическое «коллективное» значение; это добывание света, огня, пресной воды и т. д., т. е. первоначальное происхождение, космогонический процесс. По мере движения от мифа к сказке сужается «масштаб», интерес переносится на личную судьбу героя. В волшебной сказке похищение огня, теряя космический характер, совершается героем для зажигания его собственного очага; поиски целебной воды — для излечения от слепоты отца героя; в африканских сказках о животных Заяц хитростью пытается приспособить для себя лично колодец с пресной водой, вырытый всеми другими зверьми. Вообще следует заметить, что эгоистическая жадность трикстера — очень яркое выражение потери «прометеевского» смысла деяний культурного героя. Навязчивый мотив сказок о животных — разрушение дружбы двух зверей из-за коварства. Впрочем, и «альтруистический» благородный герой волшебной сказки, добывающий живую воду и чудесные предметы, спасающий своего больного отца или похищенных змеем царевен, действует в интересах довольно узкого круга (своя семейная община, отец, тещь, царь и т. д.) и по-своему также противостоит «космизму», «коллективизму», «этиологизму» мифа. Дегероизация мифического героя за счет превращения его в мифологического плута конкурирует с демифологизацией героя при сохранении его «серьезности» и «альтруизма», распространяющегося, впрочем, как сказано, на весьма узкий круг.

Сказочные герои в фольклоре коренного населения Америки, Океании и т. п. уже не полубоги-демиурги, хотя (в порядке идеализации) могут еще иметь божественных родителей или более далеких предков, сохранять тотемические реликтовые черты (сын или зять Солнца у североамериканских индейцев, потомок спустившейся с неба колдуньи — Тафаки и его род в Полинезии и т. д.). Высокое «мифическое» происхождение в форме чудесного рождения сказочного героя можно встретить и в европейских сказках. Однако там гораздо чаще «высокое» происхождение имеет социальные формы («царевич»). В процессе демифологизации, по-видимому, сыграло свою роль взаимодействие традиции собственно мифологического повествования и всякого рода «быличек», центральными персонажами которых с самого начала были обыкновенные люди, порой безвестные и даже безымян-

ные. Демифологизация героя в сказке дополняется часто нарочитым выдвиганием в качестве героя социально-обездоленного, гонимого и униженного представителя семьи, рода, селения. Таковы многочисленные бедные сироты в фольклоре меланезийцев, горных тибето-бирманских племен, эскимосов, палеазиатов, североамериканских индейцев и др. Их обижают жены дяди (Меланезия), сородичи и соседи (Северная Америка) и т. д., а духи становятся на их защиту. Аналогичны запечники, золушки, младшие братья и падчерицы из европейской сказки. Сказочный герой лишается тех магических сил, которыми по самой своей природе обладает герой мифический. Он эти силы должен приобрести в результате инициации, шаманского искуса, особого покровительства духов. На более поздней стадии чудесные силы вообще как бы отрываются от героя и действуют в значительной мере вместо него.

Формирование классической формы волшебной сказки завершилось далеко за историческими пределами первобытнообщинного строя, в обществе, гораздо более развитом. Предпосылкой был упадок мифологического мировоззрения, которое «превратилось» теперь в поэтическую форму волшебной сказки. Это и был окончательный разрыв синкретической связи с мифом. Очень существенным моментом формирования классической формы волшебной сказки является отрыв сказочной фантастики от конкретных «племенных» верований, создание весьма условной поэтической мифологии сказки. Мифические существа, например, в русской сказке иные, чем в русской же «быличке», отражающей сохранившиеся в определенной среде суеверия. Условный характер сказочной фантастики сочетается с откровенной установкой на вымысел в отличие не только от бытующих одновременно «быличек», но и от первобытных, еще синкретических форм сказки. Классическая волшебная сказка отлична от мифа и не полностью отпочковавшейся от него первобытной сказки и структурно.

Первобытный миф представляет собой серию «потерь» и «приобретений», связываемых деяниями мифических героев (например: было темно, культурный герой Ворон пробил небесную твердь и брызнул свет, или он похитил мячи — небесные и т. п.), а классическая волшебная сказка дает сложную ступенчатую иерархическую структуру, основу которой составляет противопоставление предварительного и основного испытания. В результате предварительного испытания (проверка свойств героя, знания им правил поведения, его доброты и т. д.) герой получает от «дарителя» (термин В.Я. Проппа) лишь чудесное средство, с помощью которого он в основном испытании — подвиге — достигает важнейшей сказочной цели — ликвидации первоначальной потери, беды, «недостачи». Очень часто за основным испытанием следует дополнительное испытание — на идентификацию: герой должен доказать, что именно он совершил подвиг, а не соперники-самозванцы; так же «подменная» или «забытая» невеста должна

доказать свою истинность. В результате герой награждается царевной и половиной царства.

Структура первобытного мифа (и сказки), в которой все деяния (испытания) героя равноправны, где нет противопоставления средства и цели, может рассматриваться как некая метаструктура по отношению к классической волшебной сказке. В классической волшебной сказке на развалинах мифологического «космоса» твердо очерчивается «микрокосм» в виде сказочной семьи как арены конфликтов социального характера. Конфликты эти разрешаются вмешательством в личные судьбы чудесных лиц и предметов из мира условной сказочной мифологии. Если в мифе большую роль играла тема инициации героя, а женитьба выступала только как средство социальной «коммуникации» и добывания магических и экономических «благ», то в сказке женитьба — конечная цель и важнейшая ценность. Благодаря женитьбе герой приобретает более высокий социальный статус и таким образом «преодолеывает» коллизию, возникшую на «семейном» уровне.

Такова в кратчайшем описании картина развития от мифа к сказке. Характер этого движения, его механизмы ясны. Дистанция между классическим первобытным мифом и классической волшебной сказкой очень велика.

На практике, однако, часто трудно судить, является ли тот или иной фольклорный «текст» еще мифом или уже сказкой. Трудности эти особенно бросаются в глаза при синхронном рассмотрении «текстов» в рамках фольклора того или иного архаического общества. Как уже указывалось, аборигены сами иногда весьма определенно выделяют в повествовательном фольклоре две категории (преимущественно по признаку «сакральность — несакральность»), только весьма условно сопоставимые с «мифом» или «сказкой». <...> Но весьма сходные произведения могут различными племенными группами оцениваться по-разному. Особенно сильны колебания в отношении сказаний о трикстерах в тех случаях, когда они являются одновременно и серьезными творцами. Североамериканские индейцы большей частью отличают анекдотические проделки Ворона, Норки и т. п. от их же серьезных деяний. Рассказывать о трюках прожорливого Ворона можно без ограничения времени, места, аудитории. Но вот у дагомейцев рассказы о проделках похотливого трикстера Легба рассматриваются как *хвенохо* («мифы»), поскольку Легба связан с пантеоном высших богов, а проделки прожорливого трикстера Ио — как *хехо* («сказки»). Эта неустойчивость, как уже отмечено, объясняется тем, что трикстеры, при всей их «карнавальности», часто продолжают мыслиться мифологическими персонажами. Родственные отношения «высоких» сказочных героев с богами тоже порой приводят к разнобою в классификациях аборигенов. Кроме того, деление на две основные группы по принципу сакральности и достоверности часто приводит к объединению вместе с мифами исторических преданий (у тех же дагомейцев или чукчей) и

выключению из мифов десакарлизованных этиологических рассказов. Далеко не всегда ясен характер этиологизма, трудно определить, в какой мере он связан с самим ядром сюжета, а в какой — орнаментален. Поэтическая биография иного чисто мифологического героя порой так разрастается и обогащается сказочными деталями, что интерес повествования целиком прикован к его личной «судьбе» (например, в популярных сказаниях о «детстве» мифического героя и его взаимоотношениях с не признающим его небесным отцом, о его любовных связях и т. д.), а не к этиологическим результатам его деяний. Специфические трудности и недоразумения для исследователя возникают иногда при знакомстве с записями текстов, в которых фигурируют различные приключения героев, но из текста не всегда видно, что собственно это за герои — мифические предки (например, «дема» у папуасов маринд-аним) или современные люди. Как уже отмечалось, между первобытным мифом и первобытной сказкой нет структурных различий, «потери» и «приобретения» могут иметь и коллективно-космический (в мифе) и индивидуальный (в сказке) характер.

Таким образом, если в диахроническом аспекте различия между мифом и сказкой очевидны, особенно при сравнении исторически крайних форм (первобытного мифа и классической волшебной или даже «животной» сказки), то в синхроническом плане эти различия гораздо более зыбки из-за «текучести» восприятия «текста» самими носителями фольклора и из-за обилия промежуточных случаев.

В заключение необходимо, исходя из вышеприведенных соображений, выделить минимальный набор различительных признаков мифа и сказки.

Ритуальные ограничения и сакральность, несомненно, характерны для мифа, но миф остается мифом и в десакарлизованном состоянии, как показывают этиологические мифы и циклы культурных героев, например в фольклоре Океании. Типично, но не обязательно указание на доисторические времена и на этиологический результат в «зачинах» и «концовках». Все это скорее сигнализирует о мифологическом характере повествования, чем выражает его сущность. Сущность наиболее отчетливо выражается субстанциональным характером этиологизма и неотделимым от него космически-коллективным пафосом мифического деяния и, само собой разумеется, достоверностью. Мифологичность самих персонажей не определяет суть жанра. Мы можем себе легко представить «сказочные» приключения, приписанные мифическому персонажу. Тем не менее включение сказочного сюжета в цикл мифического персонажа вынуждает нас рассматривать такое повествование по крайней мере в двух планах — не только как сказку, но и как миф. Таким образом, минимальный набор различительных признаков включает из предложенного ранее списка прежде всего III, VII, VIII.

Русские народные социально-утопические легенды XVIII—XIX вв.

<...> Употребление термина «легенда» и понимание его в русской и западноевропейской фольклористике в отличие от многих других терминов, обозначающих жанры или жанровые разновидности, неопределенно и даже противоречиво. В одних случаях он применяется исключительно к устным рассказам на библейские, религиозные и церковные темы; в других — охватывает значительно более широкую область устной народной прозы — чуть ли не любые устные рассказы несказочного характера и более или менее вымышленного содержания. <...>

Вместе с тем отказаться от термина «легенда» невозможно. Опыт изучения прозаических жанров русского фольклора привел нас к выводу, что есть группы народных рассказов, для которых нельзя удовлетворяться терминами «сказка», «предание», «быличка» или «сказ» (рассказ-воспоминание). К их числу принадлежат и социально-утопические легенды.

В настоящей книге термин «легенда» применяется в приложении к устным народным рассказам социально-утопического характера, повествующим о событиях или явлениях, которые воспринимались исполнителями как продолжающиеся в современности.

Поясним сказанное примером. Среди казаков-некрасовцев были в свое время популярны своеобразные представления и связанные с ними устные рассказы о «городе Игната», т. е. о городе, который якобы основал Игнат Некрасов и который будто бы продолжает существовать, сохраняя традиции булавинско-некрасовского движения. В 20—60-х годах XIX в. в различных социальных слоях бытовали рассказы о том, что Александр I не умер, а покинул трон и бродит по России. Несколько позже личность Александра I начали связывать с неким старцем Федором Кузьмичем, который бродяжничал в Сибири. И рассказы о «городе Игната», и рассказы об Александре I — Федоре Кузьмиче мы называем легендами, так как их исполнители считали, что город продолжает существовать, а Александр I — Федор Кузьмич все еще бродит по России. Только с прекращением веры в существование где-то «города Игната» и распространения слухов о смерти Федора Кузьмича легенды о них могли изменить свои функции и свою поэтическую природу и превратиться в рассказы о прошлом, т. е. в исторические предания.

Среди подобных легенд мы выделяем легенды, имеющие социально-утопический характер, т. е. такие, основной смысл которых состоит

в выражении социально-утопических идей. Так, например, легенда о «городе Игната» <...> принадлежала к числу социально-утопических, а легенда об Александре I—Федоре Кузьмиче таковой отнюдь не являлась, так как с героем ее не связывались никакие социально-утопические надежды. <...>

Для того чтобы предварительно обозначить границы социально-утопических легенд как своеобразной группы фольклорных явлений, необходимо было хотя бы приблизительно определить место, которое они занимают в системе жанров русского фольклора в целом и особенно в системе жанров русской устной народной прозы. Однако осуществить это при современном состоянии науки довольно трудно, так как фольклористика до сих пор не располагает ни общепринятой классификацией жанров народной прозы, ни международной системой терминов, их обозначающих.

Вместе с тем совершенно ясно, что те народные рассказы, которые мы обозначаем словом «легенда» (включая специально интересующие нас социально-утопические легенды), относятся к группе жанров фольклорной прозы несказочного характера¹. Поэтому мы вынуждены обратиться к рассмотрению некоторых общих свойств этой группы жанров. <...>

Нечеткости различения жанров или жанровых разновидностей (видов, подвидов) русской устной народной прозы сопутствует нечеткость научной терминологии. За исключением термина «сказка», не только «легенда», но и «предание», «сказание», «побывальщина», «быличка» и другие термины употребляются очень произвольно. Впрочем, и в понятие «сказка» иногда вкладывается представление о всей области народной прозы. <...>

Если присмотреться к народной терминологии, то окажется, что здесь по каким-то причинам некоторые группы жанров выделяются очень четко (былины — «старины», сказки, причитания, частушки), другие вообще не выделяются (баллады, исторические песни), для третьих же хотя и существуют какие-то обозначения, но очень неустойчивые. К числу этих последних относится и группа жанров народной прозы, о которой мы говорим. Термины «быль», «рассказ», «побывальщина» употреблялись в народной традиции очень неопределенно и едва ли не воспринимались как синонимы. Несомненно, что все это не случайно и имеет какие-то общие причины. Действительно, русская народная проза четко делится на две группы жанров, первой из которых свойственна определенно выраженная эстетическая функция (все раз-

¹ В связи с отсутствием общего термина, обозначающего все разновидности народной прозы, за исключением сказки (типа немецкого термина «Sage»), мы вынуждены употреблять это описательное и негативное определение.

новидности сказки, небылица, анекдот¹), а во второй первостепенную роль играет какая-либо внеэстетическая функция (или функции). Произведения этой последней группы — предания, легенды, сказания, сказы, побывальщины и т. п. — рассказчиками и слушателями обычно не воспринимаются как произведения художественные, хотя художественная природа их и художественная ценность несомненны. Они служат практической цели передачи исторических, политических, космогонических, религиозных, бытовых или иных сведений или новостей. По аналогии с народным искусством, предназначенным сообщать художественную форму бытовым предметам, эту область фольклора можно условно называть прикладной. Она граничит и обычно переплетается с прозой нехудожественной, деловой, обыденной. По-видимому, именно эта функциональная синкретичность и меньшая отчетливость эстетической функции и являются причиной относительно слабой выработанности жанровых признаков и жанровой терминологии фольклорной прозы несказочного характера.

С точки зрения среды, в которой формируются и бытуют предания, легенды и другие жанры несказочного характера, все рассказываемое должно быть правдой или оно теряет свою ценность и забывается. Научный же анализ (сопоставление рассказов и фактов действительности) убеждает нас в том, что вымысел в них тем не менее встречается весьма часто. Это не значит, конечно, что он равноценен вымыслу в сказке или небылице. Если в сказке или небылице вымысел признается, ценится и используется как художественное средство, то в интересующих нас жанрах вымысел появляется, как правило, в результате стремления объяснить непонятные факты действительности или дополнить ее желаемым, т. е. он бессознателен и имеет <...> иллюзорный характер. Вымышленное считается, таким образом, достоверным и равноценным действительности. Изучая социально-утопические легенды, мы постоянно встречаемся с текстами, в которых действительность самым причудливым образом переплетается с вымыслом или, наоборот, вымышленные сюжеты легко включают в себя реальные исторические факты, причем и те, и другие становятся совершенно равноценными составными частями легенды, подчиненной одной идее или социальной эмоции, одному образному замыслу.

Небылицы и анекдоты, с одной стороны, сказки и притчи — с другой — всегда самодовлеющие художественные системы, четко выделяющиеся из потока обыденной речи. Их можно исполнять без всякого повода, но всегда надо рассказывать с начала до конца. Специфическая законченность определяет и другие качества — относительную устойчивость текста или, вернее, композиции, сюжета,

¹ Эстетической функции и здесь обычно сопутствуют функции этическая, социальная, политическая или иная.

художественного замысла, наличие, по терминологии Д.С. Лихачева, «замкнутого времени» и т. д.¹ Предания, легенды, побывальщины и другие устные рассказы не выделяются столь отчетливо из потока бытовой прозы и не отличаются структурной самостоятельностью и законченностью. Они не самодовлеющие эстетические системы, а как бы словесные проявления или элементы более обширных познавательных, мировоззренческих или публицистических систем (исторические предания — исторической или познавательной; социально-утопические легенды — политической; религиозные легенды и побывальщины — религиозной и т. д.).

Для всех этих жанров характерна относительно слабая выработанность стилистических средств. Они обычно не рассказываются без внешнего повода и не имеют зачинов и концовок, формально выделяющих их из обыденного речевого потока. Их время тоже не выделено, оно сливается с физическим временем рассказчиков и слушателей. Все эти особенности, как увидим дальше, свойственны и социально-утопическим легендам.

Дальнейшее изучение избранной нами разновидности легенд должно выявить некоторые особенности их социально-бытовой функции (и отсюда — тематики, образов, поэтики), как общие с другими разновидностями этой группы жанров народной прозы, так и присущие только им. Предварительно важно заметить, что даже самое первое знакомство с записями легенд заставляет обратить внимание на характерную отрывочность и художественную непоследовательность многих из них. Они как бы не знают устойчивого традиционного текста, четко сформировавшегося и окостеневшего сюжета; лишь некоторые из них относятся друг к другу как варианты или редакции одного произведения. Говорит ли это о дефектности этих записей? Как правило, нет.

Еще в 1930-е годы К. Сидов заметил, что фольклорные прозаические произведения несказочного характера бытуют обычно в одной из трех форм — Chroniknotizen (Sagenbericht), Memorat и Fabulat². Термины эти широко вошли в обиход международной фольклористики, но до сих пор не обрели эквивалентов на русском языке. Попробуем передать их описательно: «Chroniknotizen (Sagenbericht)» примерно соответствует словосочетанию «слухи и толки», которое с некоторых пор стало употребляться нашей фольклористикой; «Memorat» — сказвоспоминание, рассказываемый от первого лица; «Fabulat» — сюжетный рассказ, вошедший в устную традицию.

Наш опыт анализа фольклорной прозы несказочного характера подтверждает принципиальную правильность предложенной К. Сидо-

¹ Лихачев Д.С. Время в произведениях русского фольклора//Русская литература. 1962. № 4. С. 32—47; он же. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 224—253.

² Sydow C.W. Kategorie der Prosavolksdichtung//Volkskundliche Gaden John Meier zum 70. Geburtstag dargebracht. Berlin und Leipzig, 1934. S. 253—268.

вым мофологической классификации. Следует, однако, особо подчеркнуть, что «слухи и толки», мемораты и фабулаты являются не жанрами, а тремя формами бытования несказочной фольклорной прозы. Каждый жанр — предание, легенда, сказ, побывальщина и т. д. — и каждое отдельное произведение могут бытовать (и, следовательно, быть записанными) в любой их этих трех основных форм или в форме, сочетающей в себе их элементы. Характер, который приобретает рассказ в момент исполнения, зависит не столько от его содержания или жанровой принадлежности, сколько от реальных условий общения исполнителя и слушателя. <...> В том случае, когда слушателю совершенно не знакомо представление, лежащее в основе предания или легенды (или цикла преданий или легенд), которые ему предстоит услышать, содержанием рассказа может стать это представление (или его ядро) или, в более сложных случаях, система представлений (например, что такое затонувший в озере Светлояр город Китеж, кто такой Степан Разин, кто такие русалки и т. д.). Такой рассказ может быть развит за счет объяснительного сюжета (например, как возник Китеж, как С.Т. Разин стал народным заступником, откуда взялись русалки в данном озере или реке и т. д.). Если слушатель уже знаком с определенной системой представлений, популярной в коллективе, к которому принадлежит рассказчик, эта система может передаваться в динамической форме (например: как развивалась борьба разинцев с боярами, в каких случаях звонят колокола подводного Китежа, как ведут себя русалки по ночам и т. д.). Если и это уже известно, могут рассказываться только «дочерние рассказы», в которых изображаются дополнительные или новые эпизоды или просто свежие известия или толки о явлении, уже знакомом слушателю (например, рассказы о том, как одному из жителей близкой деревни не удалось достичь Китежа, так как он, забыв о запрете, оглянулся; о новых поисках кладов С.Т. Разина или о новых ночных огнях, появившихся на холмах, в которых они зарыты; о встрече путника с русалками и т. д.).

При этом первые два вида передачи (изложение самого представления или связанного с ним объяснительного сюжета) имеют главным образом экзотерический характер, т. е. применяются рассказчиками при общении со слушателями, не знакомыми с системами представлений, с которыми связаны эти рассказы, — новичками в данной местности, представителями иных социальных групп, детьми и т. д. (и, между прочим, фольклористами): Динамические сюжеты или «дочерние рассказы» имеют в отличие от этого, как правило, эзотерический характер, т. е. бытуют в среде, являющейся коллективным носителем той системы представлений, которая их порождает. Именно они и являются наиболее распространенным типом устного рассказа несказочного характера. В морфологическом отношении «дочерние рассказы» могут быть в зависимости от обстоятельств и «слухами, и толками», и меморатами, и фабулатами. Чрезвычайно важно также, и это мы будем постоянно учитывать при изучении легенд, что «слухи и толки»

могут быть не только начальной стадией кристаллизации преданий, легенд, быличек, сказов и т. д., но и нормальной формой передачи системы представлений социального коллектива в любую пору исторической жизни этих представлений. Примерно то же следует сказать и о меморате (прозаическом сказе-воспоминании). Он тоже может быть (хотя и не обязательно) начальной стадией формирования фабулата, но может оказаться и мнимым (квазимеморатом), образовавшимся под влиянием стремления рассказчика повысить степень достоверности рассказа путем приписывания себе или другому известному лицу функций участника или наблюдателя изображаемых событий. При этом рассказ, уже ставший традиционным, снова может приобрести форму субъективного воспоминания, что, разумеется, вовсе не говорит о его дефольклоризации.

Таким образом, фабулат, т. е. сюжетный рассказ с относительно отстоявшейся формой, вопреки существующему представлению, оказывается наименее (или по крайней мере одной из наименее) распространенной формой бытования фольклорной прозы несказочного характера.

И наконец, субъективность форм «слух или толк» и меморат (сказ-воспоминание) далеко не всегда означает, что они не фольклорны, а их лаконичность — что они не художественны. Они могут быть индивидуальными, но вместе с тем массовыми словесными проявлениями коллективной и художественной, образной по своей природе системы представлений, выработанной той социальной средой, в которой они бытуют. Поэтому мы не вправе считать каждый аспект, не имеющий выработанной формы или законченного сюжета, дефектным, недостойным изучения или лежащим за пределами того, что мы называем фольклором в широком смысле этого слова. Сказанное не исключает, разумеется, традиционности отдельных эпизодов или составляющих их мотивов, отдельных словосочетаний, в некоторых случаях — сюжетов. Однако группируются или используются они в зависимости от конкретных условий исполнения. Поэтому ошибаются те исследователи, которые ожидают, что текст подобных прозаических произведений должен обязательно «отстояться» в процессе бытования, а бытующие импровизационные рассказы, часто отрывочные и не обладающие устойчивым текстом, считают «неполноценными» в фольклорном смысле этого слова, результатом небрежности собирателя, забывчивости или недостатка мастерства исполнителя, в лучшем случае — «сырьем» для будущих вполне сформированных, «отстоявшихся», обработанных и т. д. произведений. <...>

На основании логического анализа и по способу выражения социально-политических идей мы в свое время наметили три основных типа социально-утопических легенд: о «золотом веке» (социально-утопические идеалы проецируются в прошлое и тесно переплетаются с социальной или поэтической идеализацией его), о «далеких землях» (социально-утопические идеалы проецируются за географические пре-

дела исполнителями феодального мира) и об «избавителях» (социально-утопический идеал еще не воплощен в действительность, однако сила, которой предназначено реализовать это воплощение, — «избавитель» — уже существует)¹. Дальнейшее изучение материала и уточнение терминологии показало, что первый тип настолько отличается от второго и третьего, что не может быть объединен с ними в рамках одного жанра. Если рассказы о «далеких землях» и об «избавителях» теснейшим образом связаны с народными антифеодальными движениями, исполнены исторического оптимизма, как правило, бескомпромиссны по отношению к настоящему, устремлены в будущее и представляют собой весьма своеобразную форму политически активного утопизма, то рассказы о «золотом веке» были только зачаточной формой выражения критического отношения к настоящему посредством идеализации прошлого. Отличие социально-бытовой функции предопределило и значительные отличия законов возникновения и развития, форм бытования, поэтики и т. д. С другой стороны, рассказы о «золотом веке» весьма близки к историческим преданиям. Поэтому правильнее считать, что социально-утопические идеи выражаются в русском фольклоре в двух родственных жанровых разновидностях — исторических преданиях (типа «золотой век») и легендах (типа «далекая земля» и «избавитель»).

Характерно, что исторические предания о «золотом веке» в русской фольклорной традиции не получили значительного развития, и известно сравнительно мало произведений этого типа, хотя, знакомясь с политическими и юридическими документами XVII—XIX вв., мы постоянно ощущали существование в различных слоях тогдашнего общества представления о некоем «золотом веке» идеальных социальных отношений в сравнительно недавнем прошлом. Это противоречие объясняется, вероятно, тем, что основная масса фольклорных записей была произведена во второй половине XIX в. и позже, когда «прошлым временем» была уже не старая Русь, а крепостная эпоха, не дававшая ни реального материала, ни поводов для поэтической и социальной идеализации. Рассказы о прошлых временах, несомненно широко бытовавшие во второй половине XIX — начале XX вв., но по известным причинам сравнительно мало записывавшиеся, — это, как правило, рассказы об ужасах крепостного права, об издевательствах помещиков над крепостными и т. д.

Представление о «золотом веке» иногда приобретало не социальный, а как бы бытовой и экономический характер. Прошлое рисовалось временем изобилия, прежде всего потому, что природа была щедрее к человеку. Отсюда предания о больших зернах, об изобилии зверей и рыб, о невероятных рудных богатствах земли в прошлом и т. д. <...>

¹ Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. — История, фольклор, искусство славянских народов. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов. София, сентябрь 1963 г. М., 1963. С. 486—503.

Жанровые особенности исторических преданий и их основные типы

<...> В преданиях обязательно рассказывается о прошлом, порою очень далеком; события, о которых в них идет речь, закончены и неповторимы. Предания — передаваемая из поколения в поколение устная народная летопись; основное назначение их — сохранить память о важных событиях и деятелях истории, дать им оценку. Действительность в преданиях изображается в основном реально и берется в определенном общественно-политическом плане. Это определяет отбор материала: берутся не все стороны действительности, не события семейной жизни или интимные переживания, а события государственного значения или оставившие заметный след в жизни местного населения. Конфликт, составляющий основу сюжетных преданий, национальный или социальный; он раскрывает внешнеполитические или классовые взаимоотношения изображаемой эпохи. Действующие лица преданий также показываются в социальном аспекте; они занимают в обществе определенное положение и выступают как представители нации, государства или разных классов и сословий. Но в преданиях даются не просто типичные для определенного времени ситуации и образы; в них рассказывается об отдельных конкретных случаях, действительно бывших или представляемых таковыми, и о подлинных исторических лицах. Именно конкретность, детальность, внимание к частностям большого события отличает предания от историко-песенного фольклора, изображающего действительность в том же аспекте и повествующего часто о тех же событиях и лицах. В преданиях очень редко изображается крупное событие в его основных моментах (как это характерно для исторических песен), обычно в них дается какой-либо отдельный эпизод, происшедший во время нападения врагов, осады города, приезда исторического деятеля и пр.

Конкретность преданий усиливает их точная локализация. Большая часть преданий привязана к определенному месту, объекту. Географическая определенность характерна и для историко-песенного фольклора, но в нем место действия обычно указывается более широко — называется город, за который идет битва; море или река, по которым плывут лодки и корабли с героями песен, и пр. В преданиях же указывается определенная точка: не Волга («чуть пониже города Саратова, чуть повыше города Камышина» и т. п.), Дон или другая река, а отдельный утес на волжском берегу, какие-либо (точно называемые) возвышенность, ущелье, озеро, селения, дома в городе и пр. Такая точность и определенность соответствуют содержанию преданий, рас-

сказывающих об отдельных случаях, и их установке на достоверность. Следует отметить, что в каждом крае есть особенно популярные герои, о которых чаще всего рассказывают: это исторические лица, деятельность которых развивалась в данной местности (или поблизости), которые приезжали сюда и оставили заметный след в жизни края и памяти населения.

Происшествие, о котором говорится в предании, само по себе может быть незначительным, даже анекдотическим, но образ исторического деятеля — основного персонажа рассказа — неизменно остается таким, каким он сложился в народной традиции, к нему добавляются лишь отдельные штрихи. И само происшествие показывается так, что оно на ограниченном, очень конкретном материале раскрывает наиболее существенное в событии, эпохе: расстановку социальных сил, образы патриотов и врагов и т. п. Показ общего, типического посредством частного, конкретного — одна из самых характерных особенностей исторических преданий.

Отношение к действительности, изображение тех или других ее сторон является существенным моментом при определении и разграничении жанров. Важно также установить место, характер и роль художественного вымысла.

Как можно было видеть из анализа преданий, соотношение в них факта и вымысла разное; иногда фактично в них лишь имя центрального персонажа или упоминание действительного события, с которым связывается описываемый случай. Самый же эпизод, о котором рассказывается, часто оказывается целиком вымышленным или же значительно дополненным творческой фантазией. Для преданий сюжетный вымысел обязателен, но это не лишает их подлинного историзма; в них правдиво и ярко раскрываются историческая действительность определенного периода, национальные и классовые отношения и конфликты.

Можно сказать, что любое предание исторично в своей основе, так как толчком к его созданию всегда служили действительные события (войны, народные восстания, крупное строительство, проезд известного исторического деятеля и пр.). Вымысел, точнее, домысел в преданиях реального характера в большинстве случаев не противоречит исторической правде, а способствует обобщению действительности, выявлению в ней наиболее существенного, типического, дает возможность раскрыть на конкретных примерах и художественных образах основные социальные противоречия эпохи.

В некоторых преданиях действительные факты передаются достаточно точно. Это в основном рассказы о сравнительно недавних событиях и о каких-либо местных объектах, заведомо связанных с определенным историческим лицом. Такие рассказы нередко имеют характер краткой исторической справки, вроде: на этом утесе был стан Разина; в этом доме останавливался Петр Великий (или кто-то другой),

когда он приезжал сюда; эту церковь построил Грозный, когда он шел под Казань, и т. п. Память о подобных объектах может подкрепляться письменными источниками, путеводителями и т. п. Исторический персонаж в такого рода сообщениях может не характеризоваться; он только называется, так как предполагается всем известным. Но многие из таких информаций, кажущихся очень точными, в действительности оказываются общими мотивами, которые в разных местностях прикрепляются к разным объектам и лицам. Таковы предания о курганах, как, например, «Беседной» гора названа потому, что на ней Петр I беседовал с местными крестьянами (Олонецкая губерния), Пугачев держал совет со своими полководцами (Южный Урал), Кудеяр совещался со своими молодцами (Воронежская губерния) и т. п. Таких преданий немало в любой местности <...>

В форме сжатых информаций может говориться и о крупнейших событиях далекого прошлого, память о деталях которых уже изгладилась. Так, например, вспоминали о татарах, которые когда-то приходили, о Мамае — «мамаи жили когда-то» и пр.

Краткая историческая справка может послужить и отправной точкой для рассказа о том, что делал здесь герой предания, с кем встречался, что сказал. В нем может даваться развернутая характеристика центрального персонажа, который показывается в разных обстоятельствах, во взаимоотношениях с разными людьми. <...> В таких преданиях фабула является уже художественным вымыслом.

Предания, не прикрепленные к местному объекту, имеют более обобщенный характер и представляют поэтому интерес для более широкого круга. Царь (король), путешествуя или приезжая куда-то по делам, встречается с разными людьми, узнает жизнь. Разбойники останавливают в лесу прохожих и в соответствии с их словами и поступками награждают или наказывают их и т. п. В таких преданиях должно быть как минимум два действующих лица, поставленные в те или другие взаимоотношения; выступают в них и коллективы. Поэтому предания этого типа почти всегда фабулат, имеют какой-то сюжет, хотя бы и неразвитый. Ограничиться кратким сообщением, одной или несколькими фразами здесь уже нельзя, надо, хотя бы сжато, передать суть дела, показать расстановку сил, характеры действующих лиц.

В редких случаях фабула предания определяется основными моментами какого-то важного события. Таково предание о взятии Казани, в котором рассказывается в соответствии с действительными фактами о подкопе и взрыве. Сюжет такого типа характерен для исторических песен, к которым данное предание по содержанию очень близко. Но герой, посоветовавший Грозному сделать подкоп и подготовивший взрыв, в преданиях из разных мест свой, причем жители некоторых сел утверждали, что это был их односельчанин, что именно он основал это село или по имени его оно стало называться. А это уже характерная для преданий конкретизация, стремление привязать событие или героя

к своей местности. Таким образом, и в предание, казалось бы передающее ход события достаточно верно и обобщенно, все же в какой-то мере входит вымысел, делающий его художественным произведением. Подавляющая же часть сюжетов фабульных преданий — вымысел.

Вымысел в преданиях по большей части имеет реальный характер; события происходят так, как они могли происходить и как они должны были происходить согласно народному представлению. Являясь обобщением действительности, вымысел дает возможность показать ее существенные стороны, типичные ситуации и конфликты, раскрыть образы действующих лиц. В некоторых случаях в преданиях используются древние фантастические мотивы (например, наказание моря, озера), а герои их порою наделяются неуязвимостью и другими чудесными свойствами; они входят и в реальные по общему тону повествования и также служат для характеристики центральных персонажей, показывают отношение к ним.

Художественный вымысел вносят чаще всего «общие», «бродячие» сюжеты и мотивы. Прикрепление их к разным местным объектам, использование для показа новых событий и лиц — основной метод создания преданий. Использование «общих» мест, мотивов и пр. характерно для разных жанров традиционного фольклора, но в преданиях общие сюжеты или основные мотивы часто повторяются полностью и составляют все произведение: его сюжет, фабулу. Многие из этих сюжетов и мотивов являются принадлежностью только преданий; часть их составляет международный фонд, другие же встречаются только у русских или славянских народов. Некоторые из мотивов восходят к древности и, повторяясь, соответственно изменяясь, доживают чуть ли не до нашего времени (например, мотивы неуязвимости и бессмертия героя); другие возникают значительно позже и характерны для определенных исторических периодов; некоторые сюжеты и мотивы используются только в определенных циклах и связываются с соответствующими типологическими образами (например, о «благородных» разбойниках); другие же повторяются в преданиях разного времени и разных циклов. Но принцип создания преданий остается один и тот же. Особенно много общих сюжетов связывается с событиями, имевшими для края большое значение и потому запомнившимися, и с наиболее популярными историческими лицами, бывавшими в этих местах. Из традиционного фонда мотивов и сюжетов при этом отбираются те, которые соответствуют смыслу события и сложившемуся у народа представлению о деятельности исторического лица и, следовательно, выражают понимание их народом и их оценку.

Общие мотивы и сюжеты преданий могли возникнуть и возникли посредством обобщения и типизации действительных фактов. Это можно проследить на более поздних преданиях. Так, например, на заводах Южного Урала распространились предания о приходе пугачевцев и помощи, оказывавшейся им рабочими, которые очень хорошо

показывают настроение рабочих и их отношение к восстанию. Сходные предания рассказывают о разных заводах, даже о тех, где пугачевцы не бывали, причем рассказчики подчеркивают, что рабочие именно того завода, о котором идет речь, первыми пошли за Пугачевым. В рассказах крестьян Поволжья о Пугачеве часто говорится, что при приближении пугачевцев господа переодевались в крестьянское платье и прятались в лесах, но пугачевцы узнавали их по рукам. Факты переодевания помещиков во время пугачевского восстания действительно имели место, засвидетельствованы документами и воспоминаниями; на основе их сложился мотив, общий для пугачевских преданий Поволжья; он использовался в некоторых преданиях о разбойниках.

На примере этих преданий можно видеть, как рассказы, сумевшие передать наиболее важное, типическое для пугачевского восстания, стали схемой, по которой рисовались история разных уральских заводов и расправы над помещиками. <...>

Основой преданий могли служить также воспоминания очевидцев и участников событий или рассказы, передаваемые якобы со слов очевидцев. Это другой жанр, но иногда они представляют как бы переходное звено от рассказов (или сказов) о современности к собственно преданиям. Это всегда рассказ о сравнительно недавних событиях, современниками и свидетелями которых были если не сами рассказчики, то их отцы и деды. Таких рассказов особенно много записано в наше время, но они есть и в старых записях. <...>

Следовательно, предания, как можно видеть, изображают определенные стороны действительности и имеют свои приемы ее изображения; есть свои специфические сюжеты и мотивы, служащие для оформления рассказов. Труднее охарактеризовать стилистические особенности преданий и выделить те художественные приемы, которые специфичны для них. Основная функция преданий — познавательная, информационная; эстетическая функция всегда имела для них подчиненное значение. Важнее было, что передать, а не как рассказать; до слушателей надо было прежде всего донести самый факт и его смысл. Поэтому предания часто не выделялись из обычной речи и рассказывались при случае, когда разговор заходил о каком-либо объекте или лице. Порою информаторы ограничивались, как уже указывалось, очень краткой справкой, иногда одной-двумя фразами. Но некоторые приемы рассказа, свойственные преимущественно преданиям, отметить можно. Они определяются их основной установкой на передачу информации.

Для сообщавших исторические предания очень важно убедить, что все рассказанное правда, что так именно происходило в действительности. Поэтому нередко приводятся те или иные доказательства для подтверждения их достоверности.

Такие доказательства особенно характерны именно для исторических преданий. Для быличек они не требовались, в них сам рассказчик

часто являлся как бы первоисточником, с ним (или с тем, о ком рассказывают) все это и приключилось. И рассказываемому верили, потому что все происходило в соответствии с существовавшими представлениями и верованиями. На веру должны были приниматься и легенды; религиозный человек в истинности их не сомневался. Правда, иногда оставались и вещественные «следы» происшедшего якобы здесь чуда — построенные в знак его церкви и часовни; озера, явившиеся на месте провалившейся церкви, чудотворные иконы и т. п., но это уже рассказы, по типу близкие к преданиям.

Для преданий же, повествовавших о важном и общезначимом для всего народа, доказательства достоверности имели существенное значение; они убеждали в их исторической фактичности, точности. Доказательства эти разные. Это прежде всего указания на давность и общераспространенность предания: если весь народ издавна знает и говорит об этом — значит, это правда. И сообщающий предание часто говорит, что слышал об этом от стариков: «старые люди рассказывали», «народ говорит», «рассказывали еще дедушка или бабушка», «старики так толковали. От отца я слышал» и т. п.

Ссылки на старых людей, на предков убеждали в важности предания; оно как бы передавалось из рода в род, из поколения в поколение как устная народная летопись. И такие ссылки стали одним из жанровых признаков преданий. Встречаются они довольно часто и характерны как для самых ранних записей преданий, так и для современных. Уже первые летописцы заявляли, что они основываются на народном предании, на рассказах стариков <...> передают все так, «якоже скажут». Подобные заявления есть в преданиях не только русских, но и всех славянских народов. <...>

Ссылки на очевидцев событий в преданиях редки, причем очевидцами часто оказываются те же дед, бабушка и т. п., на рассказы которых обычно ссылаются. Рассказы самого очевидца — участника событий — для преданий нехарактерны, это уже другой жанр — воспоминание. И показательно, что если рассказчик ссылается на очевидца (если он сам был очевидцем), то обычно он является рядовым участником или просто свидетелем, а не одним из основных действующих лиц рассказа, как это характерно для ряда воспоминаний или быличек. <...> П.И. Якушкин записал рассказы о Пугачеве от казака, сославшегося на бабушку, любившую про него рассказывать. Во время восстания она была молодой девушкой, но сама его не видала, а когда Пугачев зашел к ее отцу, «она с сестрой всю ночь просидела под полом, а что слышала и что люди ей говорили, бывало, нам покойница и рассказывает...»¹. Это, по существу, уже обычные для преданий ссылки на старых людей, на предков. В исторических рассказах важно отнюдь не то, что

¹ Якушкин П.И. Путевые письма//Якушкин П.И. Соч. СПб., 1884. С. 405.

случилось с рассказчиком, а описание самого факта, значимого и интересного для всех, или какого-то случая, происшедшего с известным лицом и характеризующего его. Повествование должно быть объективным.

Для подтверждения правдивости рассказа приводили иногда <...> песню. В некоторых случаях ссылались и на письменные источники: имевшиеся будто бы какие-то записи, грамоты, пожалованные государем по тому или другому случаю и дававшие известные привилегии, но, как правило, эти грамоты и записи оказывались утерянными, украденными или сгоревшими. В поздних и современных записях преданий ссылки на книги и другие источники встречаются уже довольно часто: соответственно им корректируется или дополняется содержание рассказа. Но в ряде случаев это уже не предания, а простые пересказы прочитанной книги, увиденного кинофильма и т. п.; они свидетельствуют об отмирании преданий.

Достоверность предания подтверждалась также разнообразными реалиями и «следами» героя. Они разного характера. «Следы» эпических и легендарных героев под стать им. Чаще всего это какие-то особенности рельефа местности: камень, якобы оторванный и брошенный героем-богатырем; прорубленное в скале отверстие и т. п. Так, Симов родник появился на месте, где товарищ Кудеяра Сим, пытавшийся перепрыгнуть на коне с горы на гору, упал и ушел под землю. <...>

Ссылки на давность предания и его хранителей-стариков, так же, как и на подтверждающие его реалии, отнюдь не гарантируют фактической достоверности всего рассказанного, и сами они часто являются недостоверными. Но для преданий они стали одним из характерных жанровых признаков.

У преданий нет специальных зачинов и концовок, подобных сказочным, но в них довольно обычны концовки, как бы подытоживающие смысл рассказа, показывающие важность события, значение какого-нибудь памятника, оценивающие действия героя.

«Вот такая часовня у нас — пугачевская», — заканчивается рассказ о часовне в Касеве, построенной якобы Пугачевым. «Ну и то сказать: к делу шел — за дело и сэк», — заключил рассказчик предание о наказании Петром I Ладожского озера, считая справедливой такую расправу с непокорным озером, мешавшим походу. Появляются такие концовки вполне закономерно — сообщавшему предание важно, чтобы его суть дошла до слушателей, чтобы оно было правильно понято.

Подытоживать предание и раскрывать его смысл могут <...> и цитаты из песен, вроде песни о Ладожском канале, заключающей рассказы о строительстве. В такой же функции может выступать и пословица. Этот тип преданий очень старый; он зафиксирован русской начальной летописью, в которой рассказ о победе над мучившими

народ великанами-обрами завершается пословицей: «И есть притча в Руси и до сего дне: погибоша аки обре». <...>

Большинство преданий — небольшие произведения, состоящие из одного законченного эпизода. Встречаются, однако, и предания сводные, в которых рассказчик старается передать все, что известно ему о герое; повествование при этом ведется обычно в хронологической последовательности и включает как мотивы народных преданий, так и сведения, почерпнутые из книг, песен и других источников; современные рассказчики ссылаются и на кинокартины. Такие сводные биографии исторических персонажей чаще встречаются среди поздних записей, и некоторые исследователи <...> считают их как бы новой стадией в развитии преданий. Но скорее они свидетельствуют об изживании жанра преданий, превращении их в простые пересказы вычитанных или услышанных где-то сведений.

Поскольку в преданиях дается обычно лишь один небольшой эпизод, центральные персонажи их также характеризуются с одной стороны, показывается какая-то одна черта характера, но наиболее важная. Характеризуют главного героя его действия, слова, отношение к событию, к представителям разных классов. Но чтобы образы были правильно поняты, сообщающие предания дают и прямые характеристики, оценивают их деятельность. Такая характеристика может предварять рассказ, который служит ее подтверждением, или же заканчивать, подытоживать его. Так, крестьянин, сообщивший предание о том, как зашедшего в крестьянскую избу Ивана Грозного схватил за бороду маленький сынишка хозяина, предупредил его такой характеристикой Грозного: «Рассудительный царь был, простой человек был, всякую вину рассудит, а по мере вины и накажет, а коль рассудит, вины нет, ну и ничего». <...>

В преданиях о Разине и Пугачеве и в разбойничьих преданиях прямые характеристики и оценки имели особенно важное значение; они противостояли оценкам, дававшимся господствовавшими классами, утверждали народную точку зрения. Поэтому в преданиях о «благородных» разбойниках постоянно подчеркивалось, что они грабили только богатых, бедным же постоянно помогали и защищали их от произвола господ. Некоторые рассказчики прямо заявляли, что враждебные слухи о Разине и Пугачеве распускали господа. Они и назвали императора Петра Федоровича Пугачевым — пугал он их, вот и стал Пугач. <...>

Прямые оценки событий и лиц как будто противоречат основной установке на объективность повествования, когда рассказчик подчеркивает, что он передает общезначимое, всем известное. Но они воспринимались не как личное мнение передатчика преданий, а как общее мнение. И оценивались события и поступки всегда с точки зрения государственной или классовой.

Наружность основных действующих лиц в преданиях описывается редко, причем отмечается какая-то одна (или несколько) характерная черта. Чаще говорится о внешнем виде разбойников, но их портреты во многом условны и стандартны; это обязательно силачи, красавцы, статные молодцы. Детали костюма упоминаются в целях создания идеального образа (что чаще встречается опять-таки в разбойничьих преданиях) или когда это связано с развитием сюжета — царь ходит переодетый в простое платье; разбойник является на пир в генеральском мундире и пр., но в этих случаях ограничиваются лишь кратким сообщением, в каком костюме был герой. В редких случаях костюм героя или его деталь становятся как бы их опознавательным знаком (например, красные рубахи русских разбойников).

В воспоминаниях же, переходящих в предания, те или другие замечания о наружности и одежде основных персонажей встречаются довольно часто. Например, старик Пахом, видевший в молодости Петра I, описал его наружность: «А батюшка-государь был роста высокого, всех людей выше целою головою. Он часто встряхивал своими черными волосами, а пуще, когда бывал в раздумье». Здесь возможно влияние слышанных рассказов и картинок, на которых изображался Петр I. Но Пахом припомнил также, что сопровождавший Петра англичанин Перри был очень толст и его носили на стуле. Это отдельные детали; в некоторых же рассказах наружность и костюмы основных персонажей описываются достаточно подробно. <...>

Отмеченные особенности присущи историческим рассказам реалистического характера, которые и можно определить как собственно предания. При всем разнообразии содержания и формы они сходны между собой в основном. От них отличаются исторические легенды, в которых действуют сверхъестественные силы, направляющие или меняющие ход событий, или же герой — действительное историческое лицо переносится в иной мир. Это две группы легенд, различающиеся по отношению к действительности, сюжетам, и, что особенно важно, по идейной направленности.

Отправной точкой для исторических легенд религиозного характера служит та же действительность, что и для преданий реалистических, с которыми они сходны как по отбору фактов, так и по манере рассказа. Легенды могут иметь и точную локализацию. Но в них направляет действие и определяет исход событий вмешательство сверхъестественных сил, которые обычно сами не появляются, а только проявляют себя посредством чуда. Это придает повествованию особый характер. Чудо организует сюжет, это кульминационный момент произведения, нередко изменяющий течение событий, определяющий дальнейшее. Так, поднятая за стены осаждаемого города икона Богородицы спасает город — враги в смятении отступают, ослепленные принимают своих за чужих и колят друг друга. То же происходит, когда враги оскверняют святыню, стреляют в церковь и пр.

Вмешательство Бога и святых останавливает героев преданий, заставляет их задуматься и иногда отказаться от своих намерений, раскаяться в содеянном. Грозный в ужасе бежит, когда его преследует св. Корнилий с отрубленной головой (и больше не ездит в Псков). Петр не может отъехать от Соловков, не помолившись и не замкнув раки святых; не может он также в праздник Петра и Павла — день своего ангела, несмотря на все старания, отплыть от Повенца, а когда в монастыре в Клименцах он захотел проверить, действительно ли чудотворны мощи Ионы, и ткнул в них жезлом, то посыпавшиеся искры чуть не сожгли его, и он, боясь наказания за грех, тут же приказал сделать святому богатую раку. При такой трактовке действительности и соответствующем оформлении сюжета событие или происшествие с историческим лицом, важные и интересные сами по себе, как бы отодвигаются на второй план перед воздействием божественных сил, а активность людей, их роль в событиях принимаются — все уже предreshено. Реальная действительность и все происходящее на земле оказываются подчиненными высшей реальности, ее отражением.

Основная направленность исторических религиозных легенд (как и всех религиозных легенд) — назидание, укрепление веры. Так, в приведенных олонецких рассказах о Петре I религиозного содержания основной является идея, что и царь, даже такой активный и решительный, как Петр I, не властен в своих поступках.

Исторические легенды редко передаются в форме хроникального сообщения; они должны содержать какую-то фабулу, сюжет, хотя бы и не развернутый, так как необходимо хотя бы кратко сказать, в чем же состояло чудо, что его вызвало и каковы были его последствия, а это уже элементы сюжетного повествования. По мотивам исторические легенды часто связаны с церковными поучениями и агиографической литературой; книжное влияние в них часто достаточно сильное.

Другую группу исторических легенд составляют повествования, в которых герой — исторически определенное лицо, оказывается выключенным из реальной действительности и перенесенным в фантастическую обстановку. Это прежде всего рассказы об ожидаемых избавителях. Герой в них представляется не умершим, а временно ушедшим; он ждет своего часа, чтобы прийти на помощь народу. Легенды эти также основаны на народных верованиях и представлениях, иногда очень древних (генетически они восходят к представлению о физическом бессмертии героя); входят в них и более поздние христианские мотивы. Сюжеты их являются целиком вымыслом и не содержат никакого исторического ядра, единственная историческая реальность в них — имя героя. И в плане сопоставления с действительными событиями несомненно более историчны религиозные легенды с элементом чуда.

Историзм легенд об избавителях особого характера. Они исходят из сложившегося представления о характере деятельности того или

другого исторического лица, из его традиционного народнопоэтического образа и проецируют его образ и деятельность в будущее. Значение этих легенд в том, что они раскрывают исторические идеалы, социально-политические стремления и надежды народных масс определенного периода. Поэтому они являются важным источником при изучении истории народного мировоззрения и народных социальных утопий.

Легенды о скрывающихся избавителях имеют свои морфологические особенности. Чаще всего это рассказ о человеке, которого случай (зашел в пустынное место; заблудился, шел по следу зверя; буря занесла на неведомый остров и т. п.) привел в убежище скрывающегося героя; герой расспрашивает пришедшего, что происходит на свете, и уверяет, что он еще придет. Такое построение напоминает некоторые религиозные легенды о страннике, попавшем в рай или в обитель святых; об иноке, заслушавшемся пения райской птицы и думающем, что он отлучился из обители только на несколько часов, а оказалось, что он отсутствовал долгие годы (сто лет). Этот мотив попал и в некоторые легенды об избавителях — словацкие о Матгяше, чешские — о рыцарях, спящих в Бланике, и др. Зашедший случайно в пещеру также иногда считает, что пробыл в ней всего несколько часов, а в действительности прошли годы, и его давно считают погибшим (а иногда и не помнят). Но эти мотивы в легендах о скрывающемся избавителе побочные; ведущая идея этих легенд — ожидание торжества социальной справедливости здесь, на земле, но только в будущем. Выражают они исторически ограниченное сознание народа, надеявшегося, что его освободит и установит социальную справедливость кто-то, имеющий власть и силу, а не сами они должны бороться за это.

По основной идее к легендам об избавителях близки социально-утопические легенды о справедливой земле, находящейся где-то за географическими пределами и куда также удавалось проникнуть некоторым счастливым (легенды эти, так же, как и легенды о скрывающихся избавителях-самозванцах, обстоятельно рассмотрены в <...> исследовании К.В. Чистова)¹. Но это уже не исторические произведения; справедливая земля мыслилась существующей где-то сейчас, и на поиски ее отправлялись.

* * *

На основе рассмотренного материала можно выделить два вида устных народных прозаических рассказов исторического содержания:

1. Исторические предания.

¹ Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. М., 1967.

II. Предания легендарные.

В исторических преданиях выделяются два раздела:

1. Предания, основой которых послужили действительные факты:
 - а) о различных случаях, происшедших в данном месте во время важных событий или во время пребывания здесь исторических лиц;
 - б) о местных жителях, принимавших участие в крупных исторических событиях или встречавшихся с историческими деятелями.
2. Предания, связанные с определенными местами и объектами:
 - а) о постройках городов, сел, церквей и пр.;
 - б) о местах, связанных с историческими событиями и лицами, и их названиях.

Внутри же каждого сколько-нибудь значительного цикла предания систематизируются по схемам, разработанным для каждого цикла.

Предания легендарные делятся на две принципиально различные группы:

1. Исторические легенды религиозного содержания.
2. Социально-утопические легенды.

Особый раздел исторических преданий составляют предания топонимические, которые занимают значительное место среди исторических преданий, связанных с местными объектами. Но они далеко не покрывают топонимических преданий в целом, составляя лишь часть их. Поэтому при выработке систем классификации несказочной прозы топонимические предания одними исследователями включаются в исторические, другими же выделяются, включаются в предания местные и т. п. На мой взгляд, топонимические предания составляют особый крупный раздел исторических преданий, разбивающийся в свою очередь на подгруппы; к историческим преданиям заставляет их относить не только то, что многие из них исторически закрепились. Топонимические предания в отличие от рассказов о кладах историчны по существу. Они могут быть и не связаны с большой, так сказать, историей, с событиями и лицами крупного масштаба, но они всегда говорят об истории села, города, о первых поселенцах, о случившемся в данном месте. Но чтобы выделить разные типы топонимических преданий, дать их классификацию и определить их место среди жанров устной несказочной прозы, нельзя основываться только на преданиях, связанных с крупными историческими событиями и лицами. Для этого необходимо исследовать все разновидности топонимических преданий, их отношение к действительности и связи с другими устнопоэтическими прозаическими жанрами. А это уже задача специального исследования.

К фабульным преданиям обобщенного характера примыкают исторические сказки. <...> Прикрепляются те сюжеты, которые соответствуют историческому образу, сложившемуся в народной традиции, помогают ярче и всестороннее показать их. Обычно это сказки новеллистические, бытовые, близкие к преданиям по характеру центральных

персонажей и отношению к социальной действительности. С образом справедливого царя связывались прежде всего те сказки, в которых царь (король) рисуется справедливым и показывается в отношениях со встретившимися ему простыми людьми — крестьянином, ремесленником, солдатом; сказки эти близки к преданиям и композиционно. К «благородным» разбойникам прикрепляются некоторые сюжеты о ловком воре, а иногда и мотивы волшебных сказок о добывании силы и чудесных предметах. Включение в сказки исторических персонажей, как правило, не отражается на их сюжетах, но меняет их основную установку и отношение к ним — сказки начинают восприниматься как правда, как рассказ о действительно бывшем. Вместо неопределенных сказочных времени и места действия в них появляются точные географические и хронологические указания; герою нередко дается прямая характеристика. Все это позволяет рассматривать исторические сказки как произведения, очень близкие к фабульным преданиям обобщенного характера, которые иногда утрачивают свою конкретность и по существу становятся сказкой. Грань между историзированной сказкой и преданием провести порою бывает очень трудно.

Предания о кладах по происхождению и специфическим особенностям не являются историческими и должны быть выделены в особый раздел. Но те из них, которые связаны с историческими событиями и лицами, отражают сложившиеся у народа представления об этих событиях и лицах; среди них есть и группа преданий собственно исторических.

Отмеченные виды и типы русских исторических преданий с теми же характерными признаками имеются у других славянских народов. <...>

Э.В. Померанцева

Устные рассказы о мифических существах и их жанровые особенности

<...> Среди жанров, для которых характерна установка на достоверность, есть такие, как, например, былички или легенды, содержание которых по существу отличается крайней фантастичностью. Героями их выступают мифические существа. Однако это не составляет принципиального отличия их от исторических преданий, повествующих о действительных событиях прошлого и реально существовавших людях.

Предания, легенды, былички — хотя и разные жанры, но по характеру информации они относятся к одному и тому же виду устной прозы.

Каким бы недостоверным ни было событие, о котором говорится в предании, каким бы неправдоподобным ни было повествование о жизни и чудесах святых или рассказ о леших, русалках и волшебных кладах, рассказчик преподносит это как сообщение, случаи, событие, известные целому коллективу, свидетелем которых был он сам, его знакомый, родственник, попутчик или случайный собеседник. При этом рассказчик обычно всемерно подчеркивает истинность, достоверность своего сообщения. Недаром для этих видов устной прозы характерны ссылки рассказчиков на авторитет коллектива («все знают», «все говорят») либо отдельных свидетелей («отец сам видел», «дед говорил» и т. д.). <...>

Сам термин «быличка» сравнительно недавно, всего полвека тому назад, был введен в научный оборот. Это народное слово по значению своему близко или даже равнозначно приводимым в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля терминам «бывалка, бывальщина, былица», определяемым как «рассказ не вымышленный, а правдивый», иногда вымысел, но «сбыточный, несказочный». Слово «быличка» было подслушано братьями Б. и Ю. Соколовыми у белозерских крестьян, использовано и прокомментировано в известном сборнике¹ и с их легкой руки вошло в практику русских фольклористов, которые стали употреблять его как синоним терминов «предание», «легенда», «бывальщина». Б. и Ю. Соколовы отмечают, что термин «быличка» белозерскими крестьянами обычно прилагается «к небольшим рассказам о леших, домовых, чертях и чертовках, полуверичах, колдунах — одним словом о представителях темной, нечистой силы»². Они подчеркивают как характерную черту «так называемых быличек», что в них «рассказ не утратил еще в народном сознании вероятия», и сопоставляют «былички» с тождественными, по их словам, «бывальщинами» и «досюльщинами», опубликованными в вышедшем за несколько лет до «Сказок и песен Белозерского края» сборнике Н. Е. Ончукова «Северные сказки». «Между совершенно реальными рассказами, характеризующими быт Севера, — писал Н. Е. Ончуков, — есть рассказы из области чудесного, преимущественно касающиеся верований в невидимый мир, злых или безразличных к человеку духов, чертей, леших, водяных и проч.»³. Он подчеркивал, что рассказчики не делают различия между ними и реальными рассказами, а «выдают их также за

¹ Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915. С. XXXIX—XLV, LVIII—LX.

² Там же. С. LIII.

³ Ончуков Н. Е. Северные сказки. Спб., 1909. С. XXI.

несомненно истинное происшествие». Указывая на местный характер этих рассказов, на их приуроченность к определенной местности и конкретным лицам, Н.Е. Ончуков отличал их от обобщенных рассказов о тех же фантастических существах, не имеющих, однако, такого точного приурочения, т. е., по принятой им терминологии, от бывальщин и досюльщин, которые, по его мнению, легко становятся легендами или сказками. Таким образом, Ончуков выделял как самостоятельную категорию устной прозы те рассказы, которые Соколовы называли быличками, и разграничивал их (но не отождествлял, как предлагали Соколовы) с близкими к ним бывальщинами и досюльщинами. Такая дробность классификации суеверных рассказов для изучения специфики отдельных категорий устной прозы представляется целесообразной. Термин «быличка» соответствует понятию суеверный меморат (Glaubensmenorat). От бывальщины, досюльщины, предания, т. е. фабулата или факта, быличка отличается своей, условно говоря, бесформенностью, единичностью, необщностью.

Поэтому при изучении русских суеверных рассказов должны быть выделены, с одной стороны, былички, с другой — бывальщины о демонических существах — оборотнях, мертвецах, привидениях, чудесных кладах, колдунах и т. д. Эти рассказы делятся на тематические циклы. Например, былички и бывальщины о демонических существах — на рассказы о духах природы, о домашних духах и о черте. Первые (о духах природы) в свою очередь делятся на рассказы о лешем, водяном и русалках, горных духах и т. д. Вторые (о домашних духах) — на рассказы о домовом, овиннике, баннике и т. д. Составляя как бы отдельные циклы, былички и бывальщины, связанные с каждым из этих персонажей, вместе с тем очень близки друг другу по характеру своего бытования, функции, особенностям композиции и стилистическим средствам. От них несколько отличаются более близкие к преданиям былички и бывальщины о волшебных кладах и легко становящиеся сказкой рассказы о ведьмах и оборотнях. Особую группу, сложную по своему генезису и противоречивую по существу, составляют повествования о черте, которые активно взаимодействуют как с мифологическими быличками, так и с остальными циклами суеверных рассказов, особенно в тех случаях, когда речь идет об обобщенной, не дифференцированной в конкретных образах «нечистой силе».

В русском фольклоре, как и в фольклоре многих других народов, наблюдается значительная разница между быличками и бывальщинами, бытующими в среде крестьян и живущими в репертуаре других социальных групп, в частности, среди ремесленников и горнорабочих. Существенная разница эта внутри одного жанра также должна быть учтена при выработке классификационной схемы.

Возможны, конечно, классификации, учитывающие повествовательную форму суеверных рассказов, т. е. деление их, прежде всего, на мемораты и фабулаты. Практически первый принцип представляется

более целесообразным. Однако при анализе быличек наряду с их содержанием, прежде всего важным для изучения народных верований, должна рассматриваться и жанровая специфика, характеризующая их как явление фольклора, отличное от других повествовательных жанров, в частности, от бывальщин.

Значительные изменения социальных и культурных условий повлекли за собой создание новых повествовательных форм и исчезновение старых. В настоящее время былички у многих народов явно потеряли свою основную функцию, свой основной жанровый и родовой признак и проявляют тенденцию превратиться не только в бывальщины, но и в развлекательные, порой смешные рассказы, разоблачающие суеверные представления. Не будучи созвучны мировоззрению, представлениям и понятиям советского человека, былички почти совсем исчезли из устного репертуара и обихода современного носителя русского фольклора и его аудитории. Общим местом в русских быличках, записанных в наши дни, являются ремарки рассказчиков, отмечающих неубедительность и маловероятность рассказываемого ими случая, или же указания на «темноту» тех людей, от которых они слышали этот рассказ. Сплошь и рядом информаторы подчеркивают, что рассказывают о прошлом. «Преж колдуны да знахари были», — начинает один из рассказчиков историю о колдовстве. Другой так мотивирует сообщаемую им быличку: «Прежде больше чудилось. Народ был православный, сатана-то и смущал». <...>

Следует отметить, что былички сравнительно поздно стали записываться как фольклорные тексты, а не только фиксироваться как свидетельские показания наличия тех или иных верований. Таким образом, исследователь жанровых особенностей быличек вынужден базироваться в основном на записях второй половины XIX — начала XX вв. Бытование же их в течение веков доказывается упоминанием демонологических персонажей в древнерусской литературе, в пословицах и наиболее архаических заговорах. <...>

При анализе жанровых особенностей быличек следует учитывать и особые условия их бытования. Рассказывание их никогда не является самоцелью, они возникают «по случаю», вызванные той или другой житейской ситуацией или особой психологической настроенностью рассказчика и его слушателей. Обычно одна быличка влечет за собой цепь аналогичных рассказов, так как содержание былички, в отличие от сказки, не исчерпывается рассказанным, не ограничивается рамками одного сюжета, а выплескивается за их пределы, настраивая слушателей на восприятие дальнейших впечатлений от неизвестного, таинственного и страшного мира.

Братья Б. и Ю. Соколовы указывали на то, что былички особенно популярны среди охотников, рыбаков, частично — солдат, т. е. у людей, переживающих «большое накопление впечатлений, таинствен-

ность и жуть природы». Следует прибавить к этому перечню еще лесников, пастухов, горнорабочих. <...>

Хотя былички, как и другие жанры несказочной прозы, действительно <...> являются чем-то средним между формой и бесформенностью, в этой «бесформенности», которая, на мой взгляд, является своеобразной формой этого жанра, можно нащупать определенные стиливые закономерности.

Своеобразие формы быличек определяется тем, что это рассказы о столкновении человека с потусторонним миром, рассказы не только о чем-то необыкновенном, но необъяснимом и страшном. <...>

Несмотря на то что эстетическая функция в быличках вторична и стилистические средства в них менее выработаны, чем в сказочных жанрах, можно все же обнаружить их жанровые приметы не только в содержании и системе образов, но и в композиционных и изобразительных средствах. Структура былички, ее композиция, система ее образов, поэтические приемы, портрет, пейзаж, образ рассказчика — все это определяется основной функцией быличек, подчинено главной задаче — доказать, утвердить, подкрепить то или иное верование. Поэтому быличка всегда носит характер свидетельского показания: рассказчик либо сообщает о пережитом им самим случае, либо ссылается на авторитет того лица, от которого он об этом случае слышал (например: «Мужик Кузьмин рассказывал мне и божился»). Своеобразным «лирическим героем» былички является «свидетель», и образ этого свидетеля, его вера в достоверность рассказываемого, его потрясенность встречей с существами потустороннего мира всегда в ней наличествует независимо от того, рассказывается ли она от первого лица или является переложением рассказа соседа, отца, деда.

Поскольку в быличке обычно говорится об исключительном случае, нарушающем течение нормальной жизни, в подавляющем количестве быличек после одной-двух вводных фраз словом «вдруг» или каким-либо равнозначным ему, или же интонацией, передающей неожиданность, начинается кульминация повествования. Например: «Ходила я с матерью в лес, вдруг вижу...»; «Невестки моей Катерины мать ходила удить, вдруг слышит...»; «Ходил полесовщик по лесу, стрелял птицу и пришел в избушку, вытопил, поставил варить птицу, а сам лег на лавке, отдыхает. Вдруг залаяла собака на дворе, и видит...»; «Мужик идет лесом... Вдруг как засвистит и захохочет на весь лес»; «Лошадь встала... Вдруг как с саней что-то повалилось, ровно железа пуд, и покатилося, и застучало в сторону». Подобный композиционный прием типичен для быличек разных циклов, является своеобразным «общим местом».

Тем, что быличка рассказывает о страшном, определяется и преобладание в ней, в отличие от сказки, трагического исхода: после встречи с лешим, русалкой, водяным, хозяином земных недр человек начинает задумываться, становится мрачным, угрюмым, чахнет, пропадает или даже гибнет. Таинственность содержания и трагичный

финал былички, ее близость к кошмару и сновидению определяют многие детали повествования, усугубляющие ее зловещий смысл, в частности сказываются в характере пейзажа и диктуют описание времени. В подавляющем числе быличек все события происходят в темноте: в сумерках, вечером, ночью, в туман, призрачную «месячную» ночь. Место действия — обычно уединенное, пустынное место, кладбище, болото, берег реки, Мельничная плотина, заброшенная шахта. Рассказчик подчеркивает зловещность обстановки, мрачность пейзажа («Река, ельник угрюмый»).

Своеобразно дается в быличке портрет демонического существа, о котором ведется рассказ. В подавляющем числе быличек портрет нарочито неопределен и построен на каком-то одном признаке: рассказчик не называет того, кто ему встретился, он упоминает только, что кто-то захохотал, загремел, застучал, мелькнул над рекой, прикоснулся к нему лохматой шерстистой лапой, захлопал в ладоши и т. д. («Кто-то большой, черный, косматый в сенцах стоит»). Поскольку рассказ воспринимался слушателями, которые знали о существовании лешего, домового, водяного, то для всех было ясно, о ком идет речь. Очевидно, некоторую роль играл в данном случае и запрет называть нечистого по имени.

Однако встречаются былички, в которых присутствует детализированный зрительный образ, например, лешего вышиной с дерево, в белой рубахе, или русалки с зелеными волосами, лохматого домового, маленьких, как дети, но шерстистых чертенят.

Действия демонических существ в наиболее типичных быличках очень просты: показалось, захохотало, зашекотало, завело и т. д.

Однако действия героев — демонических существ — могут усложняться, приобретать психологическую мотивировку. В таком случае простой эпизод разрастается в сложный сюжет — меморат превращается в фабулат, рассказ выходит за жанровые границы былички, становится бывальщиной. Это уже истории о лешем, водяном и русалке, а не свидетельские показания о встрече со сверхъестественным существом, как это характерно для былички.

Желание рассказать как можно убедительнее, достовернее приводит к тому, что вводятся детали, материально свидетельствующие, что это был не сон. Реалии эти сплошь и рядом превращают быличку в бывальщину, а иногда даже в сказку.

Иногда простейшая быличка контаминируется с более сложной, причем контаминация оправдывается рассуждением: «Это еще не чудо, а вот это чудо». Например, у охотника воскресает и уходит убитая и выделанная куница, — он отправляется вслед за ней узнать большее чудо и, наконец, просыпается дома. Аналогичен рассказ, как убитая ласка бежит за охотником, превращается в черта и несет его домой. В результате контаминации былички превращаются в бывальщины, или, в зависимости от установки рассказчика, в сказку.

Поскольку подлинная быличка является бесхитрым свидетельским показанием, она большей частью одноэпизодна и невелика по объему. В этой лаконичности и скупости деталей — особенность той эстетической потенции, которую, несмотря на второстепенность художественной функции в ней, несет в себе быличка. Чем больше деталей в быличке, чем сложнее ее сюжет, тем дальше она отходит от мемората, тем ближе она к развлекательному повествованию. В устах сказочника-краснобая она часто вообще теряет основной жанровый и даже видовой признак — доминантой становится эстетическая функция. Рассказчик уже не стремится как можно точнее информировать слушателей о страшном, непонятном происшествии, а хочет развлечь их занятным рассказом о том, скажем, как поп спорил с лешим из-за репы. Быличка исчезает, вместо нее появляется бывальщина или сказка. Ее исполнитель демонстрирует свое мастерство. Рассказчик же былички сообщает ее не потому, что он мастер слова, а потому, что знает факт, достойный внимания и удивления. <...>

Быличкам, тесно связанным с народными поверьями, свойственно ярко выраженное национальное своеобразие: в русской крестьянской избе, овине, конюшне живет и шутит свои шутки домовая; в непроходимые чащи русских лесов и топи болот заводит одинокого путника леший; сидя на мельничной плотине, на берегу лесных речек, расчесывает свои длинные волосы и заманивает свои жертвы русалка. Нередко леший одет в длинную мужскую белую рубаху, а русалки даже «в холщовых рубашках, рукава широкие, вышитые».

К русским быличкам и бывальщинам очень близки суеверные мемораты белорусов и украинцев. <...>

С.Н. Азбелев

О подразделениях несказочной прозы

Предания и легенды составляют основной массив той области фольклора, которую русские фольклористы обозначают термином «несказочная проза». Теперь уже как будто все согласны с тем, что в данной области преобладают функции внеэстетические¹.

Разговор о существе часто приходится совмещать с разговором о терминах. В данном случае это необходимо не только потому, что фольклористы разных народов имеют свои терминологические тради-

¹ См.: *Кравцов Н.И.* Сказка как фольклорный жанр // Специфика фольклорных жанров. М., 1973. С. 80—81.

ции. Единства нет пока и в самой русской фольклористике. Сложнее всего дело обстоит с понятием «легенда». Довольно распространена — хотя и не была убедительно обоснована теоретически — традиция называть легендами «рассказы, содержание которых прямо или косвенно связано с христианской религией»¹. Нынешние сторонники такого словоупотребления ссылаются, например, на исследование А.Н. Веселовского «Опыты по истории развития христианской легенды»². Однако там нет обоснования термина, а само название работы свидетельствует как раз о том, что легенда может быть не только христианской. Естественно, что для плодотворного сопоставления сходных явлений в фольклоре русского народа и других народов СССР понятие «легенда» нецелесообразно связывать только с христианством или вообще с какой-нибудь одной религиозной системой. Практически удобнее, а теоретически — вернее иметь в виду религию как форму общественного сознания. Сюда относятся все вообще верования, связанные с представлениями о потустороннем мире, о сверхъестественных существах и силах, о людях, животных или предметах, обладающих чудесными свойствами, и т. п.

Между тем иной раз заявив, что различия прозаических жанров состоят в «принципиальных соотношениях с действительностью», пишут, что народная легенда, которая «утверждает» в своих героях «святость», это совсем иной жанр, чем «суеверные рассказы, основанные на народных верованиях»³. Но принципиально это явления как раз одного типа. Здесь можно говорить лишь о разновидностях, определяя их по тем или иным признакам. Одним из них может быть принадлежность содержания рассказа к той или другой системе верований. Но в народной среде верования, шедшие от господствовавшей религии, всегда переплетались с унаследованными от языческих времен. Поэтому разделение тех и других в применении к фольклору неизбежно оказывается условным.

Русские народные рассказы, основанные на представлениях, идущих преимущественно от язычества, исследованы Э.В. Померанцевой. Для обозначения их она остановилась на термине «бывальщина», а связанные с ними мемуары, рассказываемые от первого лица, пред-

¹ *Пропи В.Я.* Легенда//Русское народное поэтическое творчество. М.; Л., 1955. Т. 2. Кн. 1. С. 378.

² См.: *Аникин В.П.* Художественное творчество в жанрах сказочной прозы//Русский фольклор. Л., 1972. Т. 13. С. 16.

³ См.: *Померанцева Э.В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 11—13. Здесь говорится, что легенда «стремится поучать», «идеализируя своих героев, призывая подражать им», но легко убедиться, что в них нередки повествования, весьма далекие от дидактики. См.: *Афанасьев А.Н.* Народные русские легенды. М., 1914. № 10, 11, 13, 15 и др.

почитают называть «быличками»¹. Оба термина — народные. Употребления их, зафиксированные собирателями русского фольклора в народной среде, гораздо шире исследовательского, но исследовательница существенно разошлась со своими предшественниками. Б.М. и Ю.М. Соколовы писали, например: «В народных «быличках»-легендах нередко встречаемся мы со знакомыми мотивами житийной и учительной литературы»². Однако в применении к фольклору других народов эти своеобразные термины уже никак не будут связаны с народным словоупотреблением. Между тем легенда — термин интернациональный. Его можно конкретизировать: христианская легенда, мусульманская легенда, суевская легенда и т. д.³

Сказанное помогает уточнить тип отражения действительности в легендах — как бы мы не называли отдельные их разновидности. Легенда всегда отражала действительность сквозь призму того или иного верования, либо той или иной совокупности верований. Основная общественная функция легенды — подкрепить верование, повествуя о чудесном. Чудесное могло иметь проявления самые разнообразные, начиная от деяний божественных сил и кончая, например, колдовской неуязвимостью народного заступника и проделками домашних духов. Пока сохранялась незыблемость верования, продолжали жить в репертуаре основанные на нем легенды. С утратой верования легенды перестают бытовать либо изменяют свою функцию и воспринимаются как развлекательные рассказы (нередко — юмористические).

Другую область составляют предания. Этот термин почти всеми трактуется более или менее сходно. Им обозначают повествования, отражающие главным образом обыденные представления о мире. Предания могут быть подразделены на ряд разновидностей. В русском фольклоре наиболее распространены исторические предания: «...эстетическая функция всегда имела для них подчиненное значение. Важнее было, что́ передать, а не как рассказать; до слушателей надо было прежде всего довести самый факт и его смысл»⁴.

В широком смысле историческими можно назвать все предания, посвященные жизни общества. Предания, посвященные другим сферам действительности, отражают чаще стремление их объяснить. Сюда могут быть отнесены и те этиологические рассказы, в которых объяснения основаны не на верованиях, а на наивно-реалистическом восп-

¹ См.: *Померанцева Э.В.* Мифологические персонажи... С. 14—15.

² Сказки и песни Белозерского края. Записали Б. и Ю. Соколовы. М., 1915. С. XLV.

³ В научной традиции некоторых стран термином «легенда» обозначают всю или почти всю область несказочной прозы.

⁴ *Соколова В.К.* Русские исторические предания. М., 1970. С. 260.

рия мира. Несмотря на бросающуюся нам в глаза фантастичность таких объяснений, можно говорить о том, что стадияльно вся область преданий предшествует именно науке как форме общественного сознания. Конечно, ближе всего к науке исторические предания. Как и данные исторической науки, они основываются, в конечном счете, на рассказах участников и очевидцев реальных событий. Наслоения домыслов, «бродячие мотивы» и разного рода контаминации сводят до минимума фактическую достоверность большинства преданий, записанных гораздо позже событий, которые в преданиях отразились. Но это касается относительно недавнего состояния исторических преданий. В тех условиях, когда они выполняли общественно важную функцию исторической хроники, точность передачи была несравненно большей. К сожалению, наши общие представления о преданиях чаще всего базируются только на фольклористических записях, а из текстов средневековой письменности привлекается обычно лишь то, что похоже на такие записи.

Между тем очевидно, что исторические предания начали утрачивать свое общественное значение уже с появлением летописей и хроник. Это не могло не повлечь за собой начала упадка. С повсеместным распространением грамотности и современных средств массовой информации общественное значение преданий уменьшается самым радикальным образом и из активного репертуара они исчезают теперь довольно быстро, а если рассказ продолжает бытовать, то выполняет обычно уже иную функцию: остаткам исторических преданий доверяют мало или не доверяют вовсе. Исполнители заботятся о том, чтобы придать таким рассказам занимательность, не заботясь более о их достоверности. Судьба исторических преданий в этом отношении оказалась отчасти близка судьбе былин, которые в период своего угасания превращались в сказки о богатырях.

Предания и легенды как типы фольклорных повествований сходны своей связью с двумя формами общественного сознания. Но по характеру их соотношения с этими формами они в известном смысле противоположны. Предания стадияльно предшествуют науке, точнее тем отраслям ее, в которых существенную роль играет описание и объяснение событий и явлений. С развитием же самой науки и распространением научных знаний предания исчезают. Легенды возникали как следствия сложившихся верований. С исчезновением верований утрачиваются и условия существования легенд, на этих верованиях основанных.

Несколько более живучей оказывается особенно чуткая к общественным настроениям и наименее устойчивая во времени разновидность несказочной прозы — так называемые слухи и толки. Но, как показало исследование К.В. Чистова, и общественная роль слухов была некогда чрезвычайно большой — при отсутствии средств современной

массовой информации¹. Говоря об этом материале — так же как и об основной массе легенд и преданий, — не приходится спорить с тем, что художественная форма изложения, тогда, когда она ощутимо наличествует, не является фактором достаточно существенным.

Однако этого нельзя сказать о всей несказочной прозе. Существует, а в прошлом была, как можно полагать, развита почти повсеместно еще одна ее разновидность, которая без всяких оговорок должна быть отнесена к области искусства. Речь идет о так называемых героических сказаниях.

Еще К.В. Сидов дал на международном материале общую характеристику этой разновидности прозаического фольклора. Героические сказания представляют собой эмоционально приподнятые повествования о подвигах реально существовавших лиц. Сказание описывает деяния, которые могут служить блестящим примером, повествует о том, что способно вызвать восхищение и подъем чувств у слушателей. Основу сказания составляют воспоминания о действительных фактах, украшенные дополнениями, заимствованными из произведений других жанров, или плодами собственной фантазии исполнителей. Относительно художественной формы сказаний К.В. Сидов писал, что для них характерна метрически или ритмически организованная речь, придающая повествованию большую авторитетность и облегчающая его запоминание. Однако он замечал, что такая форма может чередоваться с обычным прозаическим повествованием; сказание может быть и целиком прозаическим. Ряд категорий прозаического фольклора и соответствующие термины, получившие особенно широкое распространение за последние пятнадцать лет — меморат, фабулат и некоторые другие — были обоснованы именно здесь. Но категория героических сказаний остается пока как бы в стороне от ведущихся на международных конгрессах дискуссий².

Между тем без пристального внимания к этому материалу невозможно обойтись. Изучение его актуально в особенности для фольклористов нашей страны, где героические сказания сохранились в живом репертуаре ряда народов. Необходимо сравнительное изучение. Без сомнения, оно позволит значительно расширить и обогатить не только ту характеристику, какую предлагал в свое время К.В. Сидов, но и общие представления об исторической поэтике фольклора. Для героических сказаний характерны по крайней мере три особенности, представляющие общетеоретический интерес. Во-первых, это, пожалуй, единственная область устной эпической прозы, где вполне осознанное художественное творчество имеет в основе своей не вымысел,

¹ См.: *Чистов К.В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. М., 1967.

² См.: *Sydow C.W.* Selected Papers on Folklore. Copenhagen, 1948. P. 78—79.

а поэтизацию реальных фактов. Во-вторых, это область, которая является по существу пограничной между фольклором прозаическим и песенным. В-третьих, для прозаического фольклора это, пожалуй, единственная область, где эпический род достаточно определенно сочетается с лирикой.

В русском фольклоре героические сказания практически ушли из репертуара еще в XIX столетии. Активное же их бытование пошло на убыль, очевидно, с XVI века, когда в России начался расцвет исторической песни. Последним крупным событием, широко отразившимся в русских героических сказаниях, была Куликовская битва 1380 г. Наша фольклористика до недавнего времени этим материалом почти не занималась, и в обобщающих трудах по русскому фольклору он пока не представлен. <...>

Несказочная проза представляет собой по крайней мере три основных типа отражения действительности. В легендах — стремление подкрепить верования, объяснить непознанное. В сказаниях — стремление украшенно отобразить то, что представлялось достойным прославления. Уместно по этому поводу напомнить суждение Ю.М. Соколова. Он писал, что под фольклором следует «понимать проявление как поэтического, так и практически познавательного и религиозного мирообъяснения, еще не успевшего получить дифференцированную форму, характерную для высокого состояния культуры»¹. Естественно, что сказания относятся к области поэтического мирообъяснения, предания — к области практически познавательного, а легенды — к области верований.

Однако разграничение это не является абсолютным, а опирается в каждом случае только на главный признак. Достаточно очевидно, например, что элементы поэтического мирообъяснения есть и в преданиях, и в легендах. Вряд ли существует сейчас такая область фольклора, где совершенно отсутствуют элементы художественности. Но, может быть, в прошлом подобные области и существовали, поскольку до появления письменности все общественные представления были закреплены только в памяти и передавались только в устной традиции. <...>

При изучении несказочной прозы особенно важно разграничение трех уровней того материала, которым вообще занимается фольклористика. Искусство как форму общественного сознания можно было бы назвать верхним из этих уровней; естественно, что именно к этому уровню относятся героические сказания. Средний уровень составляет то, что находится на периферии искусства, относясь не столько к нему, сколько к иным формам общественного сознания; предания и легенды

¹ Соколов Ю. Очередные задачи изучения русского фольклора // Художественный фольклор. М., 1926. № 1. С. 6.

принадлежат к этому среднему уровню. Наконец, нижний уровень — это то, что находится на периферии всех форм общественного сознания, и соответственно — на периферии самого фольклора, относясь не столько к сознанию общественному, сколько к сознанию индивидуальному; сюда относятся так называемые мемораты, т. е. рассказы, передающие личные воспоминания очевидцев тех событий (иногда — воображаемых), о которых повествуется (можно отвлечься от в общем довольно редких «квазимеморатов», т. е. рассказов, где исполнитель ложно выдает себя за очевидца). <...>

В области несказочной прозы явными и устойчивыми морфологическими признаками обладают только сказания. Что касается материала, обозначаемого терминами «предания», «легенды», «бывальщины», «слухи» и т. д., то исследователи постоянно отмечают зыбкость этих образований, отсутствие устойчивых структурных признаков, отсутствие устойчивого текста (правда, такое свойство не является здесь всеобщим: известно, например, что родовые саги передавались с большой степенью точности). Однако несмотря на трудности, морфологические типы могут быть выделены и для этой области. Примером наиболее удачного общего морфологического разграничения остается названная работа К.В. Сидова, хотя она и не во всем последовательна. Кроме меморатов, для анализа современного материала наиболее важны две из определенных им категорий несказочной прозы: информационные сообщения, излагаемые в форме утверждения (Chroniknotizen), и устные рассказы с определенной фабулой (фабулаты). Это иная система разграничения, чем та, которая основана на принципах функционального отношения к действительности. Содержание предания может передаваться и в виде сообщения, и в виде рассказа, содержание легенды тоже передается в аналогичных формах.

Если последовательно разграничить весь фольклор на жанры, беря за основу принцип морфологический, то для материала, о котором выше шла речь, можно назвать следующие основные разновидности: сказание, фабульный устный рассказ, устное сообщение (каждая из них может быть подвергнута дальнейшим подразделением). В интересах терминологического единообразия целесообразно при этом категории иной системы — такие, как предание и легенда — жанрами не называть, а называть их, допустим, видами прозаического фольклора. Или необходимо доказать, что эти категории суть не только разные типы отражения действительности, но одновременно и разные типы формы произведений, опровергнув довольно прочные выводы о неустойчивости их структуры. <...>

БЫЛИНЫ

П.Н. Рыбников

Заметка собирателя

<...> Летом 60 года я получил от местного начальства официальное поручение — собрать данные об источниках, из которых составляются ведомости статистического отчета. Командировка эта предоставляла мне возможность не только побывать в уездных городах Олонецкой губернии, но и заглянуть в деревенский быт.

Итак, в свежее майское утро отправился я на общественную пристань в Петрозаводске и стал приискивать лодку для переезда на Пудожский берег. Хотя лед еще не вполне потонул на озере, однако у пристани виднелось уже много сойм и лодок. На них приехали заонежане, повенчане и крестьяне с Пудожского побережья. <...>

На четвертый день ветер стих, и лодочники решились пуститься в путь на гребле, а их было трое мужчин и одна женщина. В светлую и холодную весеннюю ночь мы простились с баженным (милым) городком и поехали к Ивановским островкам. Поднялся «стретный» ветер. Чем больше мы подвигались вперед, тем сильнее он разыгрывался, и только к утру, часов через шесть самой утомительной работы, измученные гребцы пристали к Шуй-наволоку. <...> На острове стоит закопченная «фатера», домик, куда в меженную и осеннюю пору, при затишьи, противном ветре и буре, проезжие укрываются на ночь. Около пристани было много лодок из Заонежья, и «фатера» народом полным-полна. Правду сказать, она была чересчур смрадна и грязна, и, хоть было очень холодно, но не похотелось мне взойти в нее на отдых. Я улегся на мешке возле тощего костра, заварил себе чаю в кастрюле, выпил и поел из дорожного запаса, и, пригревшись у огонька, незаметно заснул; меня разбудили странные звуки: до того я много слышал и песен, и стихов духовных, а такого напева не слыхивал. Живой, причудливый и веселый, порой он становился быстрее, порой обрывался и ладом своим напоминал что-то стародавнее, забытое нашим поколением. Долго не хотелось проснуться и вслушаться в отдельные слова песни: так радостно было оставаться во власти совершенно нового впечатления. Сквозь дрему я рассмотрел, что в шагах трех от меня сидит несколько

крестьян, а поет-то седатый старик с окладистой белой бородою, быстрыми глазами и добродушным выражением в лице. Присоседившись на корточках у потухавшего огня, он оборачивался то к одному соседу, то к другому, и пел свою песню, перерывая ее иногда усмешкою. Кончил певец, и начал петь другую песню: тут я разобрал, что поется былина о Садке купце, богатом госте. Разумеется, я сейчас же был на ногах, уговорил крестьянина повторить пропетое и записал с его слов. Стал расспрашивать, не знает ли он чего-нибудь. Мой новый знакомый, Леонтий Богданович, из деревни Середки Кижской волости, пообещал мне сказать много былин: и про Добрынюшку Никитича, про Илью Муромца и про Михайла Потыка сына Ивановича, про удалого Василия Буславьевича, про Хотенушку Блудовича, про сорок калик с каликою, про Святогора богатыря, да знал-то он варианты неполные и как-то не досказывал слов. Потому я напечатал впоследствии только те из его былин, которые дополняли своими подробностями другие варианты, или представляли совершенно новое содержание. Впрочем, на первый раз и записывалось как-то неохотно, а больше слушалось. Много я впоследствии слышал редких былин, помню древние превосходные напевы; пели их певцы с отличным голосом и мастерскою дикцией, а по правде скажу, не чувствовал уже никогда того свежего впечатления, которое произвели плохие варианты былин, пропетые разбитым голосом старика Леонтия на Шуй-наволоке.

<...> Леонтий ушел рано из дому и, воротившись домой к пабедью, объявил, что Рябинин придет сегодня же к нему в избу. Днем я бродил по деревне и познакомился с многими однопоселенцами Леонтия, а вечером они целою гурьбою пришли к нам в гости. Стали они мне передавать разные местные предания о панах, о Петре Первом, как через порог избы переступил старик среднего роста, крепкого сложения, с небольшой седеющей бородой и желтыми волосами. В его суровом взгляде, осанке, поклоне, поступи, во всей его наружности с первого взгляда были заметны спокойная сила и сдержанность. «Вот и Трофим Григорьевич пришел», — сказал мне Леонтий.

После обычного обряда знакомства, я рассказал Рябинину про любовь свою к старинным песням и стал убедительно просить его спеть о каком-нибудь богатыре. «Негоже нонь сказывать мирские песни, — отвечал он, — ноне пост: наб стихи петь». Тут, как сумел, я объяснил ему, что если не грех петь стихи, так не грех и былины сказывать. «В стихах, Т.Г., — говорил я, — поют, в назидание слушающим, о святых людях; да ведь и в былинах сказывается о вековечной старине, о древних князьях и святорусских богатырях. Сам ты знаешь, что в былинах на конце припеваётся: «Синему морю на тишину, а всем добрым людям на послушанье». Или Рябини́на убедили мои доводы, или ему самому захотелось развернуть свое уменье перед внимательным и сведущим слушателем, только тут же стал мне сказывать о Хотене Блудовиче. Он выговаривал былинку пословечно, я записывал наречно, а когда он

кончил, я попросил его спеть, и по петому поправил свою запись. Напев былины был довольно однообразен, голос у Рябина, по милости шести с половиной десятков лет, не очень звонок; но удивительное умение сказывать придавало особенное значение каждому стиху. Не раз приводилось бросить перо, и я жадно вслушивался в течение рассказа, затем просил Рябина повторить пропетое и нехотя принимался пополнять свои пропуски. И где Рябинин научился такой мастерской дикции: каждый предмет у него выступал в настоящем свете, каждое слово получало свое значение!

В тот же вечер Рябинин пропел мне о Иванушке Гоудиновиче, боярине Ставре, Садко и Михайле Потыке. В следующие дни он приходил ко мне по вечерам без зова и сам вызывался рассказать что-нибудь новое. Обыкновенно я называл ему богатырские имена, какие знал, иногда рассказывал вкратце подвиги богатыря, а Рябинин тут же припоминал былину или же предлагал вместо нее спеть другую: «Этой я, П.Н., не знаю, а вот спою тебе про Вольгу Святославича». Бывало и так, что он подолгу отказывался завести иную былину, потому-де что всея не помнил. Например, из старины о Садко и одного варианта о Потыке он знал только начало.

По хозяйству Рябинин «полномочный крестьянин»: у него хороший участок земли; но главный его промысел — рыболовство, доходами от которого он уплачивает подати и кормит большую семью, которой на год недостало бы своего хлеба при скудных северных урожаях. Учителей у Рябина было несколько: иным былинам он научился от великого сказителя, дяди своего Игнатия Андреева, другим от какого-то петербургского трактирщика Кокотина. Этот Кокотин, большой охотник до быливой поэзии, читывал ему многие былины из рукописной тетрадки. В ней, например, было записано, как Добрынюшке покрут понадобился для князя Владимира, и как этот богатырь ездил в чужие земли за дорогими шелковыми материями. От того же Кокотина Т.Г. слышал о Гальяке неверном — Федоре Иванове и сыне Владимировом. Но главный наставник Рябина был Илья Елустафьев, память о котором и теперь сохранилась в Кижской волости. Был он первый сказитель в целом Заонежье и во всей Олонецкой губернии. Знал он несчетное множество былин и мог петь про разных богатырей целые дни. Заонежане любили слушать его и даже платили ему за сказанье. Соберется бывало сходка, — мужики и говорят: «А ну, Илья Елустафьевич! Спой-ко нам былину». А он на место ответит: «Положит-тко полтину, я и спою былину.» — Тут кто-нибудь из богатых выложит ему полтину, и станет Илья Елустафьевич сказывать. Занимался он, подобно Т.Г., рыболовством и знание свое оставил кроме Рябина, Кузьме Романову и сыну своему Иеву. От этого Иева Ильина несколько былин перешли в наследство внуку Ильи, Терентию Иевлеву.

Рябинин в молодости хаживал для рыбного промысла на Ладожское озеро и привык там видеть уважение и удивление к своему знанию

былевой поэзии. В праздничные дни рыболовы обыкновенно собирались с разных судов в один круг слушать Т.Г. Если даже приходилась очередь Рябинину дежурить у лодки, так кто-нибудь из слушателей брал на себя исполнять его дело на сойме, а Т.Г. тем временем пел и сказывал былины без умолку. «Если бы ты к нам пошел, Трофим Григорьевич,— говорили рыболовы,— мы бы на тебя работали: лишь бы ты нам сказывал, а мы тебя все бы слушали». У себя дома Рябинин не встретил уже такого внимания, потому что в Кижской волости Заонежья почти каждый смышленный старик знает или, по крайней мере, по содержанию помнит одну-две старины: сверх того и теперь еще живы другие ученики Ильи Елустафьева и иных знаменитых сказителей. Оттого Т.Г. при своем гордом и неподатливом характере, замкнулся под старость в самого себя и поет больше про свое семейство. Из детей его лучше всех выучился у него петь младший сын, Иван. Вероятно, из той же гордости Рябинин не сразу поддался на приглашение Леонтия сказывать перед приезжим и впоследствии, несмотря на мои усиленные просьбы, не согласился ничего взять с меня за науку. Когда я, на расставаньи, подарил ему большой платок, то он сейчас же отдал мне шитым полотенцем и счел нужным объяснить как прием подарка, так и свое отдарение: «Когда, П.Н., приятели расстаются надолго, то у нас в обычае дарить друг другу на память даровья».

На третий или четвертый день приезда своего в Кижы я съездил с Леонтием Богдановым в Лонгасы и отыскал Козьму Иванова Романова. Жил он со старой работницей в ветхой избушке на курьих ножках. С первого взгляда в нем бросилась в глаза мягкость характера и дряхлость. Белый как лунь, слепой, робкий, он говорил дрожащим от старости голосом и приветливым тоном, употребляя самые ласковые выражения. Знакомство наше с ним установилось без всякого труда: когда я передал ему, как много былин я перенял от Рябинина, и предложил ему тоже рассказать мне что-нибудь, он охотно стал петь былину за былиною; начал он в своей избе, а кончил в доме волостного писаря, куда отправился ночевать.

Козьма Иванов будет девяноста лет и трехлетний стал темен глазами. Старик он доброго нрава, изредка только капризничает, как малое дитя; лета он свои немного утаивает и, по разговорам его, не прочь даже от женитьбы; ему-де всего шестьдесят годков. При этом он добродушно признается, что он гораздо старше Рябинина, а Рябинину явно за шестьдесят лет. Козьма Иванович содержит себя доходами с своего участка и ежегодным подаянием из Думы в шесть руб. сер. Участок у него нанимают и дают ему в год двадцать пудов ржаной муки, пуд соли, пуд крупы и три воза сена. Козьма Иванов даже держит для себя корову, за которой ходит старая работница. К деньгам он чувствует маленькую слабость и всячески старается скрыть, что у него есть кое-какая сбереженная копейка на черный день. При мне, на моих глазах, ему в собственные его руки давали по четыре, по пяти руб. сер.,

а он, в следующий приезд, уверял меня же, что ему «был даден в те поры один только рублик».

Петь научился Романов от рыболова Федора Яковлевича и Ильи Елустафьевича: от последнего он перенял «Вольгу», «Горе серое», «Хотена», «Дуная», «Упава добра молодца» и «Добрынюшку». В старину, по рассказам его, соберутся бывало старики и бабы вязать сети, и тут сказители, а особенно Илья Елустафьевич, станут петь былины. Начнут они перед сумерками, а пропоют до глубокой ночи. Тут и Романов повбучился старинам.

К Рябинину Козьма Иванов явно ревнует и дивится, где это и когда это соперник его научился стольким былинам. «В прежнее-то время он-де знал самую малость и хаживал даже к нему, Романову, послушать былинки. А нонь люди, поди, толкуют, Рябинин-мол стал первым сказителем». Старик совсем забыл, что Илья Елустафьевич пел не про него одного, а про всех, про целое Заонежье.

Знакомство мое с Козьмой Романовым и Рябининым не кончилось этим разом. Хотя в следующие поездки мне удавалось быть в Заонежье редко и только проездом, однако я всегда успевал видиться с старыми моими знакомцами, и не без пользы для своего сборника. Так, в январе 1861 г. я записал от Романова 5 былин. Сверх того, оба певца приезжали в Петрозаводск: Рябинин очень редко для покупки хлеба, а Романов раза два в год и более для полочки из думы пособия. Всякий раз они заходили ко мне и всегда почти пели свои былины «на послушанье» моим знакомым; а я между тем поверял свою запись, пополнял пропуски и окончательно устанавливал текст петых ими вариантов.

Теперь, кажется, мною записано все, что только помнят Романов и Рябинин. По крайней мере, во время последних свиданий, как ни старался я навести певцов на след какой-нибудь еще неизвестной мне былины или побывальщины, уже не мог от них добиться ничего нового. В 1862 году Романов припомнил только, что раз он слышал от Ильи Елустафьевича старину о том, как девица Кайдаевна (т. е. Маринка) вынуждала взять себя замуж Добрынюшку, который загулял на ее подворье и заглянул в ее окошечко: «Если не возьмешь замуж за себя, спущу тебя в чисто поле туром-золотые рога». Припомнил он еще смутно о борьбе Ильи и Идолища. Спрашивает Идолище: «А каков у нас Илейко на святой Руси, по многу ль Илейка хлеба ест, по многу ль пьет зелена вина?» Ответ держит калика перехожая: — А ест хлеба *во славу Божию*, а пьет чару *честную*: — И возрадовалось Идолище поганое: «Нет сильного могучего богатыря!»

<...>При ближайшем знакомстве с певцами я заметил, что они не всегда поют былины совершенно одинаково. Это происходит от разных причин. Сказители не сразу вспоминают иную былинку, а старики

иногда многое забывают; так, например, Козьма Романов дряхлеет со дня на день и все меньше и меньше помнит стихов. Далее, сказители знают часто одну и ту же былинку от нескольких учителей и, разумеется, только тогда различают варианты, когда они резко отличаются один от другого; когда же варианты близки между собой, тогда певец поет один раз былинку по одному варианту, а другой раз по другому. Например, в 1862 г. Рябинин пел у меня на дому былинку о Вольге и так завел ее:

Жил Святослав 90 лет,
Живучись Святослав состарился,
Состарился и переставился,
Осталось чадо милое,
Молодой Вольга Святославович.

Это начало, быть может, заимствовано из старины о Василье Буслаеве, но, может, оно принадлежит и особому варианту о Вольге. Наконец, у каждого истинного сказителя заметно его личное влияние на склад былинки, он вносит в нее свой характер, любимые слова, поговорки. Чтобы убедиться в этом, стоит сравнить пересказы Рябинина, Романова и Иевлева. Возьмем, например, былинку о Дунае, перенятую обоими последними певцами от Ильи Елустафьева. Чему иному, как не характеру Романова, следует приписать, что он упомянул или внес от себя столько ласковых выражений и особенных подробностей, опущенных Иевлевым. Почетный пир у него *пированыице*, солнышко *красное*, он предпочитает форму *«веки долгие коротати»*, припоминает, что обе дочери у короля на *выданыи*, что Дунаю поручают свататься *добрым словом*, что Добрыня Никитич для других *любимый товарищ*, что Дунай для короля *прежня слуга, слуга верная*. Самые расспросы короля принимают у него мягкую форму: *«Скажи, скажи, Дунай, не утай собою»*. Даже когда король сажает Дуная в погреб, то в королевском наказе нет ничего грозного или злобного: *«Пусть-ка во Литвы погостит, в погребу посидит, может, Дунай догадается»*. Между тем как и у Иевлева король тут же выказывает замашки неумильные: *«Возьму-то я тебя за желты кудри, посажу я тебя в глубок погреб: пусть-ка Дунай в хоробры погостит, тошто Дунай образумется»*. В свою очередь Иевлев, как зрячий, припомнил подробности, которые были неинтересны для слепца от рождения. На пиру *«все были за столы посажены, и всем были кушанья налажены»*. После вызова Владимира *«все за столом призамолкнули, все за столом приутихнули, никто-то тут никакого словечка не вымолвил: больший туляется за среднего, средний туляется за меньшего, а от меньшего и отговору нет»*. Когда Дунай выпросил у Владимира товарища, то просит еще: *«двух жеребчиков неезжанных, да и два седельшка недержанных, и две узды обе недержанные, и две плеточки обе не хлыстаны»*. Наконец, Дунай

рассердился: «здынул-то он руки выше головы, доупустил он до того стола до дубового, питья на столах проливаются, альни стол в щепья приломается, альни мать-земля да сколыбается». Если личное вообще влияние певца на былинку неоспоримо, то, как бы ни установился у него пересказ, как бы ни закончились формы, все порою скажется и влияние личного настроения минуты: иногда певец употребит одни из своих обычных выражений и форм, иногда другие. Например, Романов сколько раз пел у меня одну и ту же былинку и всякий раз пел с небольшими вариациями, то кое-чего недоскажет, то сократит несколько стихов в один, то вставит новый стих.

После этого подробного рассказа о сказителях считаю нелишним перейти к некоторым общим положениям о народной поэзии.

В развитии народной поэзии следует различать несколько моментов. Бывает такая пора в народной жизни, когда поэтическое настроение и поэтический материал составляет состояние целого народа, и всякая живая, восприимчивая личность, при первом возбуждении извне, выделяет свое чувство или представление в поэтический образ и облекает его сейчас же в поэтическую форму, которая в ту пору под рукою у каждого. Таково, говорят, и теперь еще эпическое настроение Сербии. У нас на Руси, сколько я ее видел, подобное настроение бывает только у *женщин, лирическое, и в минуты сильного горя*. Выражение его — *заплачки*, в которые чувство выливается само собою на свадьбах, при похоронах, при отдаче детей или родных в рекруты. В Петрозаводском Заонежье и на Пудожском побережье каждая почти женщина умеет высказать ощущение своей скорби или слагая новую заплачку, или применяя к обстоятельствам старую.

<...> В Повенецкой части того же Заонежья, как я уже говорил выше, заплачки слагаются не всеми; они образовали уже нечто законченное и сохраняются особыми, почти официальными лицами, плакальщицами или вопленицами.

Второй момент развития народной поэзии представляет у нас песня. Она захватывает более или менее весь круг ощущений, свойственных и дорогих русскому человеку. Оттого почти в каждой личности из народа хранится такой запас этих песнопений, что посредством их крестьяне могут отозваться на каждое событие в жизни, на каждое движение в сердце. Но народного творчества тут уже нет, пора его прошла. Бесконечный запас песен большею частью своею принадлежит прошедшему и потому только доступен каждому крестьянину, что прошедшее это в главных чертах сходно с настоящим. Если заметны некоторые изменения в песнях вследствие условий местности и времени, то новых песен уже не слагается; я, по крайней мере, не знаю таких. Слыхивал я *новомодные песни*; но они лишены были всякого художественного достоинства и отзывались харчевнею, кабаком и

передней, или же составляли явное подражание произведениям личного творчества.

Переходя к нашим былинам, припомним историю развития былевой поэзии у других народов индо-европейского племени. Вообще образование первоначального эпоса происходит еще в то время, когда письменна не изобретены или не в большом употреблении, когда человек, желая сохранить прошедшее в памяти, прибегает к размеру и напеву и когда в стихотворную форму облакаются не одни предания и исторические воспоминания, но и законы, пророчества, предзнаменования. Сначала подвиги героев и события национальной жизни передаются потомству в коротеньких, отдельных героических песнях. Эти песни мало-по-малу группируются около любимых народных героев и образуют целые циклы разного времени и происхождения; циклы в свою очередь, под влиянием какого-либо господствующего мифа или преобладающей нравственной идеи, сближаются между собою и при участии личного творчества сплочиваются в эпопею. Затем народные былевые песни мало-по-малу теряют свой поэтический характер, частью уступают место поэмам, рыцарским романсам, частью переходят в сказки и лирические песни. На окраинах цивилизации, в заолустьях, они держатся дольше и, по слухам, например, песни о Сигурде, Брунгильде и Гегни сохранились на Фероерских островах даже до нашего времени.

Наша эпическая поэзия остановилась на первой ступени развития, былинах, и не успела перейти в эпопею. Зато многие былины, смотря по тожеству изображаемого ими быта и мирозерцания, сами собою сгруппировались в циклы: старших богатырей, Владимиров, Новгородский, Московский и Казацкий. Если взять все варианты последних четырех циклов вместе и отделить позднейшие вставки, то получится, несомненно, древняя основа, которая современна или близка по времени воспеваемым былинами событиям. Некоторые варианты так мало пострадали от времени, что пересказы, записанные в XVII и XVIII столетиях, в существенном не отличаются от тех, которые поются современными нам певцами. Но так как былины сохранились в памяти народа исключительно посредством устного пересказа, то, естественно, иные в форме своей и мелочах, другие в самом содержании подвергались в течение веков постоянным изменениям. Изменения эти разного рода. На одни из них можно смотреть как на естественное развитие былины. Так, многие старины дошли до нас и в первоначальном кратком виде, и в длинных пересказах, в которых предметы отдельных песен стали эпизодами. Некоторые варианты о Илье и Добрыне разрослись до огромных размеров и обнимают почти все подвиги воспетых ими богатырей. Другого рода изменения составляют анахронизмы, которые неизбежно вкладываются во всякое устное предание.

Сюда относятся древние и позднейшие вставки в текст новых обычаев, учреждений, названий оружия, чинов и проч. Сюда же принадлежит приуроченье к времени Владимира таких событий, которые случились до него или гораздо позже него, и вообще замена богатырей старшего поколения младшими. Третьего рода изменение состоит в том, что подвиги богатыря ступеньваются и обобщаются до того, что былина делается безыменной, а образ богатыря общим типом. Еще шаг, и старина теряет напев и разрушается. Такое разрушение иногда заменяется переходом в побывальщину, сказку или лирическую песню.

Итак, наше поколение застало былевую поэзию вполне сложившуюся. После Московского периода появляются вновь одни исторические песни, былины же не слагаются вновь, а только сохраняются в народе посредством устного пересказа. В сохранении народного эпоса сначала принимают участие и городские обыватели, но с нынешнего столетия былевая поэзия передается от поколения к поколению исключительно памятью сельского населения и притом не по целой Руси, а преимущественно на «украинах», в губерниях Олонецкой, Архангельской, Пермской, Оренбургской, Саратовской, Симбирской и Нижегородской.

В Олонецком крае былины сохранились между русским населением уездов Петрозаводского, Пудожского, Каргопольского и в некоторых местностях Повенецкого, Вытегорского и Лодейнопольского. В последних двух они известны немногим, а потому явно забываются и переходят в побывальщины. Но в первых трех уездах той части Повенецкого, которая прилегает к Пудожскому побережью, старины очень распространены и до сего времени усердно сохранились народом. Во всех этих местностях каждый крестьянин знаком с содержанием былин и именами некоторых богатырей. В Заонежье и на Пудожском побережье у всякого смышленного пожилого человека отыщется в памяти одна-две былины, и хотя сам-то он полагает, что ничего не знает, однако, при случае, вдруг припомнит какую-нибудь былевую песню. Главные хранители былин здесь *сказители*, а в Каргопольской стороне *калики*. Сказители поют по охоте, из любви к искусству, а калики по ремеслу. Первые научились своему знанию от знаменитых «досюльных» сказителей: Ильи Елустафьева, Игнатия Иванова Андреева, Федора Яковлева и других стариков, вторые от таких же стариков и калик. Сказитель обыкновенно зажиточный крестьянин, земледелец, рыбовод, содержителе постоялого двора. Как бы переход к каликам составляют переходные певцы, большею частью портные, но и те имеют оседлость и не нуждаются в деньгах, между тем как калики живут милостынею. Научившись былинам от предков, певцы в свою очередь передают знание свое детям. Так, Андрей Сорокин еще молодой парень, а рассказывает превосходно и выучился этому от отца. Сыновья Рябинина, в особенности младший Иван, тоже многое переняли от Т.Г. Но у большинства сказителей вряд ли найдутся наследники, и

через двадцать-тридцать лет, по смерти лучших представителей нынешнего поколения певцов, былины и в Олонецкой губернии удержатся в памяти у очень немногих из сельского населения.

А.Ф. Гильфердинг

Олонецкая губерния и ее народные рапсоды

<...> Побывавши в Олонецкой губернии, особенно в северной и восточной ее частях, легко уяснить себе причины, по которым могла сохраниться здесь в народной памяти эпическая поэзия, давно исчезнувшая в других местах России. Этих причин две, и необходимо было их совместное действие; эти причины — *свобода* и *глушь*.

Народ здесь оставался всегда свободным от крепостного рабства. Ощущая себя свободным человеком, русский крестьянин Заонежья не терял сочувствия к идеалам свободной силы, воспеваемым в старинных рапсодиях. Напротив того, что могло бы остаться сродного в типе эпического богатыря человеку, чувствовавшему себя рабом?

В то же время свободный крестьянин Заонежья жил в глуши, которая охраняла его от влияний, разлагающих и убивающих первобытную эпическую поэзию: к нему не проникали ни солдатский постой, ни фабричная промышленность, ни новая мода; его едва коснулась и грамотность, так что даже в настоящее время грамотный человек между крестьянами этого края есть весьма редкое исключение. Таким образом, здесь могли удержаться в полной силе стихии, составляющие необходимое условие для сохранения эпической поэзии: верность старине и вера в чудесное. Верность старине такова, что она препятствует даже таким нововведениям, которых польза очевидна и которые приняты во всей России. Так, например, сено косят не косами, а горбушами, не только там, где это может быть удобно, т. е. между деревьями и по кочкам, а на самых гладких и хороших лугах, хотя косьба горбушами требует вдвое больше напряжения и времени. Из крестьян более развитые сами признают это, но говорят, что ничего не поделаешь: «наши деды и отцы косили горбушею»; это довод, против которого заонежский крестьянин не принимает возражения. Тот же отцовский и дедовский обычай поддерживает изнурительное для лошади употребление дровней летом даже в таких местах, где можно было бы пользоваться телегою. Как было при отцах и дедах, так должно оставаться и теперь: понятно, какое это благоприятное условие для сохранения древних преданий и былин. В то же время вся совокупность

условий, в которых живет этот народ, устраняет от него все, что могло бы ослабить в нем наивность дедовских верований. Без веры в чудесное невозможно, чтобы продолжала жить природною, непосредственною жизнью эпическая поэзия. Когда человек усомнится, чтобы богатырь мог носить палицу в сорок пуд или один положить на месте целое войско,— эпическая поэзия в нем убита. А множество признаков убедили меня, что севернорусский крестьянин, поющий былины, и огромное большинство тех, которые его слушают, безусловно, верят в истину чудес, какие в былине изображаются. <...>

Огромное большинство живет еще вполне под господством эпического мирозерцания. Поэтому неудивительно, что в некоторых местах этого края эпическая поэзия и теперь ключом бьет.

<...> В короткое время двух месяцев удалось найти 70 человек мужчин и женщин, знающих былины. Я должен прибавить, что в этом числе 16 человек известны были частью лично, частью через посредство других г. Рыбникову, что за сим 5 человек, от которых у него записаны былины, с того времени умерли, и что, наконец, 7 человек, упоминаемых в его сборнике, либо остались в стороне от моего пути, либо случайно не были мною отысканы. При знакомстве с певцами и певицами былин я старался обращать внимание на личные обстоятельства каждого, чтобы уяснить себе влияние личности сказителя на характер самих рапсодий; в составляемом мною сборнике читатели найдут биографические сведения о каждом сказителе и сказительнице. Здесь позволю себе привести некоторые общие замечания, основанные на знакомстве с этими 70-ю личностями.

Прежде всего необходимо иметь в виду, что былины сохранились только в среде крестьян; я упомяну ниже об единственном встреченном мною исключении, которое, впрочем, имеет совершенно случайный характер. Мне указывали на какого-то пономаря, а в другом месте на дьячка, которые будто бы знают «старины»; обнадружили, что услышу «старины» от одного из так называемых «обельных вотчинников» в Чолмужах. Но оказалось, что пономарь рассказывает только какие-то сказки, что дьячок есть повествователь анекдотов, а обельный вотчинник в Чолмужах знает наизусть жалованную грамоту царя Михаила Федоровича его предку.

Во-вторых, почти все наши рапсоды неграмотные. Я встретил только пятерых грамотных между 70-ю певцами и певицами былин. <...>

В-третьих, былины поются православными и староверами совершенно одинаково, без малейшего признака изменения их у последних под влиянием их религиозных идей.

В-четвертых, пение былин не развивалось на нашем Севере в профессию, как было в Древней Греции, в средние века на Западе и как мы видим в Малороссии, а остается делом домашнего досуга людей, которым память и голос позволяют усваивать себе «старины». Профессиональный характер имеет пение духовных стихов, составляющее

источник дохода для нищих «калик» на ярмарках и в храмовые праздники; но калики почти не знают народных былин. Я встретил только одного такого певца по профессии (Ивана Фепонова, известного уже по сборнику г. Рыбникова под именем слепого Ивана), который соединяет с пением духовных стихов знание былин; но на последние он смотрит как на нечто второстепенное и постороннее для его профессии. <...>

Затем весьма замечательно, что знание былин составляет как бы преимущество наиболее исправной части крестьянского населения. Исключения (кроме весьма немногих лиц, которых я застал случайно разоренными пожаром, либо продолжительными горячками) составляют только одни слепые (Кузьма Романов, Иван Фепонов, Семен Корнилов и Петр Прохоров), которые поставлены своим физическим недостатком в беспомощное положение; но, впрочем, и между слепыми сказителями я нашел человека, именно вышеупомянутого Иева Еремеева, который, оставшись в детстве слепым и нищим сиротою, благодаря изумительной энергии и способностям, сам, своими трудами, создал себе порядочное хозяйство. Лучшие певцы былин известны в то же время как хорошие и, относительно, зажиточные домохозяева. <...>

Расспрашивая этих крестьян про обстоятельства их жизни, я мог вывести заключение, что сохранению былин особенно благоприятствовали некоторые мастерства. Так, когда читатель будет просматривать сведения о сказителях, со слов которых мною записаны былины, он заметит, что многие из них, и именно те, которые больше других упомянули, либо сами занимаются портняжным, или сапожным ремеслом, или изготовлением рыболовных снастей, либо заимствовали былины от лиц, занимавшихся этими мастерствами. Сами крестьяне не раз объясняли мне, что, сидя долгие часы на месте за однообразною работою шитья или плетенья сетей, приходит охота петь «старины», и они тогда легко усваиваются; напротив того, «крестьянство» (т. е. земледелие) и другие тяжелые работы не только не оставляют к тому времени, но заглушают в памяти даже то, что прежде помнилось и певалось. Впрочем, читатель должен иметь в виду, что мастерства, о которых я говорю, отнюдь не составляют исключительного занятия кого-либо из певцов былин; каждый из них в то же время земледelec и летом работает по своему крестьянскому хозяйству. Разница только та, что иные в свободное зимнее время занимаются мастерством, благоприятствующим сохранению эпических песен, тогда как занятия других, например звериный промысел, лесные работы, извозничество и т. п., не оставляют досуга для рапсодий.

Прежде чем закончу эти общие замечания о наших народных рапсодах и перейду к более частным, остановлюсь на двух фактах, которые указывает г. Рыбников. Во-первых, у него говорится, что «у женщин есть свои бабы старины, которые поются ими с особенной

любовью, а мужчинами не так-то охотно»; во-вторых, он представляет эпическую поэзию как нечто вымирающее: «у большинства сказителей— говорит он,— вряд ли найдутся наследники, и через двадцать-тридцать лет, по смерти лучших представителей нынешнего поколения-певцов, былины и в Олонецкой губернии удержатся в памяти у очень немногих из сельского населения». Это вполне справедливо относительно той местности, с которою г. Рыбников лично ознакомился, именно побережья Онежского озера; здесь, действительно, эпическая поэзия близка к вымиранию, былины поются преимущественно стариками, и этим старикам-сказителям, точно, не видно преемников в молодом поколении; здесь, действительно, женщины редко знают другие былины, кроме как про Ставра, Ивана Годиновича и Чурилу Пленковича, которые, кажется, их интересуют тем, что в этих былинах главные действующие лица — женщины же. Но совершенно другое дело дальше к северу и востоку, на Выгозере, на Водлозере, на Кенозере. Там былевая поэзия живет столько же в старшем, сколько в молодом поколении; там незаметно также никакой разницы между предметами, о которых поют мужчины и женщины. В этом отношении особенно замечательно Кенозеро. Побережья этого озера, в которое со всех сторон вдаются коленами мысы и «наволоки», так что, несмотря на его значительную величину, озеро имеет в каждой точке вид залива либо пролива,— побережья Кенозера составляют как бы отдельный, довольно хлебородный, усеянный деревьями оазис среди громадного пустыря болот и лесов, и в этом оазисе цветет в настоящее время эпическая поэзия. Крестьяне и крестьянки, поющие былины, насчитываются здесь десятками; поют былины старый и малый; вы здесь услышите один и тот же вариант от пяти-шести человек, мужчин и женщин, которые живут в разных деревнях; в то же время вы встретите трех братьев, которые живут в одном доме и из которых каждый знает свои особые былины; вы встретите семейство, в котором и муж, и жена охотники петь былины и поют разные. Женщины здесь воспевают тех же богатырей, как и мужчины, специальный же «бабий» богатырь Прионежья, Ставер, которого хитрая жена выручает от князя Владимира, вовсе не известен кенозеркам.

<...> Не показывают ли эти факты, что там, на Кенозере, воздух, так сказать, еще пропитан духом эпической поэзии, что эта поэзия там не только не вымирает, а даже еще ищет себе новых предметов? То же самое можно сказать и про Водлозеро, где только начинают прививаться былины. Из семи человек, которых мне там указали как знатоков былин, только один заимствовал их от отца; все прочие выучились былинам на чужой стороне, а если у себя дома, то от проезжих людей.

<...>

Когда слушаешь наших народных рапсодов, прежде всего дивишься тому, до какой степени все они, все без исключения, верно выдерживают характеры действующих в былинах лиц. Рапсоды эти далеко не

равны по достоинствам: они представляют целую градацию от истинных мастеров, одаренных несомненным художественным чувством, до безобразных пачкунов, так что собрание былин, с их слов записанных, можно сравнить с картинною галереею, в которой однообразный ряд сюжетов повторялся бы в нескольких десятках копий, начиная от прекраснейших рисунков и кончая отвратительным мараньем. Но каков бы ни был рисунок, самый изящный или карикатурный, облик каждой физиономии в этой галерее везде сохраняет типические черты. Ни разу князь Владимир не выступит из роли благодушного, но не всегда справедливого правителя, который сам лично совершенно бессилен; ни разу Илья Муромец не изменит типу спокойной, уверенной в себе, скромной, чуждой всякой аффектации и хвастовства, но требующей себе уважения силы; везде Добрыня явится олицетворением вежливости и изящного благородства, Алеша Попович — нахальства и подлости, Чурила — франтовства и женолюбия, везде Михайло Пóтык будет разгульным, увлекающимся всякими страстями удальцом, Ставер — глупым мужем умнейшей и преданной женщины, Василий Игнатьевич — пьяницей, отрезвляющимся в минуту беды и который тогда становится героем, Дюк Степанович — хвастливым рыцарем, который пользуется преимуществами высшей цивилизации, и т. д.; словом сказать, типичность лиц в нашем эпосе выработана до такой степени, что каждый из этих типов стал неизменным общенародным достоянием. Севернорусскому крестьянину, сохраняющему в памяти эпические сказания, очевидно присущи не только какие-нибудь общие неопределенные представления о его героях, но живые очертания их характеров; иначе наши былины, в которых мы так часто встречаем искажения и крайнюю путаницу в обстоятельствах описываемых действий, искажали и путали бы и характеры действующих лиц; а этого-то никогда не бывает. Потому кажется, что в сохранении и преемственной передаче былин, кроме механического действия памяти, должно участвовать какое-то коллективное, если можно так выразиться, поэтическое чутье в народе. Но за сим главнейшее участие принадлежит памяти. В самом деле, нужна громадная сила памяти для того, чтобы заучить и петь без запинки поэмы, которые длятся иногда по два и по три часа. Это одна из причин, что эпическая поэзия должна исчезать с развитием грамотности и промышленного духа в народе: эпическим песням нужна свободная память, они могут вместиться только в голову, не загроможденную книжным учением, не занятую расчетами житейской борьбы. Память есть единственная сила, которая сознательно для самих певцов действует в усвоении и воспроизведении их рапсодий; участия личного творчества никто из них не подозревает, хотя оно существует несомненно. Из разговоров с любым сказителем вы сейчас увидите, что он вполне чужд сочинительства: он старается петь именно так, как пел его отец, дед или учитель; если он чего-нибудь не упомянул, то либо пропускает, либо рассказывает словами; но как бы подробно он ни

знал содержания какого-нибудь эпизода или целой былины, он, раз забывши, как она поется, никогда не решается восстановить ее стихами, хотя при однообразии эпического склада это казалось бы весьма легко.

<...> Только благодаря тому, что каждый сказитель считает себя обязанным петь былинку так, как сам ее слышал, а его слушатели вполне довольствуются тем, что «так поется», и объяснений никаких не требуют, — только благодаря этому и могла удержаться в былинах такая масса древних, ставших непонятными народу слов и оборотов; только благодаря этому могли удержаться бытовые черты другой эпохи, не имеющие ничего общего с тем, что окружает крестьянина, подробности вооружения, которого он никогда не видал, картины природы, ему совершенно чуждой. Нужно побывать на нашем Севере, чтобы вполне понять, как велика твердость предания, обнаруживаемая в народе его былинами. Мы, жители менее северных широт, не находим ничего особенно для нас необычного в природе, изображаемой нашим богатырским эпосом, в этих «сырых дубах», в этой «ковыль-траве», в этом «раздолье чистом поле», которые составляют обстановку каждой сцены в наших былинах. Мы не замечаем, что сохранение этой обстановки приднепровской природы в былинах Заонежья есть такое же чудо народной памяти, как, например, сохранение образа «гнедого тура», давно исчезнувшего, или облика богатыря с шеломом на голове, с колчаном за спиной, в кольчуге и с «палицей боевою». Видал ли крестьянин Заонежья дуб? Дуб ему знаком столько же, сколько нам с вами, читатель, какая-нибудь банана. Знает ли он, что это такое «ковыль-трава»? Он не имеет о нем ни малейшего понятия. Видал ли он хоть раз на своем веку «раздолье чистое поле»? Нет, поле как раздолье, на котором можно проскакать, есть представление для него совершенно чуждое, ибо поля, какие он видит, суть маленькие, по большей части усеянные камнем или пнями, клочки пашни либо сенокосу, окруженные лесом; если же виднеется кое-где чистое гладкое место, то это не раздолье для скакуна, это — трясына, куда не отважится ступить ни лошадь, ни человек. А крестьянин этого края продолжает петь про раздолье чистое поле, как будто бы он жил на Украине!

Но само собою разумеется, что, кроме завещанного преданием, севернорусская былина носит в себе и местные, и личные стихии. Когда сказитель поет, что добрый конь богатырский

Мхи-болота перескакивал,
Мелкие озера промеж ног пушал,

то он рисует картину, которая составила на месте. Таких черт можно найти немало. Нельзя не заметить той особой обстоятельности, с которою в былинах наших изображаются седлание коня и снаряженье корабля: эти картины, конечно, не принадлежат к числу тех, которые привнесены на Севере в состав наших былин; но если

именно седланье коня и снаряжение корабля излагается в них страннее и с большей, так сказать, любовью, чем другие действия, то это могло произойти оттого, что из всех действий, приписываемых богатырям, именно седланье коня и снаряжение корабля особенно близко знакомы севернорусскому крестьянину. Когда ему нужно отправиться в путь, приходится либо оседлать себе лошадь, либо снарядить парусную лодку. Я думаю, что влиянию местной жизни следует приписать и то, что в Онежском крае сохранился, рядом с богатырем-мужчиною, образ богатыря-женщины, или *поляницы*. <...>

Не стану делать гипотез о том, имеет ли предание о женщинах-богатырях в нашем эпосе связь с женщинами-воительницами, о которых говорят писатели древности, у племен, обитавших в черноморских краях, или с воинственными девами чешских легенд, но как бы образ женщины-богатыря не сложился, сохранению его в живом представлении народа способствовали, несомненно, бытовые условия в северной части Олонецкой губернии. Здесь от женщины требуется не только равная доля физического труда, но требуется та же неустрашимость и отвага, что от мужчины. Здесь женщина в бурю должна грести и править лодкою, в осеннюю непогоду тянуть «кереводы» и невода, в зимние метели отправиться в извоз к Белому морю. Олицетворяя в богатыре мужскую силу и отвагу, крестьянин этих мест не мог отделять его от такого же героического типа женщины; поэтому так ясно и сохранилось здесь понятие о *полянице*, которое в других краях России потеряло свою определенность. Так, даже в Кижях и на Кенозере, в ответ на вопрос о том, что такое поляница, скажут либо, что это то же самое, что богатырь, либо что поляницами назывались воители пониже степенью, чем богатыри, либо, наконец, ответят просто: «так поется — поляница, а что такое, не знаем». Впрочем, и там лучшие певцы (например, Рябинин) употребляют название «поляница», — хотя, кажется, бессознательно, по старой памяти, — собственно тогда, когда речь идет о женщинах-воительницах.

Кроме местных влияний, в былине участвует личная стихия, вносимая в нее каждым певцом; участие его чрезвычайно велико, гораздо больше, чем можно бы предполагать, послушав уверенья самих сказителей, что они поют именно так, как переняли от стариков. На Кенозере я встретил двух весьма замечательных сказителей, которые заимствовали былины от одного и того же учителя: это — Иван Сивцев, по прозванию Паромский, который выучился петь былины от своего отца, и Петр Воинов, ученик того же старика Паромского, у которого он жил в работниках. Если сличить былины, с их слов записанные, то сейчас заметишь, что они весьма сходны по содержанию, но значительно разнятся в подробностях изложения и оборотах речи. Такое же различие представляют былины кенозерского же певца Андрея Гусева и те же былины, как их поет его сын Харлам Гусев.

Можно сказать, что в каждой былине есть две составные части: места *типические*, по большей части описательного содержания, либо заключающие в себе речи, влагаемые в уста героев, и места *переходные*, которые соединяют между собою типические места и в которых рассказывается ход действия. Первые из них сказитель знает наизусть и поет совершенно одинаково, сколько бы раз он ни повторял былину; переходные места, должно быть, не заучиваются наизусть, а в памяти хранится только общий остов, так что всякий раз, как сказитель поет былину, он ее тут же сочиняет, то прибавляя, то сокращая, то меняя порядок стихов и самые выражения. В устах лучших сказителей, которые поют часто и выработали себе, так сказать, постоянный текст, эти отступления составляют, конечно, весьма незначительные варианты; но возьмите сказителя с менее сильной памятью или давно отвыкшего от своих былин и заставьте его пропеть два раза кряду одну и ту же былину, — вы удивитесь, какую услышите большую разницу в его тексте, кроме типических мест.

Эти типические места у каждого сказителя имеют свои особенности, и каждый сказитель употребляет одно и то же типическое место каждый раз, когда представляется к тому подходящий смысл, а иногда даже некстати, прицепляясь к тому или другому слову. Оттого все былины, какие поет один и тот же сказитель, представляют много сходных и тождественных мест, хотя бы не имели ничего общего между собой по содержанию. Таким образом, типические места, о которых я говорю, всего более отражают на себе личность сказителя. Каждый из них выбирает из массы готовых эпических картин запас, более или менее значительный, смотря по силе своей памяти, и, затвердив их, этим запасом одинаково пользуется во всех своих былинах. У двух сказителей, Ивана Фепопова и Потапа Антонова, богатыри отличаются особенной набожностью, они то и дело молятся Богу; и из этих сказителей Фепонов, как упомянуто выше, калика, т. е. певец духовных стихов по профессии, — Антонов же, хотя простой крестьянин-земледелец, но выучился былинам тоже от калики по профессии, ныне умершего. Таким образом, набожный склад духовных стихов отразился у них и в былинах.

Изложенные здесь наблюдения представлялись мне сами собою, пока я слушал наших сказителей и записывал их рассказы. Я тогда же пришел к убеждению, что собранные былины должны быть, при издании, расположены не по предметам, а *по сказителям*. Конечно, эта система имеет большие неудобства, и я первый готов признать, точно так же как необходимое в литературе нашей очищенное издание избранных былин следует сделать по предметам, с систематическим подбором вариантов. Но для полного издания еще не наступило время; издание же хрестоматии не есть моя цель. Я считал эпические песни, сохранившиеся в народе нашем, настолько ценными для науки, что они заслуживают все издания; при издании же сырого материала, каким представляется собрание записанных мною былин, система располо-

жения их по рапсодам имеет то преимущество, что при ней можно легко уяснить важный вопрос об отношении личного творчества и предания в составе былин. С этой точки зрения получает цену многое, что иначе казалось бы не заслуживающим никакого внимания. <...>

Каждая былина вмещает в себе и наследие предков, и личный вклад певца; но, сверх того, она носит на себе и отпечаток местности. <...>

В.Ф. Миллер

Русская былина, ее слагатели и исполнители

<...> Наш эпос обыкновенно называют героическим или богатырским, так как он воспевает подвиги богатырей. Действительно, если мы припомним былины о подвигах Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алешы Поповича, то найдем это название соответствующим содержанию этих былин. Но при подробном просмотре всего нашего былинного репертуара, обнимающего от 35—40 сюжетов, мы убедимся, что злоупотребляем термином *богатырский эпос* лишь по привычке. По характеру содержания в нашем былинном репертуаре намечаются *два* крупные отдела: а) былины *богатырского* характера, в которых изображаются подвиги богатырей, их битвы с татарами и разными чудищами — Змеем Горынычем, Тугарином, Идолищем и т. п.; б) былины невоинского характера, напоминающие иногда новеллы, иногда фавлю, — такие, которых сюжетом служат события городской жизни, например, случаи непомерной роскоши и богатства, распри городских фамилий, любовные приключения, похищения невест и т. п. Конечно, есть былины смешанного содержания, которые можно отнести и к той, и к другой рубрике, но подчинить строгой регламентации человеческое творчество нельзя, и с нас достаточно и того, что вообще обе названные рубрики намечаются довольно прочно в нашем былинном инвентаре. К первому, *богатырскому* отделу могут быть отнесены былины об Илье Муромце, некоторые о Добрыне и об Алеше Поповиче, о Василии Казимировиче, Даниле Игнатьевиче с сыном, Михаиле Казарягине, Сухмане, Суровце, Василии Пьянице, Батыге и былина о походе Вольги на Индейское царство. К отделу *былин-новелл* принадлежат былины о многих других эпических лицах: Садке, Василии Буслаеве, Добрыне и Марине, Добрыне и Алеше, Ставре Годиновиче, Иване Гостином сыне, Соловье Будимировиче, Дюке Степановиче, Чуриле Пленковиче, Хотене Блудовиче, Михаиле Потоке, Микуле Селяниновиче, госте Тертьище. <...>

Таким образом, второй отдел по числу сюжетов и действующих лиц несколько не уступает первому, *богатырскому*. Былины, сложившиеся в пределах новгородского культурного района, — а таких былин гораздо больше, чем предполагалось раньше, — принадлежат, главным образом, к *небогатырскому* отделу. Даже самое название «богатырь» не было известно новгородскому эпосу <...> и вошло в репертуар олонечских сказителей из былин богатырских киевско-суздальских. <...> Житейский опыт показывает, что в неграмотной народной среде события, случившиеся лет сто или полтора тому назад, сплываются и основательно забываются. А между тем в деле сохранения былин народной памяти приписываются чудеса: считается правдоподобным, что олонечские крестьяне нашего времени сохраняют в былинах наследие, переданное им длинным рядом поколений их предков, некогда сложивших эти песни. Над вопросом, как могло дойти до нас столько отдаленной старины в былинах (а она действительно в них оказывается), как-то мало задумывались. <...> В Олонечкой губернии нет сказителей по профессии, нет сколько-нибудь организованного обучения былинам, <...> они усваиваются при случае олонечскими крестьянами друг от друга. Очевидно, такая случайная передача былин от поколения к поколению, если б она всегда была только такова, не могла бы донести до нас старинного былевого репертуара не только отдаленных времен, но даже XVI или XVII века. Поэтому, совершенно естественно, мы приходим к мысли, что у нас на Руси, как у большинства народов, имеющих эпические сказания, были профессиональные их хранители, обрабатывающие их, исполнявшие их в народе и передававшие их в своей среде новым поколениям профессиональных певцов. Они разносили свои былевые песни (как и многие другие) в народе, содействуя таким образом распространению интереса к эпической истории Руси. Записанные в наше время былины не что иное, как разошедшийся в народе былевой репертуар старинных профессиональных певцов, какое бы название они не носили. <...>

Понятие «безыскусственной», которое обыкновенно прилагается к народной поэзии, вообще должно быть значительно ограничено по отношению к нашим былинам. Конечно, в них не проявляется личное слагателя, но он наследует известные искусственные приемы, и эти приемы можно наблюдать как в планах былин, так и в традиционных частностях их построения. На участие профессиональных петарей указывают традиционные прибаутки, которые мы нередко находим либо перед началом, либо после конца былины. Вот, например, как начинается одна былина о Добрыне и Алеше:

Из-под белья березы кудреватая,
Из-под чудна креста Леванидова,
Из-под святых мошей из-под Борисовых,
Из-под белого латыря камня,
Тут повышла, повышла-повыбежала,
Выбегала-вылегала матка Волга река,
Широка матка Волга под Казань прошла,
Пошире того она под Астрахань.
Она много, матка Волга, в себя рек побрала,
побольше того она ручьёв пожрала,
Давала плеса она Далинские,
А горы-долы Сорочинские,
А место-то шла она три тысячи,
А выпала Волга в море Чёрное,
Да устьёв пустила ровно семьдесят,
Широк перевоз да под Новым-градом.
Да все это, братцы, не сказочка,
А все это, братцы, прибаутчка.
Теперь-то Добрынюшки *зачин* пошел.
Во стольнём-то городе во Киеве и т. д.

Разберем это начало. Из самых слов сказителя (Воинова) мы видим, что здесь различаются две части: *прибаутка* и собственный *зачин* былины. Прибаутка не имеет ближайшего отношения к *содержанию* былины. Это, так сказать, прелюдия, которая должна сосредоточить внимание слушателя, настроить его известным образом. Так, пианист пробегает по клавишам рояля, гуслиар по струнам гуслей раньше, чем приступит к пьесе. В прибаутке намечается в широких размахах картина природы — в данном случае великое течение Волги. Конечно, этот искусственный *артистический* прием должен был выработаться не в кругу случайных сказителей, а в кружке артистов, летарей по профессии, какими могли быть скоморохи и какими до сих пор могут быть названы олонецкие и всякие другие русские калики.

<...> В заключение упомяну еще поэтическую припевку, встречающуюся однажды в сборнике Кирши Данилова, в начале былины о Соловье Будимировиче. Я не поручусь, чтоб она не была несколько подправлена:

Высота ли — высота поднебесная;
Глубина — глубина океан-море;
Широко раздолье — по всей земле;
Глубоки омуты днепровские.

Я нахожу довольно правдоподобным мнение, высказанное об этом запеве г. Халанским: «Этот запев, привлекавший внимание исследователей силою поэтического взмаха, едва ли, однако, принадлежит простому безыскусственному народному творчеству. Он напоминает приемы московских витий, любивших преукрашать начала своих сочинений «грамматичными художествами и риторскою силой».

<...> Прибаутка иногда забирается и в конец былины. Но гораздо чаще исход имеет свои специальные заключительные стихи, в которых сказитель выдерживает до конца серьезный тон и как бы оттеняет значение былины. Всего чаще в олонецких былинах встречается исход:

Синему морю на тишину,
Всем добрым людям на послушанье.

В этом исходе <...> я склонен видеть наследие, полученное от таких людей, которые знали море, морские промыслы и для которых тишина моря имела важное значение. Олонецкие и архангельские крестьяне, имея много дела с водою, хорошо знают ветры, имеют для них специальные названия и прибегают к заклинаниям их, когда они необходимы для плавания или, напротив, препятствуют ему. Понятно, что в такой среде и могло сложиться эпическое былинное пожелание. Вспомним отношение новгородского гусяря Садко к морю и морскому царю.

Нередко встречаются также заключительные стихи, как бы указывающие на древнее сложение былины:

С той поры, с того времени,
Стали (такого-то богатыря) стариной сказать. <...>

После запева, серьезного или прибауточного, идет то, что сказители называют *зачином* былины, к ближайшему рассмотрению которого мы теперь переходим.

Подобно тому, как в наших сказках рассказчик начинает с указания местности, конечно, совершенно неопределенного, — в некотором царстве, в некотором государстве, — так любимым, наиболее распространенным *зачином* былин является географическое указание. Так как уже весьма рано кн. Владимир притянул к своему двору княженецкому и палатам белокаменным русских могучих богатырей, то в былинах так называемого киевского цикла обычный зачин, ставший затем традиционным, был:

Как во славном во городе во Киеве.
У ласкового князя у Владимира.

<...> За указанием Киева часто следует традиционное изображение *пированьица, почестного стола* у князя Владимира, причем князь дает какое-нибудь поручение богатырям, либо они сами на пиру хвастаются, кто чем может, и это служит завязкой для сюжета. Этот издавна установившийся зачин должен был чрезвычайно облегчить работу слагателя былины и послужить к введению в *киевский* цикл многих сюжетов, которые не были прежде связаны с Владимиром и принадлежали либо к местным русским сказаниям, либо к обширной категории странствующих, международных сказочных сюжетов. Влияние этого зачина сказывается и в том, что некоторые сюжеты, имевшие свой особый зачин, принимали в устах сказителей зачин с князем

Владимиром, так что в вариантах одной и той же былины мы находим разные зачины. При аналогии, которая сильнейшим уравнивающим образом проявляется в памятниках устной поэзии и служит самым могучим рычагом для памяти, немудрено, что удобный для запоминания зачин обобщается и делает постоянные завоевания в развитии былевого эпоса: в параллель с Киевом в былинах киевского цикла в новгородских нередко встречаем зачин:

Как во славном в Новегороде,

причем, аналогично с пиром у Владимира находим описание пира, например, у Васьки Буслаева, хотя в большинстве былин об этом новгородском удалце *зачин* иной, поминающий его отца, старика Буслая. <...>

Сравнительно крайне редко былина открывается указанием *времени*, иногда рядом с указанием места; таков зачин:

В старину было в стародавнюю,
Когда князь Владимир венец держал. <...>

Не имея в виду исчерпать наблюдений над былинными зачинами, я укажу только на значение, которое они имеют для критики былин и, быть может, для их хронологии и истории сложения. Известный зачин мог принадлежать вначале одной былине или группе былин об одном богатыре. Затем, как мы видели, тот же зачин мог быть усвоен другим(и) былинам(и) как удобный исходный пункт для слагателя, имевшего в виду обделать в виде былины какой-нибудь новый сюжет. Ведь в настоящее время уже указано немало чисто сказочных сюжетов, прикрепившихся к имени того или другого богатыря. Если мы вспомним при этом, что с известным зачином был связан известный *напев* и что напев запоминается скорее слов и помнится тверже, то поймем, какое значение получают зачины при сложении «новых погудок на старый лад».

Говоря о *зачинах*, нельзя не упомянуть и о том, что во множестве записанных и изданных былин мы не находим перечисленных зачинов или им подобных. По моим наблюдениям, такие былины либо вообще плохи, т. е. записаны от плохих сказителей, либо представляют отдельное похождение какого-нибудь богатыря, известного несколькими подвигами, так что составляют как бы часть, отторгнутую от целого.

Помимо нескольких стереотипных зачинов, слагатель новой былины имеет перед собою целую массу старых эпических материалов, годных для новой постройки. Я говорю о давно установившихся описаниях, представляющих ряд передвижных картинок, которые могут быть расходуемы по мере надобности при каждом подходящем случае. Поясню это примерами.

Если богатырь, по требованиям сюжета, выезжает из родительского дома, то обязательно просит благословения у родителей, чаще у матушки, в таких словах:

Ты родитель, моя матушка,
Дай прощеньице с благословеньцем
Ехать мне к (такому-то городу). <!...>

Для скачки богатыря давно усвоена такая картинка:

Скакал он выше лесу стоячего,
Чуть пониже облака ходячего,
С горы на гору перескакивал,
Реки-озера перескакивал,
Широки раздолья (мелки реки) промеж ног пушал и т. п. <...>

Словом, при просмотре нашего былинного репертуара окажется длинный ряд таких шаблонных описаний, таких общих мест, которые сложились искони, застыли и передвигаются сказителями весьма свободно из одной былины в другую. Нечего и говорить, насколько эти стереотипные картины облегчали создание новых былин, т. е. обработку новых сюжетов в былинную форму, и содействовали появлению многочисленных вариантов одного и того же былевого сюжета.

Другой прием, растягивающий былевой рассказ, это многочисленные повторения одних и тех же стихов, так сказать, эпическая *ретардация*. Для пояснения этого приема приведем несколько примеров наудачу, так как их можно найти в обилии почти в каждой длинной былине.

В былине о Михаиле Потоке <...> князь Владимир дает разные поручения трем богатырям: Илье Муромцу, Добрыне Никитичу и Потыку Михайловичу; первому — съездить за данью в Каменну орду, второму — в Золотую орду, третьему — в землю Подольскую. Вместо того чтобы прямо заявить свое согласие, Илья Муромец в своем ответе повторяет целиком данное ему князем поручение:

Испроговорит казак да Илья Муромец:
— Ах ты солнышко Владимир стольнокиевской!
Отправляй-ко ты меня да в большую землю,
Во большую ту землю да в Каменну орду,
Там повыправлю да дани-выходы
За двенадцать лет да за тринадцать лет,
За тринадцать лет да с половиною.

Вслед за ним встает Добрыня Никитич и повторяет то же самое, заменив слова «Каменну орду» словами «Золоту орду», а далее тот же ответ с заменой «Золотой орды» «землею Подольской» целиком вляется в уста Потыка Михайловича. <...>

Думаю, что вообще в *развитых* (а не скомканных) былинах доля *повторений* составляет не меньше трети. Если при этом принять во внимание обычные общие места, то, с одной стороны, становится понятным, почему былина с очень небогатым содержанием может достигнуть нескольких сотен стихов, с другой — почему один и тот же сюжет получает такую различную разработку, по крайней мере в отношении объема, в устах различных слагателей-сказителей. Выража-

юсь так потому, что сказитель, как мы видели, является каждый раз до некоторой степени слагателем былины, так как он не может повторить ее снова без некоторых изменений — перестановок, пополнений или опущений. <...>

Кроме отдельных эпических картинок или поэтических формул, бывших в распоряжении наших слагателей, они располагали и запасом *красок*, которыми окрашивали отдельные предметы, входившие в описание и рассказ. Я разумею готовый фонд постоянных, искони утвердившихся эпитетов.

<...> Нам известно, что князь Владимир постоянно называется «ласковым», и действительно, иногда своею щедростью и приветливостью он оправдывает этот эпитет, прикрепившийся к нему, очевидно, очень давно. Однако в некоторых былинах Владимир поступает очень неласково. В былине о Калине рассказывается, что за то, что Илья пришел незванным на пир, Владимир приказал посадить его в глубокий погреб и «поморить смертью голодною». Но этот поступок с любимым народным богатырем нисколько не мешает сказителю тут же называть Владимира «ласковым». <...>

Отмечу еще любопытное употребление эпитетов, обозначающих возраст богатырей: так, Илья Муромец постоянно называется *старым казаком*, Добрыня Никитич *молодым*, так же, как Алеша Попович, князь Владимир и другие. Установленный таким образом эпический возраст остается неизменным, и в большинстве былин, рассказывающих отдельные подвиги того или другого богатыря, их обычные эпитеты кажутся нам естественными. Но есть былины, в которых, по ходу рассказа, богатыри, казалось бы, должны стареть, а между тем они сохраняют один и тот же возраст. Так, Добрыня, прослужив лет двенадцать при князе Владимире в разных должностях, продолжает называться после этого *молодым*, и он же оказывается молодым и даже называется матерью «дитё мое милое», когда после двенадцатилетнего отсутствия возвращается в Киев и узнает, что его «молода» жена (также сохранившая свой прежний возраст) выходит за «молодца» Алешу Поповича, который также уже назывался молодым раньше отъезда Добрыни. <...>

Этих примеров достаточно, чтобы показать механическое употребление постоянных эпитетов, встречающееся как в нашем, так и в других эпосах. Но для характеристики роли эпических формул, на которую я уже указал выше, следует еще обратить внимание на то, что не одни эпитеты, но и целые традиционные картинки (*loci communes*) не всегда употребляются сказителем уместно. Мы видели, что отъезжающий богатырь просит в обычной форме благословения у родителей. Эта картина вполне уместна, например, там, где Добрыня, выезжая на змеборство, просит благословения у своей матери, «матерой» вдовы, или где Илья Муромец берет у батюшки, у матушки «прошеньице-благословеньице» ехать в стольный Киев-град. Но уже странным и неу-

местным является то же эпическое христианское благословение родительское, например, когда его просит у своего отца-язычника Вахрамея Вахрамеевича волшебная девица Марья лебедь белая:

Летать-то мне не по тихим заводам,
А по тем по зеленым по затресьям
Белой лебедью три года... <...>

Из предшествующего рассмотрения технической стороны наших былин позволяю себе сделать вывод, что участие в их исполнении профессиональных певцов, составляющих корпорацию, как старинные скоморохи или нынешние калики-слепцы, представляется несомненным. Только путем передачи былинной техники из поколения в поколение, учителем ученику, объясняются рассмотренные нами черты былины: ее запевы, исходы, поэтические формулы или *loci communes*, постоянные эпитеты и вообще весь ее склад. Думать, что все эти формулы установились путем той, более или менее случайной, традиции, которую мы застаем еще в настоящее время среди крестьян Олонецкой губернии, нет возможности. Крестьяне были только последними хранителями (нередко и искажителями) былинного репертуара. Но он сложился в другой среде, и традиционные формы былины, вся ее техника, некогда, и притом в течение нескольких столетий, вырабатывались в среде профессиональных певцов и сберегались, посредством обучения, гораздо тщательнее, чем в нынешней среде олонецких петарей, сказителей и калик. <...>

Если вышеприведенные факты достаточно доказывают роль скоморохов как певцов былин, то несколько труднее решить вопрос, как велико было участие скоморохов в *сложении* дошедших до нас былин. Этот вопрос может быть уяснен только детальным анализом дошедших до нас былевых сюжетов. Но думается мне, что этот анализ должен привести нас к заключению, что среди былин наших найдется немало таких, которые носят яркие признаки скоморошьей обработки. Таковы, например, былины о госте Терентьише и Ставре Годиновиче. В первой веселые люди скоморохи являются героями скандального происшествия: они помогают недогадливому рононосу-мужу проучить неверную жену. Былина пересыпана скабресными намеками и потому в изобилии украшена в издании Калайдовича точками скромности. <...> Вообще следов скоморошьей обработки можно всего скорее искать в былинах-новеллах или фаблю, в которых изображаются происшествия городской жизни, преимущественно любовные похождения с исходом то комическим (Терентий), то трагическим (смерть Чурилы Пленковича, Алеша и сестра Збродовичей). Конечно, меньше следов оставили скоморохи как певцы былин *богатырского* содержания, где только некоторые юмористические эпизоды и подробности могут быть отнесены на их счет. <...>

Очерк истории русского былинного эпоса

<...> Эпическая поэзия — одно из проявлений духовной жизни народа, неразрывно связанное со всем строем как материальной, так и духовной жизни вообще.

Задаваясь вопросом, в какое время, в какой среде, при каких условиях могло появиться произведение, воспевавшее какого-нибудь героя и поэтизовавшее совершенное им дело, мы должны вникнуть в целый ряд других вопросов, без решения которых все наши домыслы будут лишь гадательны. Мы должны уяснить себе, в каких бытовых условиях жило население, в котором могло зародиться эпическое поэтическое сказание, каково было его материальное состояние, его культура, какие классы или группы этого населения стояли во главе, каково было народное или классовое сознание и каковы идеалы, каковы были внешние отношения к соседним народам и мног. друг. Только внимательное изучение культурной и политической истории народа в течение ряда столетий даст нам возможность ответить и на историко-литературные вопросы: оно поможет уяснить нам, какие периоды благоприятны были для прогресса духовной и материальной жизни народа и какие временно ослабляли прогрессивное движение или направляли его односторонне, какой класс населения руководил его духовной жизнью и проявлял себя в литературе и искусстве и какие условия вызвали появление тех или других памятников как в том, так и в другом. Только после внимательного ознакомления с эволюцией исторической жизни русского народа, мы уясним себе, например, были ли XIII и XIV века действительно тем периодом, в который установилось содержание былин так называемого Владимирова цикла, как думают некоторые исследователи, или от этой мысли придется отказаться и представить себе иначе исторический ход нашего эпоса.

В числе сюжетов, дошедших до нас в былинной обработке, можно различать три группы:

1. Былины несомненно, или более или менее вероятно, сложенные в Новгороде или в его культурном районе и не вышедшие в большинстве за пределы последнего. По содержанию своему они прикреплены к городу Новгороду (Василий Буслаев, Садко, гость Терентий) или впоследствии внесены в так называемый киевский цикл (Ставр, Сорок калек, Соловей Будимирович). Они представляют собой былины-новеллы и не относятся к эпосу *богатырскому*.

2. Во вторую, очень скудную по числу сюжетов, группу могут быть отнесены былины об отдельных героях, которых былины называют богатырями, но которых подвиги не совершаются на службе кн. Влади-

мира. Сюда можно отнести былины о Вольге (поход в Индию, встреча с Миколой Селяниновичем, о князе Глебе Володьевиче, о князе Романе (поход Ливиков), о Святогоре.

3. К третьей, самой обширной группе, относятся такие сюжеты, которые могут быть названы Владимировым циклом. В них упоминается г. Киев с его бессменным, вечно пирующим князем. Действующие лица совершают разные воинские подвиги и оправдывают свое название богатырей. Они выезжают из Киева по поручению князя или приезжают ко двору Владимира из разных мест. Сюжеты этого цикла далеко не все воинского содержания: между ними встречаются былины-новеллы, вроде сватовства Соловья Будимировича, попытки Алеши жениться на жене Добрыни, попытки Владимира овладеть женой Данилы Ловчанина, любовные отношения Чурилы к жене Бермяты и другие.

Мы оставим пока в стороне обе первые группы былин и займемся некоторыми вопросами, связанными с третьей группой, т. е. былинами, механически связанными в так называемый Владимиров цикл.

Всякая попытка в настоящее время уяснить, какие сюжеты входили в глубокой древности в цикл песен, приуроченных ко времени и к имени Владимира I, должна остаться безнадежной. Тысячелетие, отделяющее нас от его времени, исторические бури, передвижение населения, условия, на несколько столетий разъединившие северо-восточную Русь с юго-западной, изменения в этнографическом составе населения и в его государственном строе — все это вместе взятое лишает нас всякой надежды когда-либо вполне уяснить состав первоначального цикла Владимирова. К сожалению, и письменные свидетельства о наших богатырях крайне скудны: данные, внесенные в так называемую Тверскую (точнее, Ростовскую) летопись, в Никоновский свод и некоторые другие памятники, свидетельствуют о том, что интерес к народным богатырским сказаниям у книжных людей появился слишком поздно, в XVI веке, в том периоде, когда от древних сказаний оставались лишь скудные обрывки. Когда-то старшие славянофилы (К. Аксаков), увлекаясь былинами, доходили до утверждения, что они сохранили в некоторых случаях такие исторические данные из эпохи Владимира, которые ускользнули от летописцев, но ряд детальных непредубежденных исследований наших былин давно рассеял этот мираж. Искать исторического Владимира и его эпоху в былинах так же бесплодно, как, например, почерпать исторические данные об Аттиле и гуннах в Нибелунгах. Однако, отказавшись от безнадежных вопросов, все же мы должны постараться уяснить, к какому периоду относится вообще возникновение и развитие раннего Владимирова цикла и какие общественные условия вызвали его появление. Для этой цели нам необходимо, хотя бы в главных чертах, припомнить ход культурной и политической жизни так называемого Киевского периода, так как значительное число исторических имен, сохранившихся

от этого периода в былинах, при всем нашем скептицизме относительно древности самих сюжетов современных былин, все же делает необходимым предположение, что основы эпических сказаний были заложены еще в этом периоде. Прежде всего является вопрос, в среде каких русских племен были заложены эти основы. Если вопрос ставится о древнейшем периоде Владимирова цикла, то последний должен был возникнуть среди южнорусских племен, и прототипы былин слагались на диалектах этой группы. Исследователи истории русского языка с уверенностью утверждают, что русский язык распадался на три большие диалектические группы: южную, сидевшую на юго-западе Европейской России, среднюю, занимавшую среднюю ее часть, и северную, заселявшую север. Памятники письменности обнаруживают уже в XI и XII вв. некоторые из тех звуковых особенностей, которые в настоящее время характеризуют русские наречия: так, в древнейших новгородских рукописях встречаются звуковые черты, обычные и теперь на севере; в некоторых памятниках, писанных в XII веке в Киевской и Волынской землях, встречаются, с другой стороны, некоторые особенности, свойственные нынешним малорусским говорам. Однако говорить о существовании великоруссов, малоруссов и белоруссов в X и XII вв. мы не имеем права. Звуковые и формальные отличия между говорами северного, среднего и южного русского населения не были еще так резки, как в наше время, и все эти три племени, входящие в состав русской народности, обособились значительно позднее вследствие различных судеб их жизни. Для распространения эпических сказаний на пространстве Руси язык, т. е. диалектические в нем отличия, древнего периода нашей истории вообще не имеет значения. Если в настоящее время при значительных отличиях, например, малорусского языка от великорусского мы наблюдаем, что при соседстве поселений великорусские песни переходят к малоруссам и наоборот, то в древнем периоде тем более диалектические отличия в говоре каких-нибудь полян, северян, кривичей, древлян, новгородских славян и проч. не имели никакого значения в усвоении одним племенем песенного добра, сложенного другим. Необходимо только одно условие, — чтобы поэтические произведения, сложенные в одном районе и в известной среде, представляли живой интерес для населения другого района. Этот общий интерес обуславливается одинаковыми чертами быта, понятий, взглядов, верований, идеалов, говоря вообще, национальным самосознанием, которое вырабатывается разными условиями жизни, разъясненными историками. Припомним поэтому, какие условия сплотили разные русские племена в так называемом Киевском периоде в русский народ, который сознавал свою особенность в языке, религии, обычаях, социальном и политическом строе и был воодушевлен одинаковыми чувствами в отстаивании своей земли от напора разных азиатских орд.

<...> Переходя теперь к так называемому циклу Владимира, поищем его следы прежде всего в письменных памятниках.

1. И летопись, и народное предание, перешедшее в былевой эпос, прежде всего отличают широкое хлебосольтво Владимира, его знаменитые пиры. Летопись говорит о них неоднократно. <...>

2. Другое летописное предание о Владимире связано с его войной с печенегами. Это известное, полное эпических подробностей предание об успешной борьбе русского юноши с печенежским великаном.

<...> Перед нами, несомненно, содержание одной из старин раннего Владимирова цикла, занесенное в летопись в XI веке. Книжник записал один из его вариантов — это версия Лаврент. и Ипатского списков. Но сказание продолжало жить в устах населения, обогащалось деталями, и эта пополненная версия была внесена в летопись Переяславля Суздальского.

<...> Что касается места происхождения этого предания и среды, в которой оно сложилось, то сама летопись, связывая его с основанием «града», т. е. крепости Переяславля, указывает на его переяславское происхождение. Это — предание о каком-то местном силаче, приуроченное уже в XI в. ко времени кн. Владимира, быть может, самое раннее указание на то, что местные сказания в этом веке уже тянули к циклу Владимира. Если предание о пирах Владимира естественно сложилось и жило в дружинной среде, которая идеализировала его щедрость к дружине, то в переяславском предании нет следов дружинных сказаний. В дружине Владимира, к ее стыду, не нашлось охотника бороться с печенежином; он нашелся из простых людей, в лице какого-то силача из низших слоев, по-видимому, из ремесленников.

<...> Т. о., в рассмотренном летописном предании мы имеем остов «былины», но не дружинного, а простонародного происхождения, и притом возникшей среди северянского населения Переяславского княжества.

3. В древнейший цикл Владимира входили, несомненно, два былинных сюжета, связанные с именем знаменитого воеводы Владимира и его дяди Добрыни.

<...> Исходя из древней, внесенной в летопись, поговорки — Добрыня крестил огнем, и Путята мечом — и из сообщаемого отрывком Якимовской летописи рассказа о насильственном крещении новгородцев воеводами Владимира Добрыней и Путятой, я предположил, что предание о борьбе Добрыни с язычеством приняло впоследствии шаблонные черты боя героя с змием, являющимся олицетворением дьявола, язычества и всего нечистого. Подтверждение такого толкования былины я находил как в новгородском местном предании о змияке и перюньском ските, так и в отдельных деталях былины: купание Добрыни (крещение) в Пучайной (т. е. р. Почайне, при устье которой в Днепре совершилось крещение киевлян), в отчестве Забавы Путятичны, последнем следе летописного воеводы Путяты, избавленном Добрыней от нападения новгородских язычников, в приемах борьбы Добрыни (шляпа земли греческой) и проч.

<...> Несмотря на различия в понимании ее (былины.— *Сост.*) генезиса и дальнейшей литературной истории, можно считать несомненным, что основной ее сюжет входил уже в состав древнейшего цикла Владимира, что имя былинного Добрыни и приписываемый ему эпосом подвиг змиеборства имеет в основе предания о знаменитом воеводе Владимира Добрыне и об его подвигах.

4. Другая былина о Добрыне, в основе которой также, по-видимому, лежит историческая сага — былина о Добрыне-свате. В <...> древности в роли свата Владимира Добрыня выступал ярче, чем в современных редакциях былин, что раньше существовала о нем, как о свате, отдельная песня, впоследствии спаявшаяся с песнью о женитьбе Дуная. «Сага», державшаяся в роду Всеславичей Полоцких, припоминала брак Владимира с Рогнедой, дочерью Рогволода, князя полоцкого. Устроителем брака является «храбр и наряжен муж» Добрыня, уй Владимира, который в то время был еще «детьск» и княжил в Новгороде под опекой своего дяди. Припомним отказ гордой полоцкой княжны («не хочу розути робичича, но Ярополка хочю»), ярость Добрыни, поражение Рогволода, взятие Полотска, убиение князя и насильный увоз Рогнеды, переименованной в Гореславу. Едва ли в каком-нибудь другом былинном сюжете можно наметить так убедительно, как в этом, связь с историческим преданием, и, кажется, все исследователи эпоса согласны в предположении этой связи. Есть поэтому основание думать, что это родовое княжеское предание ходило в XI в. в виде песни, вошедшей в цикл Владимира и распространившейся из княжеской и дружинной среды в других слоях народа. Ввиду того, что сага относилась к молодости Владимира, «ему детьску сущу и еще погану», к тому периоду, когда он был еще не киевским, а новгородским князем, и что трагедия с Рогнедой разыгралась в Полоцке, можно думать, что основная песня сложилась в новгородской земле. Ведь Добрыня тесно связан с Новгородом, упоминается в числе посадников, имел, по свидетельству Якимовской летописи, в Новгороде дом и жену.

Итак, оба сюжета, прикрепленные к имени Добрыни,— змиеборство и сватовство — по многим признакам возникли в новгородской земле и указывают на живое участие новгородского творчества в создании прототипов былин так наз. Владимирова цикла. Древнейший эпос Владимиров был столько же киевским, сколько новгородским. Объясняется это тесной исторической и экономической связью древнейшего гнезда Рюриковичей со вторым — Киевом. Вспомним, что Новгород искал себе князя из рук Святослава и принял к себе его младшего сына Владимира, так как другие сыновья Святослава не пожелали княжить в Новгороде. Вспомним помощь, оказанную новгородцами Владимиру, когда он в борьбе с Ярополком добывал киевский стол. Вспомним неизменную готовность новгородцев помогать Ярославу, несмотря на его жестокую и коварную расправу со многими из них. Вообще новгородский стол в этом периоде считался придатком

к киевскому. Так, по разделу между Ярославичами по смерти отца старший Ярославич Изяслав сел в Киеве, присоединив к нему и новгородскую волость: значит, в его руках сосредоточились оба конца речного пути «из Варяг в Греки». Это экономическое значение Новгорода, как важной узловой станции на водном торговом пути, связывало интересы новгородцев и киевлян и побуждало, с одной стороны, киевских князей держать богатый город под своей рукой через своих посадников или сыновей, с другой — новгородцев быть в согласии с Киевом, от которого во многом зависело их благосостояние. Мы должны, конечно, допустить, что у новгородцев в XI—XII вв., как и у других славяно-русских племен, были свои сказания, свои песни, но следует думать, что содержание древнейшего Владимирова цикла было им, вследствие постоянных сношений с югом и экономической, и политической зависимости от него, так же хорошо известно, как южанам, тем более что в создании этого цикла они сами принимали участие (былины о Добрыне). От особого, местно новгородского, точнее не богатырского, а городского, эпоса от XI в. до нас не дошло следов. Имена действующих лиц новгородских былин (Садко, Василий Буслаев, Ставр) относятся уже к XII веку.

Итак, мы предполагаем, что к XI веку, периоду сложившегося русского национального сознания, о котором свидетельствуют летопись и другие письменные памятники, относится создание Владимирова цикла героических сказаний, первообраза позднейших былин. В создании песен этого круга могли участвовать и княжеские певцы, и дружинные, так как объектом воспевания могли быть популярные в дружине и народе князья и такие же дружинники, воеводы или «храбры», вроде Добрыни и Путяты.

<...> Воспевая князей и дружинников, эта поэзия носила аристократический характер, была, так сказать, изящной литературой высшего, наиболее просвещенного класса, более других слоев населения, проникнувшегося национальным самосознанием, чувством единства Русской земли и вообще политическими интересами.

Если эти эпические песни княжеские и дружинные и доходили до низшего слоя народа, до земледельцев, смердов и рабов, то могли только искажаться в этой темной среде, подобно тому, как искажаются в олонецком и архангельском простонародье современные былины, попавшие к нему из среды профессиональных петарей, исполнявших их ранее для более богатого и культурного класса. Ведь основным мотивом этих песен было желание прославить то или другое лицо высшего класса, симпатичное слагателю песни. Быть может, в княжеских певцах следует видеть даже придворных поэтов (вроде поэтов XVIII столетия), которые слагали хвалебные песни по заказу. Эти песни должны были кончаться славлением; что можно заключить из слов автора «Слова о полку Игореве».

<...> Что в основе некоторых былин могли быть подобные хвалебные исторические песни, видно из их окончания. Насколько консервативны поэтические формы, можно заключить из того, что и в настоящее время, дойдя до развязки былинного сюжета, сказитель говорит: «тут такому то лицу и славу поют», хотя иногда такое окончание, как известно, представляется совершенно неуместным (славу поют, напр., Соловью-разбойнику, Маринке, даже змею, убитому Добрыней).

<...> Представим себе дальнейшую эволюцию Владимирова цикла в XI и XII веках, в связи с политической и внутренней историей Руси, пользуясь для этой цели, с одной стороны, некоторыми следами, сохранившимися в былинах, с другой — летописными данными.

С половины XI в. и в течение всего следующего южная Русь подвергалась постоянным нападениям и опустошениям половецких «железных» полков (Слово о. п. И.).

<...> С начала XII в. по инициативе Владимира Мономаха русские князья начинают предпринимать походы в степь, и первое такое общее предприятие 1103 г. сопровождалось блестящей удачей, значительно возвысившей престиж кн. Владимира М. среди современников и потомков. Этот тревожный период постоянной войны с половцами с разными героическими эпизодами не мог не отразиться в современной песне, не мог не дать обильные мотивы для княжеских и дружинных певцов. По всем признакам должен был явиться цикл песен «половецкого» периода, в которых воспевались подвиги отдельных дружинников и воевод. Вероятно, слагались и хвалебные песни князьям, но едва ли они получали широкое распространение. Многие князья сами приводили «поганых» на русскую землю, сами пользовались ими в своих семейных усобицах и подрывали к себе сочувствие в русском народе, выносившем на своих плечах эти княжеские свары. Благодарной памятью в широких кругах общества конца XI и начала XII века пользовался главным образом самый энергичный и умный стоятель за русскую землю Владимир Мономах. Слава его успешной борьбы с половцами жила долго в позднейших поколениях. Его могущество и влияние идеализировалось и его век представлялся впоследствии периодом силы и славы Руси.

<...> Если в письменных поздних памятниках заметно смешение известий об обоих Владимирах, то в устном предании среди позднейших поколений, обычно путающих хронологию, это смешение еще более естественно. На эпическую личность Владимира (Святого) наложились предания о Владимире Мономахе, обе личности или, точнее, оба имени слились, и события XI и XII вв., главным образом эпизоды борьбы русских дружин с половцами, перенесены были впоследствии ко времени «ласкового» князя Владимира. «Храбры» кн. Владимира теперь побеждали половцев, так как память о Вл. Мономахе всего теснее была связана с этим периодом военной истории Руси.

<...> Отыскивая следы Владимира Мономаха в «эпическом» Владимире, мы должны остановиться на былине о Ставре. В моем исследовании этой былины я старался по возможности уяснить ее литературную историю и пришел к заключению, что дошедшая до нас наиболее архаичная *сибирская* редакция должна быть отнесена к XIV—XV вв. и могла зайти в Сибирь в XVI или XVII вв. Но прототип былины с его историческим именем действующего лица должен восходить ко времени, близкому к жизни этого лица, т. е. к XII в. Былина разработала странствующий сюжет о муже, освобождаемом из тюрьмы переодетой женою, отличающейся мужеством, силою, хитростью, мудростью. Освобождаемый муж носит в ней имя Ставра и называется боярином. Естественно, припоминается новгородский боярин Ставр, живший в XI—XII вв. и пострадавший от Владимира Мономаха. Под 1118 годом 1 новгородская летопись занесла о нем следующую заметку: «Приведе Владимир (Мономах) вся бояры новгородския Киеву и заводи я к чьстному кресту и пусти я домовъ, а иныя у себя остави; разгнеvasя на ты, оже то грабили Даньслава и Ноздрьчу, и на сочьского на Ставра и заточи я все». Вот все, что исторически известно о Ставре; ни в одной другой летописи, *кроме новгородской*, не упоминается поступок с ним Владимира Мономаха. Но при всей скудости известий между летописным и былинным Ставром трудно отрицать связь. В былинах основой рассказа также является гнев на Ставра Владимира и заточение в погреба глубокие. В наиболее архаичных пересказах (Кирши Данилова, кн. Кострова) Ставер называется *боярином*, каким был новгородский сотский Ставр. Есть поэтому основание думать, что в основе современной былины, прошедшей через несколько фазисов переделок, лежит воспоминание, рассказ или песня о реальном лице и событии 1-й четверти XII в. Но в каком районе Руси могла быть сложена предполагаемая основная песня о Ставре, если не в том, где знали о нем и интересовались его судьбою? Имя Ставра почти неизвестно в былинах центральной Руси и приволжских губерний: оно известно только в пределах старого новгородского культурного влияния — в Олонецкой (и Архангельской) губ. и занесено из северных же губерний Европейской России в Сибирь. *Исторический* Ставр также упоминается только в новгородской летописи. Следовательно, это лицо и его заключение Владимиром в тюрьму вызывало интерес только в новгородской области; да оно и понятно ввиду того, что Ставр был новгородским боярином и сотским. При исторически сложившихся отношениях Новгорода к Киеву крутой поступок киевского князя (каковым был в 1118 г. Владимир Мономах) с вызванными им в Киев новгородскими боярами и именитым между ними сотским должен быть задеть за живое новгородское самолюбие и мог послужить стимулом к сложению рассказа или песни, в которой киевский князь Владимир получил нелестную для него роль простоватого князя, обманутого ловкой бабой. Вспомним, что засадив Ставра и других бояр в Киеве,

Владимир сделал именно то, против чего впоследствии так восставали новгородцы, постоянно требовавшие от своих князей, чтобы они судили новгородцев не иначе, как в самом Новгороде, и не вызывали их на суд в другие города. Все это говорит в пользу предположения, что основная былина о Ставре была сложена в новгородской земле и что это новгородское произведение с именем Владимира Мономаха впоследствии вошло в эпический цикл «ласкового» князя стольно-киевского Владимира Сеславича. Вообще былина о Ставре представляет среди других наших былин наиболее яркий пример ассимиляции Владимира Мономаха с Владимиром Святым.

<...> Некоторое сходство с былинкою о Ставре в отношении роли эпического князя Владимира представляет былина об Иване Гостином сыне, которую я также отношу к произведениям новгородского эпического творчества. Как и в других новгородских былинах-новеллах, ничего «богатырского» в ней нет. Дело идет о состязании некоего Ивана Гостиного (купецкого) сына конями с киевским князем Владимиром. У киевского князя богатая конюшня: у него триста жеребцов и три *похваленных*: кологривый, сивогривый и воронко. Он вызывает желающих состязаться своими конями в скачке с его тремя лучшими жеребцами, причем ареной для скачки будет расстояние между Киевом и Черниговом. Вызывается сидящий на пиру Иван Гостиный, собственник чудного коня. Устраивается пари, закрепляется письмом. Но до скачки дело не доходит: конь Ивана Гостиного своей дикой повадкой разогнал 300 коней Владимира, искалечил его «хваленных» жеребцов и напугал самого князя, очутившегося в смешном положении. Предположение о новгородском происхождении прототипа этой быliny я старался подтвердить следующим соображением. Она носит яркий купецкий характер. Ее герой — сын богатого купца, щеголяющий драгоценной собольей шубой и дорогим, *купленным за морем* конем. Вспомним при этом дороговизну коней в новгородских землях, куда лучшие приходили с запада от иностранцев (кони латынские в былинах) с уплатой значительной пошлины и стоимости провоза («проводин»). В Киеве за столом князя сидят и торговые гости, а корабли с их заморскими товарами стоят в пристани.

При дворе устраивается пари и, согласно с обычаем новгородских дельцов, скрепляется записью и рукоприкладством. Ведь новгородцы всегда славились как люди «письменные», и новгородские эпические лица, как Садко, Василий Буслаев, — люди грамотные. Помимо внешней обстановки и внутренняя сторона быliny как будто говорит в пользу нашего толкования. Это — отношение личности героя к обществу, то значительное развитие личного начала, которое вызывалось новгородским политическим и социальным строем и культурой. Былина прославляет личное богатство торгового гостя Ивана, как былина о Садке богатом госте; как Садко соперничает с Новгородом богатством, как Василий Буслаев — силою-удалью, так Иван Гостиный бьется

об заклад против князя и всех его поручителей, в том числе и людей своего сословия, торговых гостей. Как *новгородский* Микула Селянинович на своей соловой кобылке обгоняет князя и просвещает его насчет цены своей кобылки (купленной за 500 р. из-под матушки), так Иван Гостиный посрамил князя Владимира своим «бурушкой косматым», разогнавшим всех княжеских коней, и говорит о его (коня) стоимости (в целу тысячу). Словом, в былине об Иване Гостином мы находим знакомые мотивы несомненных новгородских былин. Быть может, новгородским происхождением былины объясняется и то странное на первый взгляд обстоятельство, что эта песня, принадлежащая к числу наименее популярных даже в современном средоточии устной эпической традиции, была, однако, записана в Новгородской губернии, давшей до сих пор весьма незначительное число былин. Новгородский характер былины я усматриваю также в отношении слагателя к кн. Владимиру, лишенному в былине всякого достоинства и во властной роли сидящего на пиру владыки черниговского, напоминающего скорее всего положение и значение новгородского владыки.

Спрашивается, однако, имеем ли мы достаточно оснований предполагать, что в этой былине субстратом кн. Владимира был Владимир Мономах? Думаем, что для этого предположения мы имеем некоторые основания.

Обратим внимание на то, что Владимир в этой былине представлен любителем коней, скачки и собственником трех «похваленных» жеребцов. О том, что он богат конями, что у него, по его словам, на конюшнях триста жеребцов и три любимых, рассказывает и былина о Казарине, в которой, как мы видим, также главное действующее лицо Казарин представлен богатырем киевского князя Владимира, т. е. Владимира Мономаха. Припомним далее, что память об одном, особенно чудном коне Владимира Мономаха жила еще в московские времена, в XVI и XVII вв.

<...> Это ходившее, как предание, описание коня Владимира Мономаха, по-видимому, напоминает повадку и ухватки косматого бурушки Ивана Гостиного, которого, по одному варианту, этот молодец подарил, хотя неудачно, князю Владимиру, который в былине о Казарине (вариант Кириши Данилова) присваивает себе и дивного коня, приведенного Казарином, признаваясь, что он лучше всех его трехсот коней и трех любимых.

Итак, в этих былинах эпический Владимир является ценителем коней, обладателем отличной конюшни и любителем скачки. Не напоминает ли он этими чертами исторического Владимира Мономаха? Вспомним некоторые места из Поучения этого князя, и мы убедимся, что данные былины соответствуют реальным.

<...> Вышеприведенные данные, соображения, на наш взгляд, дают нам достаточное основание видеть в любительстве коней, приписываемом былинами Владимиру, воспоминание о конском спорте Влади-

мира Мономаха и об его чудных, быстрых конях, изукрашенное предание о которых сохранялось еще в Москве в XVI и XVII веках.

<...> В связи с былинами о Ставре и Иване Гостином, основы которых восходят, по-видимому, к ранней поре нашего эпоса и к новгородскому творчеству, рассмотрим былинку о сорока каликах, в основе которой, несомненно, лежит новгородское предание, вызванное событием 2-й половины XII-го века. В моем исследовании этой былинки я пришел к выводу, что она представляет пример обработки в былинку Владимиров цикла популярной народной легенды, которая повествовала о хождении и благополучном возвращении из Иерусалима 40 новгородцев во времена новгородского архиепископа Иоанна и при киевском князе Ростиславе († в марте 1168).

<...> Выше мы указали некоторые следы периода борьбы Руси с половцами в былинах (былина о Казарине). Эти следы заметны всюду в нашем эпосе, и по некоторым сохранившимся именам можно судить о том, что полуторавековая борьба Руси с половцами, окончившаяся неудачей до Калкской битвы, давала материал для богатырских сказаний. Всего прочнее в эпосе была память о знаменитом хане Тугоркане, современнике Владимира Мономаха. Его имя наши исследователи уже давно и с полным основанием видят в имени эпического Тугарина Змиевича, убитого ростовским богатырем Алешей (т. е. Александром Поповичем) <...> Напомню только те данные, которые могут служить основанием для сближения Тугарина с Тугорканом.

1. Во-первых, сходство имени: окончание *кан* есть половецкая форма названия *хан*, так что исходить нужно из имени Тугор (Тугар), к которому прикрепился обычный суффикс *-ин*, что дало форму Тугар-ин. <...>

2. Во-вторых, Тугоркан жил и действовал при князе Владимире (Мономахе), Тугарин былинный связан с князем Владимиром.

3. В-третьих, Тугоркан был тестем киевского князя Святополка Изяславича, породнившегося с ним в 1094 г. после заключения с половцами мира с целью обезопасить свою область от половецких набегов. Как отец киевской княгини Тугоркан после убиения его в битве 1096 г. был привезен из-под Переяславля к Киеву и погребен в Берестовом («межу путем идущим на Берестово и другим в монастырь идущим»). Эпический Тугарин чувствует себя как бы хозяином в Киеве, обжирается и опивается в княжеской палате, и в его отношениях к киевскому князю играет некоторую роль киевская княгиня (Апраксия).

4. В-четвертых, исторический Тугоркан, несмотря на родство с киевским князем, в 1096 г. со своей ордой появился (30 мая) у Переяславля, города Владимира М., и осадил его в отсутствие князя. Переяславцы затворились в граде. В это время киевский князь (Святополк) и переяславский Владимир М. были заняты междуусобной войною с Олегом Святославичем, чем и воспользовались половцы для своих набегов. В этом году все силы их — орды Боняки, Тугоркана,

Кури — свирепствовали в киевском и переяславском княжествах. Конец погрому положил Владимир М., соединившись со Святополком. У Заруба половцы были разбиты на голову, и Тугоркан убит. Припоминая эти события — неожиданный набег половецких ханов Боняка на Киев, Тугоркана на Переяславль, поражение Тугоркана Владимиром Мономахом, смерть Тугоркана и его погребение близ Киева — мы едва ли ошибемся, отыскивая их отголоски в былине об Алеше П. и Тугарине. Под действием процесса «поэтизации» реальные исторические черты давно поблекли и заменились сказочными: победитель Тугоркана Владимир Мономах, слившись с обесцветившимся эпическим Владимиром, является в былине только страдательным лицом. Победа над Тугарином стала делом популярного богатыря начала XIII в. Алеша Поповича. Бой с Тугарином происходит уже около Киева, эпического центра, а не около Переяславля. <...> Исторический Тугоркан утратил в былине в некоторой степени человеческие черты и хотя еще не превратился в змея (как летописный печенежский великан в народной сказке о Кожемяке), но стал уже змеевичем и взлетает под облака на подвязанных крыльях. Можно думать, что ко внесению Тугарина в Киевский цикл послужила и могила близ Киева исторического Тугоркана. Если Тугоркан погребен близ Киева, следовательно (выводило народное предание) он там и действовал, а так как он был поганый половецкий насильник, то насильничал в Киеве и был убит каким-нибудь богатырем. Этим богатырем мог быть Алеша Попович, перешедший из родины Ростова после смерти кн. Константина на службу к киевскому князю, тем более что предания рассказывали о его победах над половцами. Таким процессом народной мысли можно объяснить сложение прототипа того рассказа, который после ряда изменений дошел до нас в виде старинки о бое Алеша Поповича с Тугарином Змеевичем.

Несомненно, и имя шелудивого Боняка, опустошавшего Русь одновременно с Тугорканом, поминалось преданиями и быть может песнями XII века, но в современных былинах это имя не оставило следа, хотя народные сказки о Боняке прикреплены к некоторым урочищам на Волыни и в Галиции («Настина могила» около м. Мирополя Новгород-Волынского уезда, у села Деревич того же уезда и друг.).

Более поздний половецкий хан Кончак, современный автору Слова о п. И., также немало бед причинивший Руси, сохранил до сих пор свое имя с разными «перевираньями» в архангельских старинках, но только имя, так как никаких отдельных действий ему не приписывается. Он называется сыном подступающего к Киеву с несметною ратью восточного царя (Кудреванка, Калина, Батья) и имеет свою также многочисленную рать «в 40 тысяч». Имя летописного Кончака представляет в былинах легко узнаваемые формы: Коньшик, Кончалничек, Лоншек, Гончуг. Существование имени Кончака в Архангельской

губернии было уже давно отмечено Максимовым, который приводит слышанный им в этой губернии от народа рассказ о трех братьях великанах — Кончаке, Когле и Жожге, которые были так сильны, что стоя далеко друг от друга перебрасывались котлом, как легким мячом. Переход древнего врага в великана довольно обычен в народных сказаниях, близких к его времени. Вспомним поэтический отрывок из галицко-волынской летописи, где про Кончака говорится, что он «снес Сулу пещь ходя, котел нося на плечеву».

В виде предположения, я высказал в «Очерках» и догадку, что в былинах сохранилось имя отца Кончакова, хана Отрока (точнее Атрака), которого Мономах загнал на Кавказ «в Обезы за железныя врата».

<...> Родственные отношения между Кончаком и Атраком могли быть перепутаны в эпосе, но то обстоятельство, что оба имени вошли в былины одновременно, вероятно, объясняется тем, что и в предании, записанном в Галицко-Волыньскую летопись по поводу победы Владимира М. над половцами, оба хана — Отрок и Кончак — также упоминаются в родственной связи.

<...> Приднепровская Русь, опустошенная, оскудевшая населением, с разоренными городами, с обедневшими князьями, которые накануне общего разгрома все еще сводили свои родовые счета, лишилась тех бытовых условий, которые благоприятствовали развитию эпической героической поэзии. Некому было складывать хвалебные песни князьям и дружинникам, да и некому было их слушать. Ни обеспеченности жизни, ни благосостояния, ни досуга не представляла уже жизнь поредевшего южно-русского населения в начале рокового для Руси XIII столетия. Традиции киевской жизни перенесены были потоком эмигрантов на запад в княжества Галицкое и Волыньское, которые переживают, хотя короткий, но блестящий период с конца XII до начала XIV в. Действительно, близость к западу, торговля, сношения с югом, прилив населения — все это возвысило Галич среди других русских княжеств. Нижнедунайские владения связывали его с Болгарией и Византийской империей, с которой велись торговые и дипломатические сношения. Княжеский род Галича находился в дружбе с членами династии Комнинов, вступает с ними в личное общение и оказывает им услуги. Овладев галицким столом, неутомимый, энергичный и предприимчивый Роман Мстиславович своими войнами с ятвягами и поляками придал ему еще более блеска и значения, которые еще умел поддержать его сын-«король» Даниил, несмотря на нашествие татар. Только уже при сыне Даниловичем Льве († в 1301 г.) Галич быстро теряет свое прежнее значение, войдя затем в состав польского государства. К тому же приблизительно периоду относится процветание Воыньской земли как независимого княжества, тесно связанного своими судьбами с Галицкой землей. При Романи (1172—1205) она соединяется с Галичем в одной княжеской семье, и это соединение не прекращалось и после смерти Романовичей. Обе земли связывали

общие экономические интересы и общие враги — Литва, Польша, татары. Благодаря природным богатствам и населенности Вольны не сокрушил окончательно ни татарский погром 1240 года, ни дальнейшие тяжелые десятилетия ига. И только объединение литовских народов в сильное государство, татарские набеги и борьба богатого боярства с княжеской властью — все это вместе после смерти князя Юрия Андреевича (около 1336 г.) повело к падению независимости Вольны и ее поглощению Литвой.

Следы этого краткого, но блестящего периода политического и экономического процветания Галиции и Вольны отразились и в эпических сказаниях. В то время, когда героические песни о князьях и дружинниках, частью входившие в эпический цикл Владимира, умолкли в Приднепровье и в скудном числе перешли вместе с населением на северо-восток, где, как увидим, не нашли благоприятных условий для своего развития, эпическое творчество продолжает жить на западе.

<...> Существование галицко-волынских отголосков в нашем эпосе служит ярким доказательством тому положению, что развитие эпических сказаний, как одно из проявлений духовного творчества вообще, находится в тесной связи с политической историей, с внутренней жизнью русского населения, с экономическим процветанием или упадком ее, так что историк русской жизни и историк литературы должны идти рука об руку в исследовании судеб как той, так и другой.

Суммируя отдельные наблюдения предыдущего исследования, мы можем считать достаточно обоснованными следующие положения о зарождении и развитии поэтических эпических сказаний Владимирова цикла.

Эти сказания, прототипы позднейших былин, окружили имя «старого» Владимира в XI веке. В этом веке выработался уже определенный тип этих поэтических сказаний, выработался их стиль, образный язык, стихотворный склад. Героический элемент определился политическими условиями южно-русской жизни — постоянной войной с восточными кочевниками, сначала печенегами, затем половцами. Песни складывались в высшем классе общества, в богатой, привилегированной по своему общественному и экономическому положению дружинной среде. Они прославляли выдающихся дружинников, идеализируя их подвиги, и прикрепляли их к Киеву и кн. Владимиру. К этому центру тянули и сказания местные — черниговские, переяславские, ростовские, которых следы находим иногда в летописных известиях, иногда в современных былинах. В XII в. эпос Владимира пережил свой период расцвета вместе с расцветом культуры, литературы и искусства. Самый выдающийся князь этого времени Владимир Мономах, прославляемый удачными войнами с половцами, наложил свою печать на эпического Владимира по крайней мере отдельными чертами, а имена некоторых его современников сохранились в былинах.

Вместе с падением экономическим и политическим Киева, передвижением южно-русского населения на запад и северо-восток с крайней необеспеченностью жизни в Приднепровье со второй половины XII в. начинается оскудение эпической поэзии в этих местах. Ее традиция продолжает жить на западе в галицко-волынском княжестве вследствие вышеуказанных благоприятных условий. Эта традиция продолжает жить и на севере в новгородском крае, который в X и XI, и частью XII века еще тесно связан был своими политическими и экономическими интересами с Киевом и сам участвовал в создании и хранении сказаний, связанных с Владимиром и с новгородскими личностями.

Предполагая широкое развитие сказаний Владимирова цикла в XII в., мы, однако, должны признать, что наследие этого цикла, дошедшее до нас, вследствие неблагоприятных условий довольно скудно. Говоря об этом наследии, выслеживаем его (следы) главным образом в былинных именах — личных и географических; что же касается самих фабул былин, то древнейший их вид, вследствие наследий многих веков, может быть восстановлен только предположительно. Имена, как показывает история всех народных эпосов, древнее фабул, к ним прикрепленных. К самым древним именам и, в некоторых случаях, сюжетам нашего эпоса мы относим имя Добрыни змеборца и свата, в сказаниях о котором сохранилась память о знаменитом воеводе Владимира. Имя Добрыни, так же, как его князя, жило в преданиях всей русской земли, но оба прототипа будущих былин о нем приурочиваются, по-видимому, к новгородскому краю. Может быть, сохранилось в былинах и имя другого воеводы Владимира Путяты (Забавы Путятична), внесенного народной памятью в одну с ним «притчу» (Добрыня крести огнем, а Путята мечом). Более следов сохранилось в былевом эпосе от XII в., периода самой упорной борьбы с половцами. Мы отнесли к этим следам: Казарина Петровича, новгородскую новеллу о Ставре, изображение Владимира любителем коней и скачек (отражение Влад. Мономаха в былине об Иване Гостином), прототип новгородской былины о 40 каликах, Тугарина Змиевича (Тугоркана) в былине о бое с ним ростовского храбра Александра Поповича, наконец, встречающиеся в былинах имена половецких ханов: Кончака, Отрока (Артака).

От непродолжительного галицко-волынского периода расцвета эпических сказаний, внесенных впоследствии во Владимиров цикл, по нашему предположению, дошли до нас в былинах отчасти вместе с прикрепленными к ним фабулами имена Галича Волынца, кн. Владимира Васильковича Волынского с его воеводой Дунаем, Дюк, Поток и Чурила. Отражение имени Романа Галицкого в былинах остается под сомнением.

Вот, по-видимому, все и притом весьма небольшое, что, с большой вероятностью, может быть признаваемо за следы южно-русского периода Владимирова цикла в современных былинах. <...>

Архитектоническое соотношение внутреннего состава былины о богатырских подвигах

2

Редкое художественное повествование обходится без стремлений к эффектам неожиданности и удивления. На тревогах загадочности неопределенного колебания действующих сил строится занимательность огромного большинства эпических и драматических произведений, начиная с простонародного анекдота, бульварного романа и кончая высокими образцами классических трагедий. Загадочность, неожиданность и иные интригующие и удивляющие эффекты, сообщая рассказу и ходу действия увлекательность напряжения и подъема, содействуют художественному самозабвению читателя и зрителя и скорее всего достигают цели привлечения и закрепления интереса к рассказу.

Но эффекты занимательности имеют и более глубокий смысл. Напряжение читателя и зрителя соответствует напряжению творческих стремлений автора. Всякий момент загадочности, тревоги и удивления бывает направлен к тому, что сам автор имеет в виду выделить и представить удивительным; следовательно, объектом направленности таких эффектов в сознании автора всегда является то, что ему самому представляется важным и значительным, волнующим. Сочетание и направленность таких эффектов неминуемо открывает творческие вдохновляющие импульсы авторского напряжения, картину волнующих его симпатий и антипатий, уровень его вкусов и свойство его воззрений на вещи. Направленность приема и здесь всегда вскроет направляющую тему. Эффекты неожиданности и удивления выносят на вершину внимания то, что произведение считает в себе наиболее значительным и основным. <...>

Архитектоника былины в эмоциональном заострении отдельных эпизодов и всего целого построена на эффектах неожиданности, и, как везде и всегда, направленность эффекта и здесь обнажает целестремительные точки основных композиционных элементов и комплексов и таким образом указывает главный объект фиксации целого.

В начале былины разными способами, всегда очень коротко, дается экспозиция героя и установка драматической ситуации. Обычно свои подлинные представления о герое рассказчик до времени как бы скрывает. Предварительные представления о нем идут обыкновенно не от самого рассказчика, а от какого-нибудь персонажа былины, занимающего положение резонирующей стороны. Былина любит удив-

лять эту среду, но в начале былины богатырь не показывается в ее глазах во весь рост. Персонажи — зрители сначала явно недооценивают будущего героя: то он слишком молод, то на вид неказист, то по своему положению не внушал внимания и доверия, а иногда и без всяких причин (нередко вопреки его заслугам, несправедливо) ему не воздают должного, не ценят, даже обижают.

Разнообразная фактическая конкретность, в которой дается герой в начале былины, в своем внутреннем существе всегда осуществляет этот постоянный *мотив предварительной недооценки героя*. Одна из любимых былинных ситуаций, осуществляющих и мотивирующих недооценку, это — *молодость героя*. Так начинаются былины о Михайле Даниловиче, о Ермаке, о Добрыне, о Сауре и в некоторых вариантах о Василии Пьянице. На молодецкий порыв молодого героя отвечают недоверием, его предупреждают, удерживают, предсказывают гибель неминуемую. <...>

Добрыню, только еще начинающего свою богатырскую карьеру, мать не решаетя отпустить от себя; она не подозревает, какую силу в себе носит ее сын, она боится за его молодость и неумелость:

Ай же ты, Добрынюшка Никитич,
Поезжаешь ты молодешеньек,
Умом-разумом глупешенек. <...>

Те же намерения подготовки удивления обнаруживаются иногда в той предварительной аттестации, которую получает герой в начале рассказа. Намерения контрастирующего и неожиданныго эффекта совершенно очевидны, например, в следующей рекомендации Василия Игнатьева. Только что изобразив наседающую на Киев страшную силу Батыги Батыговича, былина продолжает:

Да во славном во Киеве во городи
Сильных славных тех богатырей не (с)лучилосе:
Самсон Святогор за синим за морем,
Славные Илья-то ведь Муромец —
Тот далеке, далеке во чистом во поли,
А Добрыня со Олешкой у Макарья на желтых на песках,
Только во Киеве осталосе во городи
Одна-та ведь голь-та кабакая,
Молодые Василей Игнатьев сын.

Тот же *мотив предварительного опорочения* присутствует и в былинах о Козарине, хотя и в другой конкретной ситуации:

На родинушках Козариных было пощучено,
На родинушках Козарушки попортили. <...>

Той же цели подготовки служит и другая, не менее постоянная особенность былинного сюжетосложения. До подвига видимое соотношение сил богатыря и его противника представляется всегда в *решительном преобладании врага*. Враг преувеличен, богатырь умень-

шен. Враг всегда непомерно велик и силен, все от него в страхе, все подавлены его насилием, одоление его представляется решительно невозможным. Соловей-разбойник «не пропускает ни конного, ни пешего», от свиста его «земля содрогается», в озерах «вода колыбается», от лесу листья сыплются, конь Ильи «окарач ползет», «что есть людишек — все мертвы лежат». <...>

Там, где враждебная былинному богатырю сила представляется в виде рати, по началу былины дело обстоит еще более отчаянно:

Нагнано-то силушки черным черно,
Черным черно, как черного ворона;
И не может пропекать красное солнышко
Между паром лошадиным и человеческим;
Вешним долгим денечком
Серу зверю вокруг не обрыскать,
Межжоным долгим денечком
Черну ворону этой силы не обграйти,
Осенним долгим денечком
Серой птицы вокруг не облететь. <...>

Всевозможные *грозные предвестия, предсказания и предупреждения*, которыми так часто открываются былины, служат той же эстетической задаче подготовки неожиданности. Предупреждающие предсказания «о беде неминуемой» имеют всегда определенный категорический смысл неизбежности этой беды и, однако, несмотря на категоричность, герой оказывается в силах устранить беду и снова выйти победителем. К таким отчаянным предсказаниям относятся известные надписи на росстани: «По одной дороге поедешь — убиту быть, по другой поедешь — женату быть, по третьей — богату быть». Самое страшное, конечно, из этих указаний — быть убиту, но и два других былина тоже понимает как известные опасности, которые нужно преодолеть. Обыкновенно герой выбирает ту дорогу, которая предсказывает ему быть убиту, — едет и никогда не погибает, наоборот, возвращается с новыми успехами.

Сюда же нужно отнести различные предостережения и угрожающие увещания богатырям со стороны лиц, заинтересованных в их судьбе. Илью предостерегали от прямоезжей дороги: он должен был там погибнуть от Соловья-разбойника:

От свисту его змеиною, от крыку звериною
Помирают все удалы добры молодцы:
Ты не идь, удалый добрый молодец!
Падет твоя головка буйна под Соловьем. <...>

3

Следующее звено в композиции былины — описание самого по-
двиг (бой). Здесь останавливает внимание легкость победы.

Богатырям удается все удивительно легко. Сильнейшие противники одолеваются ими шутя, без напряжений. В описании боя нет элемента

борьбы. Как будто противник не сопротивляется. Не будем говорить о Соловье-разбойнике: у него особое оружие — свист, *внезапно* оглушающий и не допускающий борьбы, и это было применено к подвезающему Илье, хотя и без обычных результатов. Может быть, также легкость победы над Идолищем объясняется внезапностью удара Ильи. Победа Алеши Поповича над Тугарином тоже обусловлена хитростью Алеши: пусть пока и он будет в стороне. Предположим, что кратковременность этих схваток объясняется случайно создавшейся ситуацией, исключая упорную борьбу. Но вот уже в бою Добрыни Никитича со змеем нужно было бы ожидать некоторого упорства врага. Действительно, этот бой не относится к кратковременным: в некоторых былинах Добрыня бьется «трои суток». Но и тут мы не видим борьбы: что именно происходило в эти трое суток? Почему не мог Добрыня так долго одолеть змея? Где напряжение выпадов и обороны? Ничего этого в былине нет, — нет картины боя, нет движения.

Баталии богатырей с неприятельской ратью хотелось бы не так вообразить, как они изображаются былиной:

Поехал сударь Илья Муромец
В ту силу да неверную,
Секет он старого и малого,
Не покидает ни единого на семена,
Присек-то всю силу неверную. <...>

Ну, а враги? Они-то проявляли себя как-нибудь в такой бойне или послушно беспомощно стояли и ждали, пока придет их очередь, пока и до их головы доберется сабелька вострая расходившегося богатыря? Где же их сопротивление? Богатырь, единственное действующее идвигающееся лицо, косит безответные головы, и если бой затягивается на двое-трое-пятеро суток, так это только потому, что количеством сила велика (конь не объедет, птица не облетит, заяц не обежит); вся трудность превращается в длительность процесса; упорства борьбы нет, есть только механическое истребление.

В объяснение этой особенности что нужно предположить: недостаток художественной изобретательности певца или наличность известной преднамеренности — особой художественной цели? Несомненно, здесь сказалось желание показать героя наиболее выгодно для его силы: при всей видимой трудности дела, он справляется с ним играя, без усилий, былина как бы хочет указать, что враг, каким бы сильным он ни казался постороннему глазу, никакого серьезного соперничества с богатырем-героем не мог иметь.

В тех случаях, когда былина изображает столкновение между двумя русскими богатырями, и певец как бы не знает, кому из них отдать предпочтение, ему нужно и того, и другого выказать как бойцов необыкновенных, — тогда он имеет в своем распоряжении известную традиционную картину обоюдоупорной борьбы с ударами, от которых

вода колыбается, земля колыхается, с расщепанными копьями и саблями, взрытым песком и пр. Таковы схватки Ильи Муромца с сыном или племянником, Ильи с Добрыней, Добрыни с Дунаем.

Таким образом, победа легка над противником — чужанином, ненавистным певцу, и былина тогда умалчивает о сопротивлении, оно немыслимо. Когда же герой сходится с богатырем русского происхождения, симпатии былины раздваиваются, и она находит средство создать картину обоюдного упорства. Отсутствие разработанной баталии в первом случае, следовательно, идет в соответствии с общей тенденцией былины наибольшего выделения героя.

Иногда на стороне богатыря соединяется участие всяких подсобных сил: чудесной помощи, благоприятной случайности или недобросовестной хитрости. Змей Горыныч летает, неуязвимый для Добрыни, Добрыня просит Бога послать дождь, дождь идет, Горыныч падает, Добрыня побеждает. То же самое бывает между Алешей и Тугарином. Ну, а если бы дождя не было? Ведь посторонняя случайность, чудесное содействие должны бы умалить заслугу богатыря. Часто Алеша побеждает Тугарина благодаря хитрости, но ведь это даже не богатырство. Обмануть кого-нибудь — заслуга не велика, да и к лицу ли она богатырю? <...>

Элемент хитрости, случайности, чудесности должен был бы противоречить желанию певца показать главного героя: ведь у богатыря отнимается самое главное — личная заслуга. Но, очевидно, здесь сознание художника не делает разницы между подвигом личного совершенства и простой удачей по тем или другим случайным преимуществам (хитрость, божественная помощь). И в Илиаде Ахиллес не сам побеждает Гектора и не в открытом бою на равных условиях, а лишь благодаря коварному содействию богини Афины, и тем не менее это не уменьшает его ореола победителя.

4

Подвиг совершен. Былины на этом обычно оканчивают рассказ. Сейчас же вслед за решительным моментом движение сюжета прекращается, — рассказывать певцу нечего: несколько слов о всеобщей радости и благодарности герою только замыкают уже остановившийся рассказ. Былины об Идолище почти всегда кончаются последним ударом Ильи:

Увалилось Издолишишю проклятое,
Да и прямо увалилось простенком вон,
И тут же Издолишшу славы поют.

Иногда к этому прибавляется благодарность Илье от Владимира. Владимир устраивает пир в честь героя.

Таков же тип конца былин и об Алеше Поповиче и Тугарине, о Добрыне Никитиче и Змеище Горынчище (если не считать в первой былине особенных условий сюжета, благодаря которым Апраксия жалеет Тугарина и бранит Алешу). <...>

Только былины о Соловье-разбойнике и о Сухмантии продолжают развитие событий и после подвига. Замечательно, что это продолжение не является простым нанизыванием фактов без внутренней связи, но проникнуто и объединено той же тенденцией эффекта удивления, как и весь рассказ. Там что-то готовилось, возбуждалось ожидание, наконец ожидаемое совершилось, впечатление достигнуто, теперь автор развивает резонанцию на происшедшее.

Илья привязывает раненого Соловья к седлу и продолжает свой путь. Как его встречают? Дети Соловья не узнают своего отца, они теряются в догадках: кто кого везет? — их отец Илью или Илья их отца? — такова невероятность того, что произошло. Конечно, первую их мыслью было: отец везет Илью — обратное для них немислимо. Они всегда видели отца только победителем и теперь «глазам своим не верят». Но действительность их убеждает, и они бросаются на защиту отца. Между тем Соловей уже испытал неодолимость Ильи и всякую попытку освободиться считает невозможной. «Не троньте вы удала молодца, — говорит он детям, — у меня силушки не с вашу есть, да старый казак в горсти жажал». <...>

Некогда столь страшный, а теперь подавленный Соловей, это — фон величия и силы Ильи.

В Киеве Илью встречает новое недоверие. Владимир и бояре не хотят думать, чтобы кто-нибудь мог победить Соловья-разбойника:

Мужик ты, мужик деревенщина,
Хвастаешь небльей своей,
Чужим именем называешься:
Где тебе похитить Соловья вора разбойника...

Оскорбленный недоверием, иногда Илья обижается, кутит в кабаке, резко заявляя свое торжество и независимость. Наконец Илья признан, его осыпают восторгами, и вот он перед всеми демонстрирует силу Соловья (тем самым и свою). По просьбе зрителей и по приказанию Ильи Соловей свищет. Валяются терема, рассыпаются окна, бояре, вельможи, купцы богатые, поляницы удалые, могучие богатыри — все «на земли лежат», «сам князь плават окаракою», а «старый казак смеется во всю голову: как вси порасплавались», и пр.

Еще только в былинах о Сухмантии рассказ имеет продолжение и развитие событий после совершения победоносного подвига, и опять и здесь, как и в былине об Илье и Соловье-разбойнике, встречаем мотив недоверия. После благополучного возвращения Сухмантия и сообщения о победе «богатыри над Сухмантьюшком посмеелись», усумнился и Владимир:

Да не пустым ле ты, Сухмантьюшко, фсе хвастаешь,
Да не пустым ли, Сухмантьюшко, похвалеиссе?

И Сухмантия за обман сажают в «темны погребы».

Таким образом, былина от начала до конца сохраняет одно и то же стремление удивить, поразить слушателя неслыханным подвигом своего героя. Эту свою задачу она ведет с выдержкой и пониманием психологии настороженного слушателя. Былина умеет создать интерес, умеет взволновать слушателя тревогой ожидания, заразить восторгом удивления и захватить честолюбивым торжеством победителя. Художник знает, что нужно сказать, искусно ведет свою главную художественную задачу и умело распоряжается фактами, освещая и применяя их к наиболее яркому выражению общих вдохновляющих эмоций. <...>

10

Общая архитектурная устремленность обнаруживается и на свойствах речевого потока былинного повествования.

Исключительная сосредоточенность рассказа на действиях героя создает решительное преобладание динамики над элементами статики. Отсюда эта непрерывность и стремительность слитных предложений с множеством сказуемых при одном подлежащем и незначительном количестве самых необходимых второстепенных членов, вошедших в речевую ткань лишь для указания объекта и направления действий главного лица.

Но в общем потоке движения действия не все моменты равноценны для рассказчика. При общей схематичности повествовательного аппарата былина все же иногда замедляет бегущую струю событий. Одни моменты рассказчиком фиксируются только голыми обозначениями без указания длительного наполнения: «...едет ко городу ко Кидошу... Над Кидошем подступала сила поганая» и т. д. (временной пропуск: едет к Кидошу и сразу оказывается уже у Кидоша); некоторые временные промежутки обозначаются только в их начале и конце:

*Как поехал на тот шум и гам великий,
Во ту сторонку полуденную,
Приехал как под город Смоляги,
Как тут стоит-то силушка поганая и т. д. <...>*

Описательный элемент в богатырских былинах совершенно отсутствует; жилища, утварь, костюмы пребывают вне интереса художника. Если по ходу рассказа мелькает крыльцо княженецкое, «околенки стекольчатые» или «маковки серебряны», то это лишь тогда, когда оказывается надобность отметить поступь богатырскую, под которой согнутся ступеньки крылечушка, или когда раздастся свист Соловья и от него рассыплются околенки, одним словом, когда предмет окажется вызванным по надобностям динамической выразительности.

Вообще былина описывает лишь тогда, когда описание вызвано прямой направленностью рассказа, когда описание нужно непосредственно по самому существу той конкретной задачи, которую ставит себе данный сюжет. Поэтому ее описания всегда относятся прямо к главным лицам рассказа и захватывают непременно только те черты, которые ближайшим образом ведут сюжет. Вот почему в былинах о Дюке описывается только его богатство, в былине о Чуриле его наружность и костюм, в былине о Микуле его соха, в былине о женитьбе Владимира краса его невест и т. д. Поэтому же в былинах о богатырских подвигах описывается седлание коня и поездка богатырская. Здесь герой былины является предметом любования исключительно с этой воинской стороны, и художественный свет дан только сюда.

Если при общей стремительности рассказа в былине все же найдутся звенья замедленного темпа, то это является несомненным показателем наиболее близкой художественной заинтересованности именно данными моментами и положениями, а это, в свою очередь, очевидно, определяется общей главной направленностью сюжета. И в тех былинах, которые мы здесь имеем в виду, замедленные места как раз относятся только к обрисовке удалства и ратной силы героя. Таковыми являются прежде всего изображения «поездки» богатырей, седлание, посадка, быстрота коня. Былина любит и ласкает каждую принадлежность богатырского убранства, и каждую ниточку и бляшку, как и всего самого героя представляет в отменно-идеальном свете. Отсюда ласкательные формы: «Кидал потички на потички, войлочки на войлочки», черкесское седельшко, седелко, сивушко-бурушко, уздица тесмянная, клал он стрелочку в подзолоточку, пряжицы, шпенечики и т. п.

Отсюда — отменно-идеальные черты каждой принадлежности богатырского убранства: подпруги — чистого серебра, пряжечки-шпильки красного золота, стремяна булата заморского, шелк шемаханский. <...> Заметим, что и здесь, кроме задерживающего и выделяющего накопления мелких и дробных движений героя, былина, в тех же целях, к полному эффекту очарования прерывает развертывание движений и событий, чтобы и здесь осветить героя любимым приемом эмоциональной резонанции со стороны специально вводимых для этой цели персонажей:

У Ильи конь бежит, да как сокол летит,
Реки, озера промеж ног берет,
Хвостом поля укрываются,
Старши богатыри дивуются:
— Нет на поездку Ильи Муромца!
— У ево поездочька да молодецкая,
Вся поступочька да богатырская! <...>

Кроме этого, места замедленного темпа падают на описание угрожающей силы и наружности противника. Наружностью действующих лиц богатырская былина вообще не интересуется, но здесь, в подго-

товке будущего эффекта победы, ради нагнетания интригующей тревоги, в повествование внедряются описательные угрожающие контуры Соловья, Идолища, Тугарина, Змея Горынчища или обложившей город рати. Здесь развитие сюжета чаще всего осложняется наибольшим количеством полуописательных пятен.

Другое, что перебивает основную повествовательную ткань былинного рассказа, это — *диалог*. Если, как было замечено, замедление рассказа фиксирует места, наиболее связанные с обрисовкой главного эффекта, то тем более моменты диалога (когда рассказ переходит в сцену и событие представляется в лицах) должны обозначать наибольшее обострение творческой заинтересованности. <...>

В выражении чувств, вызываемых действующими лицами и происходящими событиями, былина не знает непосредственного авторского субъективизма. Эмоциональная настроенность, дающая тон рассказу и оценку происходящему, сказывается исключительно в наглядном обнаружении чувств резонирующих действующих лиц и иногда в стилистических способах обозначения и описания вовлекаемых в рассказ лиц и вещей. На это нами выше, в разных местах, по ходу общего изложения, обращалось внимание. Несимпатическое отношение к врагу вызвало такие эпитеты, как Идолище *поганое*, Идолище *проклятое* и пр. Увеличительные имена здесь применяются не только в оттенение увеличения, но и в оттенение пренебрежения и отвращения. И наоборот, ласкательные имена дают тон теплой ласки: бурушка, Илюшенька, Алеша и пр.

В таких общих объективных средствах (изменение стиля, наглядное изображение чувств в действиях, ламентации резонирующей среды) происходит в былине выявление авторского эмоционального участия в рассказе, участия всегда ясного и в симпатиях своих определенного и прямого.

Печать общей симпатии к герою проявляется и в том, что ему, кроме богатырства, по ходу рассказа, в составе аксессуарных деталей, придаются всегда те черты, которые, очевидно, дороги самому рассказчику и вообще являются для него желанными. Религиозный и серьезный автор придает черты «вежества» и солидного благообразия, ухарски беспечный и разгульный дает черты вольной разухабистости. В отношении этих общих человеческих, небогатырских качеств герои-богатыри дифференцировались между собой, к одним пристали, по преимуществу, одни черты, к другим — иные, но в составе таких красок на каждом почти варианте всегда сказывается личный вкус сказителя. <...>

Присутствие таких, часто в одной былине разнообразных идеологических элементов, ни в малейшей мере не нарушает единства общей сюжетной направленности: богатырский подвиг героя все же всегда остается в главной фиксации рассказа. Общая идеологическая атмосфера просачивается в былинку лишь на положении аксессуарных дета-

лей: или в качестве особого выражения эмоциональной окрашенности данного рисунка, или в качестве особой точки зрения оценочного отношения, направленного все к тому же подвигу. Симпатически расположенная к герою былина наделяет его всеми качествами, которые в ее глазах служили бы для его большей привлекательности и похвалы, и наоборот, враждебная к противнику героя былина около него всячески сгущает поводы к отрицанию, пренебрежению и отвержению.

Несомненно, в этой общей эмоциональной функции дается, например, обычное противопоставление «очестливости» богатыря и неучтивости его врага-басурманина. По принятому этикету былины, богатырь, входя в палаты, всегда «крест кладет по-писаному, поклон ведет по-ученому, на все на три, на четыре на сторонки поклоняется». <...> В этой же функции у героя являются общеэтические черты доброты, бескорыстия, непритязательности и всяческого благонаравия при противоположных отрицательных качествах противника.

Иногда противопоставление между героем и противником утилизируется целыми национальной гордости. Национальная тенденция сказывается уже в том обстоятельстве, что героем былины всегда является «русак», русский человек, ездит он по русской земле, защищает русскую землю; противник героя всегда чужанин, «басурманин» <...>

Былине не чужды и классовые тенденции. Так, по очень многим вариантам Илья «мужик», т. е. крестьянин, противопоставляется «боярам толстобрюхим», «голи кабацкие» — «богатым гостям княженецким». К боярам в былине почти всегда отношение ироническое. Когда по требованиям сюжета герой оказывается обиженным, несправедливо обездоленным, то в роли исполнителей всякого вероломства, наущничества, клеветы и завистничества всегда оказываются князья, бояре (см. мотив ссоры Ильи с Владимиром). Сам Илья нередко выступает героем-заступником «голей кабацких» и именно с этой стороны находит себе признательность.

Но и во всех этих случаях выраженной идеологической тенденции композиционный иерархический примат все же остается за мотивом богатырства, ибо оценочное отношение к герою направляется не к национальности его как таковой и не к его классовой принадлежности самой по себе, а опять лишь к его подвигу, в котором только и находит классовая и национальная гордость свое исключительное оправдание и повод, так что сама идеологическая ценность (национальная, классовая и др.) получает здесь ореол и очарование лишь от подвига, и таким образом по отношению к нему архитектурно занимает вторичное, производное место.

В общих выводах нам представляется возможным свести наши наблюдения к следующим резюмирующим положениям:

1. В центре творческого напряжения былины о богатырских подвигах находится герой-богатырь, а в нем его ратная доблесть и сила.

2. Все действующие лица былины, кроме героя и его противника, занимают по отношению к главному заданию роль резонирующей среды, в поведении и ламентациях которой действительно актуализируется главная эмоциональная наполненность и направленность сюжета.

3. Все мотивы, входящие в состав сюжета, в своей внутренней направленности занимают место, иерархически связанное и подчиненное главному заданию выделения героя.

4. Главным выделяющим приемом является эффект неожиданности и удивления.

5. Целям этого эффекта служит внутреннее построение сюжета — от предварительного недоверия и недооценки героя к общему признанию его богатырской исключительности и славы.

6. Изменения в речевой повествовательной ткани рассказа определяются целями фиксации наиболее ярких и важных моментов признания и выделения героя (замедленный темп повествования, диалоги).

7. Идеологический (этический, религиозный, классовый, национальный) элемент утилизируется былиной или в качестве аксессуарного эмоционально-окрашивающего средства или находится на положении особого оценочного повода, направленного опять к апофеозу богатырских успехов героя.

А.М. Астахова

Происхождение северной эпической традиции

1

Когда мы говорим о русском эпосе в «позднейший» период его жизни, в нашем представлении встает русская былина в том виде, в каком мы знаем ее по сборникам Рыбникова, Гильфердинга, Григорьева, Маркова, Ончукова, и та картина бытования ее, какая нам известна по сообщениям этих же собирателей.

Известно, что когда с середины XIX в. началось интенсивное собирание былин, в наибольшем количестве вариантов они были найдены именно в пределах русского Севера, в районах, ныне входящих в области Архангельскую и Вологодскую, и в Карельской АССР (бывш. Олонецкий край и бывш. Архангельская губ.). <...>

Но не только в количественном отношении Северный край так выделяется среди всех районов, где был обнаружен былинный эпос. Тексты, записанные в других районах, дают повествование незаконченное или отрывочное, часто в прозаической форме. Они не могут выдержать никакого сравнения с целостным и пышно и разнообразно разработанным стихотворным повествованием северной былины¹. В некоторых районах — на Дону, в Оренбургском крае и на Северном Кавказе (у казаков) — былина испытала, кроме того, коренное переформлиение: она лишилась своей эпичности, превратилась в отдельные фрагменты древних сюжетов и ассимилировалась как по словесной своей форме, так и по характеру исполнения, с поздней исторической песнью. Вот почему, когда мы говорим о позднейшем периоде развития эпоса, мы отождествляем это понятие с представлением о бытовании былин на Севере и мыслим этот позднейший период как северный этап в истории эпоса. Под ним мы разумеем то именно время, когда русская эпическая поэзия, в основном сложившаяся в старых русских областях: Киевской и Новгородской, а затем Суздальской и Московской, проникает на русский Север и сосредоточивается в руках непрофессиональных певцов-сказителей — северных крестьян.

Факт преимущественного обнаружения былин на Севере поставил перед учеными целый ряд вопросов, и прежде всего — вопрос о том, когда, откуда и каким образом проник эпос в северные районы. Что былинные сюжеты в основной своей части сложились не здесь, а были сюда занесены, у огромного большинства исследователей не вызвало сомнений. Всеми отмечалось, что былины заключают в себе слишком явные отголоски очень древних исторических событий; в них находим имена исторических лиц, действовавших в давно прошедшие времена, названия старых центров исторической жизни русского народа — Киева, Галича, Новгорода, Ростова Суздальского, Москвы. В былинах также, наравне с чертами северной природы и быта, встречаем черты, которые могли возникнуть только в южных районах, — описание степных пространств, могучих дубов, которых северянин не мог знать, и т. п.

Известные разногласия вызывал вопрос о более точном определении места и времени сложения этого основного ядра русского эпоса.

То обстоятельство, что в период интенсивной собирательской работы в области эпоса обнаружилось полное отсутствие былин на Украине, с другой стороны, то, что в самих былинах были вскрыты

¹ Исключением явился Ростово-Донской край, где в 1900—1910-е годы А. М. Листопадовым было записано свыше 50 былин и былинных фрагментов (см.: *Листопадов В. Донские былины. Ростов-на-Дону, 1945*), но по характеру своему они резко отличаются от северных. <...>

явные отражения московского быта, московских событий, московских политических взаимоотношений,— побудило некоторых ученых, как М. Халанского, А. Архангельского, С. Шамбинаго, выдвинуть положение о более позднем (XVI—XVIII вв.) сложении былинного эпоса, именно в пределах Московского государства.

Халанский считал, что самый факт отсутствия эпоса на юге говорит о том, что его там не было. Он допускал только более раннее образование на юге некоторых отдельных песен с именами Киева и Владимира. Песни эти, по его мнению, оказали ассимилирующее влияние на северные поместные эпические песни, и, таким образом, уже в московское время образовался так называемый киевский цикл, в былинах которого «киевские элементы» явились лишь чисто формальным моментом¹. Шамбинаго близость некоторых былинных сюжетных ситуаций к эпизодам из воинских повестей XV—XVII вв. считал доказательством позднего формирования «великорусского» эпоса, который использовал уже сложившиеся композиционные образцы. Он склонен был отнести к московскому времени даже былинку о Василии Буслаеве, всецело проникнутую чертами старого новгородского быта². <...>

Однако, хотя из Украины действительно нет былинных записей, все же в украинском фольклоре имеются известные отголоски богатырского эпоса — в некоторых думах, народных преданиях и рассказах, в свадебных и игровых песнях — в виде реминисценций отдельных былинных мотивов и имен богатырей. К Украине относится и Барсовский рукописный список былины об Илье Муромце и Соловье-разбойнике³. Все это заставляет предполагать, что богатырский эпос был известен и украинскому народу, исчезновение же его было вызвано определенными условиями исторической жизни и особенностями развития поэтического творчества на юге. <...>

Изучение древнерусских летописей и некоторых других старых документов тоже дает материал для утверждения, что ряд песен был уже сложен в домосковское время и был известен на юге. В результате, например, рассмотрения известного письма оршанского старосты Филона Кмиты Чернобыльского к кастеляну Остафию Воловичу 1574 г., в котором упоминается вместе с Ильей Муромцем и Соловей Будимирович, тоже как богатырь-оберегатель, можно предположить, что былина о Соловье Будимировиче в конце XVI в. была уже древнею. <...>

¹ Халанский М. Великорусские былины киевского цикла. Варшава, 1885.

² Шамбинаго С. Песни-памфлеты XVI в. Исследование. М., 1913; его же: Песни времени царя Ивана Грозного. Сергиев Посад. 1914. <...>

³ Материалы по отголоскам богатырского эпоса в украинском фольклоре собраны в кн.: Лобода А. М. Русский богатырский эпос. Киев, 1896. С. 90—96.

Таким образом, имеются достаточно убедительные данные в пользу раннего происхождения нашего эпоса. Кроме приведенных выше фактов, в этом убеждает нас и само содержание, и характер русского эпоса. В нем мы находим настолько живые отражения киевского и суздальского периодов, что трудно рассматривать их лишь как позднейшее и формальное использование отголосков ранних преданий. В этом отношении следует признать совершенно правильным известный тезис, в русской науке впервые отчетливо сформулированный Л. Майковым: «Вообще народный эпос по своему образованию всегда современен или воспеваемому событию или, по крайней мере, живому впечатлению этого события на народ»¹.

Исходя из этого положения и на основе изучения конкретного материала, Майков местом сложения былин Владимиров цикла считает южную Русь, относительно же времени формирования эпоса полагает, что содержание его «вырабатывалось в продолжение X, XI, XII веков, т. е. в первой половине удельно-вечевого периода, а установилось не позже времени татарского владычества, и даже именно в ту пору, когда Москва еще не сосредоточила в себе всей государственной силы Руси, и в народе свежа была память о первенствующем значении Киева». Такой эпохой можно считать, по его словам, вторую половину удельного периода — века XIII и XIV².

Известные коррективы в это положение внес В. Миллер. Он указал, что далеко не все былины, действие которых протекает в Киеве и связано с именем князя Владимира, действительно киевского происхождения. Многие былины так называемого «владимирова цикла» он склонен был, по ряду бытовых черт и по характеру социальных взаимоотношений, считать новгородскими³. Однако киевское происхождение какой-то части русского эпоса им не отвергалось, и вопрос ставился им лишь об отдельных былинах.

Все же, если Майков неправильно весь так называемый «владимиров цикл» прикреплял к киевскому периоду истории, В. Миллер впадал в противоположную крайность и относил к Новгороду былины, сюжеты которых могли сложиться и в киевское время.

Вполне определенно о начале формирования богатырского эпоса в дотатарское еще время говорил Добролюбов. Начальные же моменты циклизации, образование Владимиров цикла он относил к тяжелой

¹ Майков Л. Н. О былинах Владимиров цикла. СПб., 1863. С. 22.

² Там же. С. 27.

³ Так, например, ироническое освещение князя Владимира в ряде былин В. Миллер считал отражением типично «новгородского» отношения к князю, и потому былины, заключающие данный момент, относил к Новгороду.

године татарских нашествий. Тогда, по словам Добролюбова, народ «вспомнил минувшую славу и обратился к разработке старинных преданий... Тут он начал организовывать разбросанные сказания, перепутал лица, местности и эпохи и целый трехсотлетний период сгруппировал около лица одного Владимира, бывшего ему памятнее других»¹. <...> Эти песни были выражением мечты народа об освобождении, о победе над своими поработителями. Отсюда, по мнению Добролюбова, и фантастический характер эпоса, и гиперболичность его образов.

Вместе с объединением отдельных разрозненных песен киевского периода происходит и ассимиляция их с местными ростово-суздальскими и другими областными преданиями. В образовавшийся уже в основном киевский цикл, занесенный в новые центры государственной жизни, втягиваются местные герои; новые социально-исторические впечатления воздействуют на раннее творчество, и оно соответственным образом изменяется; создаются новые песни, также подвергающиеся процессу ассимиляции, исключая тех, которые возникают в более обособленных районах (как, например, Новгород). Такова общая картина раннего периода жизни эпоса — периода его формирования, который охватывал несколько веков. <...>

2

Вопрос о том, когда и каким образом сформировавшийся уже в основном эпос, в его сложном составе и виде, попадает на северные окраины, где претерпевает какие-то новые изменения, стоит в тесной связи с вопросом о создателях и хранителях былинного творчества. В науке он детально был разработан преимущественно представителями исторической школы, для которой вообще характерен большой интерес к факторам социально-историческим. Но в освещении этого вопроса мы встречаемся с рядом грубейших заблуждений, повлекших извращение общей картины народного творчества.

Основной предпосылкой, на которой базировались исследователи, примыкавшие к исторической школе, было возражение их против туманного и расплывчатого тезиса о «безличном» народном творчестве. За фольклорными произведениями ими справедливо мыслились индивидуальные авторы, имена которых лишь остались неизвестными. «Коллективность» же понималась как выражение настроений, общих данной среде (т. е. к которой принадлежал автор), а также как последующее сотворчество (процесс вариации произведений). Высокая техника многих фольклорных произведений, в том числе и былин,

¹ Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч. Т. 1. 1934. С. 216.

заставляла предполагать наличие создателей-мастеров, сказителей и певцов-профессионалов. В определении среды, из которой выделились такие мастера и профессионалы, и была допущена основная ошибка, извратившая на несколько десятилетий все представление о начальном периоде и развитии русского эпоса.

Предполагалось, что древнейшее ядро эпоса — былины богатырские, воинские — должно было возникнуть именно в той среде, которой особенно были близки боевая тематика и политические интересы своего времени, в среде, основное жизненное содержание которой составляли походы, битвы, военные подвиги. Такой средой мыслилась среда княжеско-дружинная, в которой, казалось, естественно должны были прежде всего слагаться песни в честь князей и дружинников. Правда, Вс. Миллер не отрицал существования в Древней Руси и эпоса «простонародного» происхождения. «Остов» былины такого типа он видел в переяславском предании о борьбе ремесленника Яна с великаном-печенежином — предании, донесенном древней летописью¹. Однако дошедший до нас былевой эпос он ведет от другого источника — от песен, создававшихся именно в княжеско-дружинной среде: «Согласно историческому характеру этих песен нужно думать, что они были слагаемы и распространялись в среде населения, ближе стоявшего по развитию и общественному положению к княжескому двору и дружине, по современным понятиям принадлежавшего к «интеллигенции». Слагались песни княжескими и дружинными певцами там, где был спрос на них, там, где пульс жизни бился сильнее, там, где был достаток и досуг, там, где сосредоточивался цвет нации, т. е. в богатых городах, «где жизнь шла привольнее и веселее»². Такими песенными центрами Вс. Миллер считал Киев, Новгород, а также Чернигов и Переяславль — до разорения их половцами. <...>

Опору для утверждения того, что княжеско-дружинные певцы были создателями древнерусских эпических песен, ученые находили в нескольких летописных заметках и в «Слове о полку Игореве», в которых действительно есть упоминания о певцах, воспевавших «славу» князьям³. Их творчество, казалось, неминуемо должно было носить черты идеологии военного слоя. «Воспевая князей и дружинников,— писал Вс. Миллер,— эта поэзия носила аристократический характер, была, так сказать, изящной литературой высшего, наиболее просвещенного класса, более других слоев населения проникнувшегося национальным

¹ Повесть временных лет под 6500 г. (*Шахматов А.А.* Повесть временных лет. П., 1910. Т. 1); *Миллер В.Ф.* Очерки русской народной словесности. М.; Л., 1924, Т. III. С. 23 (статья «Очерки истории русского былинного эпоса», 1912).

² Там же. С. 28 (статья «Очерки истории русского былинного эпоса», 1912).

³ Эти свидетельства древнерусских памятников собраны и рассмотрены у А.М. Лободы, *Богатырский эпос.* С. 109—110, и у Вс. Миллера. *Очерки.* III. С. 26—28.

самосознанием, чувством единства Русской земли и вообще политическими интересами»¹.

Одновременно Вс. Миллер предполагал, что «если эти эпические песни, княжеские и дружинные, и доходили до низшего слоя народа, до земледельцев, смердов и рабов, то могли только искажаться в этой темной среде, подобно тому, как искажаются в олонецком и архангельском простонародье современные былины, попавшие к нему из среды профессиональных петарей, исполнявших их ранее для более богатого и культурного класса»².

Эти «профессиональные петари», явившиеся, по мысли Вс. Миллера, промежуточным звеном между дружинными певцами и северными крестьянскими сказителями, были «скоморохи» — профессиональные певцы и затейники. Им и приписывалось окончательное оформление былинного жанра, выработка целого ряда поэтических приемов, всей вообще высокохудожественной техники былины. Последняя могла, казалось, создаться только в профессиональной среде мастеров поэтического искусства. «Только путем передачи былинной техники из поколения в поколение, учителем ученику, объясняются рассмотренные нами черты былины: ее запевы, исходы, поэтические формулы или *loci communes*, постоянные эпитеты и вообще весь ее склад. Думать, что все эти формулы установились путем той, более или менее случайной традиции, которую мы застаем еще в настоящее время среди крестьян Олонецкой губернии, нет возможности. Крестьяне были только последними хранителями (нередко и искажителями) былинного репертуара. Но он сложился в другой среде, и традиционные формы былины, вся ее техника, некогда, и притом в течение нескольких столетий, вырабатывалась в среде профессиональных певцов и сберегалась, посредством обучения, гораздо тщательнее, чем в нынешней среде олонецких петарей, сказителей и калик»³. Скоморохи не только разрабатывали княжеско-дружинное наследие, но и облекали в форму былины и международный литературный материал, создавая былины новеллистического характера и типа фаблио.

Самый процесс передачи эпического наследия от скоморохов к крестьянам рисовался в следующем виде. Гонимые правительственными указами, направленными в XVI и XVII вв. против скоморохов как носителей светского искусства и как дезорганизирующего и разбойного элемента, скоморохи уходят из городов и центральных районов в места более глухих поселений, на окраины, оседают среди местного населения, которому и передают свое знание и свое мастерство. Этим, между

¹ Очерки русской народной словесности. М.; Л., 1924. Т. III. С. 28.

² Там же. С. 28.

³ Миллер Вс. Очерки. I. М., 1897. С. 52.

прочим, и объясняли Вс. Миллер и др. не только наличие былин на самых отдаленных окраинах Севера, но и слабость эпической традиции в центре.

Изложенная концепция, особенно четко сформулированная Вс. Миллером, господствовала в науке о былине вплоть до середины 30-х годов нашей эпохи, детализируясь и уточняясь в своих отдельных частях. <...>

По приведенной концепции, таким образом, северные крестьяне восприняли в какую-то пору эпическое наследие, социально им далекое, идущее от других и именно от высших социальных слоев. <...>

Это мешало и правильному восприятию существа тех процессов, которые наблюдаются в этот северный период.

Путь для правильных научных построений в области данного вопроса был расчищен известной фольклористической дискуссией 1936 г. о характере и происхождении эпоса. Этой дискуссией в корне была опровергнута концепция об аристократических основах русского эпоса (как и эпосов других народов) и подчеркнута подлинная и исконная его народность. «Нет никаких оснований,— писал Ю.М. Соколов, суммировавший и развивший высказывания ученых на дискуссии в своей статье «Русский былинный эпос»,— признавая преобладающий военный характер героического эпоса, тем самым считать его продуктом творчества очень узкой «среды военной аристократии». В идеализированных образах князей, бояр, царей, королей, пэров выражались идеалы, мечты, чаяния широких народных масс. Идеи отечества, его защиты, идеалы долга и чести, идеи справедливости и сострадания к бедным и несчастным — это те идеи, которые должны были воодушевлять и действительно воодушевляли весь народ, отставивший право на свою национальную самостоятельность, на спокойную, справедливую жизнь»¹.

В настоящее время мы отчетливо представляем, какие из прежних положений были правильными, бесспорными, и в чем заключались основные ошибки. Вопрос о происхождении северной эпической традиции и ее взаимоотношении с эпическим творчеством периода его формирования должен быть освещен по-иному.

Былинное творчество создавалось, очевидно, и певцами-профессионалами, и непрофессионалами мастерами-сказителями из трудовых масс. История донесла до нас свидетельства о профессиональных певцах из среды дружинников и о скоморохах. Свидетельства эти бесспорны. Но эпические песни, несомненно, складывались и в среде древнего земледельческого населения — «смердов», а также и в среде «молодых» людей посада — мелких ремесленников и т. п. Былинный

¹ Соколов Ю.М. Русский былинный эпос (проблема социального генезиса)// Литературный критик. 1937. № 9. С. 193.

эпос с самого начала его создания явился глубоко народным творчеством, отразившим народные идеалы, народное отношение к изображаемым событиям и лицам. Значительная часть его возникла в эпоху напряженной, длившейся несколько веков борьбы с иноземными нашествиями, тягчайшим из которых было [монголо-]татарское. В былинных образах выражено осознание народом своих сил, направленных на защиту родины, воплощены идеалы мощи и доблести, «чаяния и ожидания» народа. В то же время профессиональных участников сложения эпоса — дружинных певцов и скоморохов — нельзя рассматривать как выразителей идеологии правящих классов. Многие дружинные певцы-профессионалы принадлежали к демократической части дружины, вербовавшейся из низших слоев. Кроме того, принадлежность к господствующим классам вовсе не служила препятствием для отражения чисто народных идеалов и настроений. Ведь эпос формировался в ответственной в истории русского народа эпоху, когда складывалось и укреплялось национальное сознание, пришедшее на смену родовой и племенной обособленности.

Поэтому, если в создании былинного творчества в отдельных случаях и принимали участие представители высших слоев — князья и члены «старшей» дружины, то и они отражали в своих песнях общенародные идеалы и стремления. И только такого рода песни и могли сохраниться в памяти народа в течение веков. <...>

Что касается скоморохов, несомненно сыгравших известную роль в оформлении эпоса, то эти народные артисты отнюдь не являлись исполнителями «социального заказа» господствующих слоев и элементом, облуживавшим преимущественно высшие социальные круги. Скоморохи выходили из демократических слоев и никогда не порывали тесной связи с народом. Они были носителями чисто народного искусства, выразителями демократических идей и настроений, что и послужило главным поводом к гонениям на скоморошество в XVI—XVII вв.

Эти гонения обусловлены были не только нажимом церкви, ополчившейся на светское «языческое» творчество, и не только связью скоморохов с анархическим и разбойничьим элементом Древней Руси (что послужило преимущественно лишь удобным предлогом для официального объяснения гонений), но и определенными идеологическими моментами их искусства, которые не могли быть по вкусу правящим кругам (например, социальной сатирой).

Крепко связанные с народными массами, эти бродячие народные артисты сыграли известную роль в распространении былинного творчества по старой России. Они же занесли эпос и на далекие окраины. Но неправильно было бы все богатство эпической традиции Севера рассматривать как воспринятое от скоморохов. Следы пребывания их на Севере, действительно, очень значительны. Но былины были найдены и там, где следов этих не обнаружено. И если мы предположим,

что и в более ранний период эпическое творчество не замыкалось в кругу лишь профессиональных исполнителей — дружинных певцов и скоморохов, и что сказители-непрофессионалы, принадлежащие к трудовым массам, были присущи и раннему периоду жизни эпоса, то нам станет более понятным и самое движение эпоса с юга на север¹.

<...> На Севере былины появляются вместе с населением, пришедшим из более южных районов, а не только заносятся сюда скоморохами.

<...> Усваиваемое старое эпическое наследие не являлось для северного крестьянского населения чем-то далеким и чуждым. Оно было ему близко и понятно как глубоко народное искусство, особенно героический цикл с центральным образом богатыря, защищающего родную землю от разоряющих ее врагов.

С исчезновением скоморошества единственными носителями былинного творчества остались певцы-непрофессионалы из среды крестьянства и казачества.

В этой же среде были найдены и собраны былины в XIX и XX вв.

3

Цветущее состояние эпоса на Севере еще ко времени первых больших собирательских работ и одновременно исчезновение и разложение его в центральной России поставили вопрос об условиях, способствовавших сохранению и развитию эпической поэзии, и о тех причинах, которые, наоборот, вели к более быстрому ее забвению и упадку.

Среди условий, которые поддерживали бытование эпоса в северных районах, главными считались их отграниченность от культурных центров и вытекающая отсюда общая консервативность, архаичность быта. С другой стороны, выдвигалась сравнительная независимость северных крестьян, не знавших крепостного права. Эти два условия были отмечены еще Гильфердингом, стремившимся уяснить причины, по которым былина, исчезнувшая в других местах, сохранялась на Севере. «Этих причин две, — писал он, — и необходимо было их совместное действие; эти причины — с в о б о д а и г л у ш ь. Народ здесь оставался всегда свободным от крепостного рабства. Ощущая себя свободным человеком, русский крестьянин Заонежья не терял сочувствия к идеалам свободной силы, воспеваемым в старинных рапсодиях. В то же время свободный крестьянин Заонежья жил в глуши, которая охраняла его от влияний, разлагающих и убивающих первобытную эпическую поэзию: к нему не проникали ни солдатский постой, ни

¹ Аналогичное явление мы видим и в области сказки, которая создавалась и исполнялась не одними профессионалами «бахарями», но и сказочниками-непрофессионалами из широких народных масс.

фабричная промышленность, ни новая мода; его едва коснулась и грамотность. Таким образом, здесь могли удержаться в полной силе стихии, составляющие необходимое условие для сохранения эпической поэзии: верность старине и вера в чудесное»¹.

Указанные Гильфердингом моменты постоянно повторяются и другими исследователями. Однако в это положение необходимо внести существенные поправки.

Прежде всего неправильно, говоря об отграниченности былинных районов от центров, ставить знак равенства между нею и культурной отсталостью населения и чрезмерно подчеркивать особый якобы консерватизм в быту северян. В XIX в. и раньше северные районы по степени культурности вовсе не идут позади центральных аграрных. Наоборот, в ряде моментов северное крестьянство стоит на одном из первых мест. Что касается «веры в чудесное», то она не менее долго, чем на Севере, жила в крестьянстве и других районах. Всевозможные пережитки в быту и сознании на юге и в центральных областях были не менее, а, может быть, даже и более интенсивны.

Вместе с тем Гильфердинг был все же прав, когда подчеркивал роль отдаленности северных районов и отрезанности жителей их от центра. Но данное обстоятельство имело другое значение.

В тот ранний период, когда на Север стали проникать былины, и в последующие годы, вплоть до начала XVIII столетия, Север жил чрезвычайно интенсивной жизнью. Он был связан с культурными, административными и торговыми центрами старой Руси, имел общение и с западом, благодаря торговым сношениям, которые велись тогда преимущественно через северные реки, впадающие в Белое море. В этот период среди свободного от крепостной зависимости населения и развилась, окрепла и богато расцвела высокая художественная русская культура — в замечательном деревянном зодчестве, в разных видах кустарных изделий (чудесных вышивках, резных, деревянных и костяных работах), в расписных фронтонах, в костюме и в изумительном по богатству, глубине, яркости образов и звуков музыкально-поэтическом творчестве. В нем видное место занимала и былина, один из самых высоких по идейному и художественному значению фольклорных жанров.

Но с начала XVIII в., в связи с завоеванием Прибалтийского края, Север оказывается в стороне от главной арены исторической жизни, от тех мест, где разрывались и сменялись исторические события. Новые культурные веяния доносятся сюда слабо. Это обуславливает наиболее крепкую и прочную сохранность старого художественного наследия именно на Севере.

¹ Гильфердинг А.Ф. Олонекская губерния и ее народные расказы//Онежские былины. СПб., 1873. С. XI.

Однако здесь правильнее говорить не столько о консервации старой культуры, как ставит, например, этот вопрос Ю.М. Соколов¹, сколько о дальнейшем ее самобытном росте, более, чем в центре, свободном от приходящих извне влияний. В отношении эпической поэзии в центральных областях действовал тот же закон, в силу которого с юга еще раньше совсем исчез богатырский эпос: новые впечатления и переживания вытесняли старые; поэтические произведения, в которых преломились эти новые впечатления, заменяли собой прежние. В центральных районах историческая песня заслонила собой старинный эпос. На Севере он продолжал жить и развиваться дальше.

Этому развитию способствовала близость идейного содержания былин к характеру и быту северного крестьянства. Несомненно, большое значение имела, как и указывал Гильфердинг, независимость от крепостного гнета. Но, кроме этого, вся обстановка жизни, полной борьбы и опасностей, трудные условия промыслов среди суровой природы выработали характерный нравственный облик северянина, отважного, выносливого, целеустремленного, определили его идеалы, его требования к себе и к товарищам по труду. Былины с их образами мужества и верности долгу были северным крестьянам особенно созвучны.

Нужна была, конечно, большая поэтическая одаренность, чтобы культивировать этот сложный и трудный для восприятия и исполнения поэтический жанр. Нужны были и особые бытовые моменты, особые формы труда, создающие благоприятные условия для развития эпического творчества. Таким бытовым моментом, тоже впервые отмеченным Гильфердингом, было развитие на Севере рыбных и зверобойных артельных промыслов, а также таких подсобных ремесел, как вязание сетей, портняжное и сапожное ремесла. На значение рыбных и зверобойных морских промыслов для усвоения и развития былинного мастерства не раз указывали и сейчас еще указывают северные сказители. <...>

В числе других обстоятельств, якобы игравших известную роль в сохранности былинного эпоса на Севере, указывали и на слабое проникновение грамотности. Как мы уже отмечали, Север в этом отношении вовсе не занимал особого положения. Кроме того, данное обстоятельство, как показали факты, не имело решающего значения. Правда, грамота порой несколько ослабляла память, так как снимала необходимость обязательно запомнить то, что представлялось интересным, к тому же чтение, расширяя кругозор, прививает новые вкусы и

¹ См. в учебнике «Русский фольклор» (М., 1941); «С начала же XVIII в., — пишет он, — судьба края резко изменилась. С завоеванием Прибалтики... северный торговый путь быстро стал сходиться на нет, край постепенно стал гложуть, и богатая художественная старина как бы законсервировалась» (С. 228).

интересы. Но среди известных нам хороших сказителей были и лица грамотные, с необычайно острой памятью, с богатым разнообразным репертуаром. <...>

Кроме того, встреча сказителей с книгой <...> влечет часто обогащение местной эпической традиции новыми сюжетами и мотивами, а также становится новым возбудителем и самостоятельного творчества сказителя. <...>

В.Я. Пропп

Русский героический эпос. Введение

1. Общее определение эпоса

<...> Эпос не определяется каким-нибудь одним признаком, сразу устанавливающим его сущность. Он обладает целым рядом признаков, и только совокупность их дает правильное и полное представление о том, что такое эпос. Наиболее важным, решающим признаком эпоса является *героический характер его содержания*. Эпос показывает, кого народ считает героем и за какие заслуги. Определение, изучение характера, внутреннего содержания героичности и составляет главную задачу науки по отношению к эпосу. Это содержание перед нами раскроется постепенно, пока же достаточно будет указать, что содержанием эпоса всегда является борьба и победа. Во имя чего ведется борьба, это и должно быть определено наукой. Мы увидим, что в разные исторические эпохи содержание борьбы было различно. Но есть одно, что объединяет характер борьбы на всех ступенях развития эпоса: борьба ведется не за узкие, мелкие цели, не за личную судьбу, не за частное благополучие героя, а за самые высокие идеалы народа в данную эпоху. Борьба эта всегда очень трудна, требует напряжения всех сил героя, требует способности пожертвовать собой, но зато она в эпосе всегда приводит к победе. Борьба носит не личный, а общенародный и общегосударственный, а в более поздние исторические эпохи и ярко выраженный классовый характер.

Однако этого главного и решающего признака еще недостаточно, чтобы отнести то или иное произведение к области эпоса. Героическим содержанием обладает, например, «Слово о полку Игореве», им обладают летописные рассказы о Куликовской битве, о татарских нашествиях на Москву и другие. Героическим содержанием обладают

«Полтава» Пушкина, «Война и мир» Толстого и многие из произведений современной советской литературы, посвященных борьбе и героическим делам советских людей.

Следовательно, признак героического содержания является решающим только в соединении с другими признаками эпоса. Один из главных признаков русского эпоса, отличающий его от других произведений героического содержания, состоит в том, что он складывается из песен, которые назначены не для чтения, а для музыкального исполнения. От романов, героических поэм, легендарных сказаний и пр. эпос отличается иной жанровой принадлежностью и иными формами исполнения. Признак музыкального, песенного исполнения настолько существен, что произведения, которые не поются, ни в каком случае не могут быть отнесены к эпосу. Музыкальное исполнение былин и их содержание не могут быть разведены, они имеют самую непосредственную связь. Музыкальное исполнение свидетельствует о глубокой личной взволнованности, затронутости событиями песен, выражает состояние вдохновения, выражает чувства народа, возбуждаемые героями и повествованием песни. Отнять от былины ее напев, исполнить ее в форме прозаического рассказа означает перевести ее в совершенно иную плоскость художественного творчества. <...>

Другим важнейшим признаком эпоса служит стихотворная форма песни, тесно связанная с напевом. Как мы увидим ниже, стихотворная форма создалась не сразу, а возникла из прозаической формы и развивалась веками. <...>

Однако хотя былинный стих — один из признаков русского героического эпоса, он не специфичен для него, не является исключительным достоянием одних только былин.

Былинный стих настолько прочно вошел в народный обиход, что он стал применяться в народной среде и более широко, стал прилагаться к произведениям, которые не могут быть отнесены к эпосу. В дореволюционной науке признак стихосложения считался одним из главных: в сборники былин помещалось все, что пелось на былинный стих, безотносительно к содержанию песен. Ясно, что такой принцип определения неприемлем.

Былинный стих — явление более широкого порядка, чем героический эпос. Героический эпос всегда состоит из песен былинного стихотворного размера, но обратное утверждение не всегда будет правильным: не всякая песня в форме былинного стиха может быть отнесена к эпосу. Так, форму былинного стиха могут иметь эпические духовные стихи. Большинство собирателей отличало духовные стихи от былин, но все же в сборниках былин иногда можно найти такие песни, как, например, стих о Голубиной книге, об Анике Воине и другие, не относящиеся к былинам. Духовные стихи не могут быть отнесены к эпосу, так как они призывают не к борьбе, а к смирению

и покорности. Происхождение их, как это особенно подчеркивал Добролюбов, не народное, а книжное¹.

Не отнесем мы к эпосу также и песни балладного характера, как бы хороши и интересны они ни были, и хотя бы такие песни помещались в сборниках былин и исполнялись былинным стихом. Так, в песне «Василий и Софьюшка» повествуется о том, как двое любящих, вместо того чтобы ходить в церковь, видятся тайком друг с другом. Злая мать подносит им зелье, и они умирают. Из их могилы вырастают деревья, которые своими верхушками склоняются друг к другу. Перед нами типичная баллада. Здесь нет активной борьбы, есть трогательная гибель двух невинно преследуемых людей.

В балладе так же, как и в других видах народной поэзии, выражены некоторые народные идеалы. <...>

Наконец, есть еще одна область, смежная с областью героической песни, это — область *исторической песни*. Вопрос об отношении былины к исторической песне сложнее, чем вопрос об отношении ее к духовному стиху и к балладе.

Былина весьма близка к исторической песне, но тем не менее между ними имеется глубокая и принципиальная разница, которая станет вполне ясной только тогда, когда мы детально ознакомимся с эпосом. Мнение некоторых ученых, утверждавших, что эпос возникает первоначально как историческая песня, которая с веками забывается и искажается, постепенно превращаясь в былину, должно быть совершенно оставлено. Как мы увидим, былина *древнее* исторической песни. Былина и историческая песня выражают сознание народа на разных ступенях его исторического развития в разных формах. Эпос рисует идеальную действительность и идеальных героев. В эпосе огромный исторический опыт народа обобщается в художественных образах необычной силы, и это обобщение — один из самых существенных признаков эпоса. Эпосу всегда присуща некоторая величавость, монументальность, которая в лучших образцах народного искусства сочетается с простотой и естественностью. Героические песни обычно основаны на художественном вымысле, в котором только исследователь может обнаружить их историческую почву. В исторических песнях сюжет, фабула черпаются непосредственно из действительности. События, переданные в исторической песне, не вымышлены (песни о взятии Казани и многие другие), фантастически обработаны лишь детали. Историческая песня — продукт более поздней эпохи и иных форм осознания действительности, чем былина. Исторические песни

¹ «Стихи не составляют самобытного создания русского народа, но принесены к нам первоначально из Греции и остались чуждыми народу» // Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1934. Т. I. С. 219.

не могут быть отнесены к героическому эпосу; они не былины, и не только потому, что они поются не былинным стихом (хотя песни о Грозном еще очень близки к былинному стиху), а потому, что в них иное отношение к действительности, чем в былине. <...>

Эпос характеризуется не только приведенными признаками, но всей совокупностью его многогранного содержания, миром созданных им художественных образов, героев, предметом его повествований. Он определяется также всей системой свойственных ему поэтических приемов, характерным для него *стилем*. <...>

2. Некоторые вопросы методологии

Правильное разрешение вопросов методологии в любой науке имеет в числе других факторов решающее значение. Ложный метод не может привести к правильным выводам. <...>

Одно из основных требований нашей современной науки состоит в том, чтобы все явления человеческой культуры изучались в их историческом развитии. Осуществление исторического принципа в изучении эпоса — одна из наших основных задач.

Разрешение этой задачи весьма сложно. Оно зависит, во-первых, от того, как мы представляем себе отношение эпоса к истории и, во-вторых, какими методами научного анализа мы будем пользоваться для раскрытия исторического характера и развития эпоса.

Попытки исторического изучения народной поэзии делались и до революции. Об этих попытках мы должны знать, чтобы предохранить себя от ошибок, которые были сделаны буржуазной наукой.

В русской академической науке XIX—XX веков имелось несколько направлений.

Представители так называемой мифологической школы (Буслаев, Афанасьев, Орест Миллер и другие) полагали, что эпические песни возникали первоначально как мифы о божествах. В этом, по их мнению, состояла связь эпоса с историей. Песни рассматривались как живые памятники глубокого доисторического прошлого, и этим ограничивалось их научное значение. Но так как о подлинных мифах первобытных народов в то время ничего известно не было, эти мифы искусственно реконструировались из самих же былин и сказок. В реконструкции мифа из эпоса и состоял метод изучения былин. В результате такой реконструкции оказывалось, например, что Владимир, прозванный в эпосе Красным Солнышком, якобы древнее божество солнца, что Илья Муромец будто бы бог-громовержец и т. д. Герои народной поэзии неизменно оказывались поблекшими божествами ветра, грозы, солнца, бури. Политический смысл всего этого направления был разоблачен Добролюбовым и Чернышевским, указавшими на полное

отсутствие критичности, на мертвенность этой науки и на ее оторванность от запросов жизни¹. <...>

В совершенно ином направлении вели изучение компаративисты. По их мнению, эпос вообще внеисторичен. Он якобы совершенно фантастичен. Согласно этому учению, эпос не развивается. Песни создаются в определенном месте и в определенное время, а затем сюжеты начинают странствовать от народа к народу, мигрировать; история этих «странствий», «заимствований» и составляет будто бы историю эпоса. Изучая русский эпос, компаративисты возводили его то к эпосу восточных, азиатских народов (Потанин), то к заимствованиям из Византии или из Западной Европы (Веселовский и его последователи). <...>

Не решен вопрос о взаимоотношении эпоса и истории также в работах так называемой исторической школы, возглавлявшейся Всеволодом Миллером. Взаимоотношения между эпосом и историей сторонники этого направления представляли себе чрезвычайно просто. Песни отражают, регистрируют события той эпохи, в которую они создавались. Эпос рассматривается как своего рода устная историческая хроника, подобная письменной хронике — летописи. Но летопись — хроника более или менее надежная, былина же — хроника ненадежная. Отсюда метод этой школы, сводящийся к проверке былины через летопись или другие исторические документы.

На первый взгляд может казаться, что во всей этой системе есть рациональное зерно. Сверяя былинку с летописью, историческая школа как будто возводила искусство к действительности. <...>

И, тем не менее идейные предпосылки и методы этой школы, которая не заслуживает названия исторической, столь же несостоятельны, как и принципы школы мифологической или компаративистской. Дело не только в том, что художественная сторона эпоса полностью игнорировалась. По учению Всеволода Миллера, героические песни первоначально будто бы складывались во славу князей, руководивших военными походами времен феодальных распрей. Таким образом, они созданы будто бы не народом, а господствующими классами, военной феодальной верхушкой. «Опустившись» в народ, эти «исторические» песни путем последовательного искажения в невежественной крестьянской среде превратились в былины. Так будто бы возникает эпос.

В советской науке на методологическую несостоятельность этого направления впервые указал проф. А.П. Скафтымов. Шаг за шагом

¹ См.: Добролюбов Н.А. Заметки и дополнения к сборнику русских пословиц г. Буслаева; Народные русские сказки Афанасьева//Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 496—522, 429—434; Чернышевский Н.Г. Poleмические красоты//Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1950. Т. 7. С. 740—752.

проф. Скафтымов на конкретных примерах вскрывает ложность предпосылок, шаткость аргументации, неубедительность выводов¹. <...>

В совершенно ином направлении, чем мысль представителей буржуазной науки, шла мысль русских революционных демократов. Основное отличие состояло в том, что первые изучали тексты безотносительно к историческим судьбам и стремлениям народа, тогда как в центре внимания революционных демократов стоял народ, который выражал себя в созданных им художественных произведениях. Основоположителем этого направления в изучении народной поэзии был Белинский, и на нем следует остановиться несколько подробнее, хотя полная оценка Белинского как исследователя народной поэзии и не может входить в наши задачи.

Белинский сделал единственную во всей русской науке попытку объяснить былинку не из мировоззрения доисторического человека, не из творчества иноязычных народов, не как создание военной аристократии прошлого, а как создание самого русского народа, обусловленное всем ходом русской истории. Для Белинского эпос — совершенно самобытное создание русского народного гения, в котором народ выразил самого себя, свои исторические стремления и свой национальный характер.

В основе каждой песни Белинский прежде всего ищет *идею*. Эта идея выражает некоторый *идеал* и облекается в художественную форму. Задача науки, следовательно, состоит не в том, чтобы находить какие бы то ни было «соответствия», а в том, чтобы правильно определить идею произведения. Так как идея облечена в художественную форму, она может быть определена только путем идейно-художественного анализа произведения. Для Белинского песня прежде всего есть создание *художественного* гения народа. Но так как искусство порождено действительностью, исторической обстановкой эпохи, борьбой общественных сил, задача науки и критики состоит в том, чтобы объяснить художественное произведение теми конкретно-историческими условиями, которые вызвали его к жизни. Этим Белинский становится на путь подлинно научного, подлинно исторического изучения эпоса. Художественный замысел историчен даже тогда, когда он облекается в совершенно фантастическую форму.

Эти положения Белинского заложили фундамент современной науки о народной поэзии. Наиболее широко сам Белинский применил свои принципы к изучению особенно любимых им новгородских былин: о Садко и о Василии Буслаевиче. Белинский показал, как образы этих героев необходимо вырастают из общественной борьбы, из быта и трудовой деятельности жителей древнего Новгорода. Научный прием, применяемый Белинским, состоит прежде всего в художе-

¹ См.: Скафтымов А.Л. Поэтика и генезис былин. М.; Саратов, 1924.

ственном анализе песен; для этого Белинский всегда подробно *пересказывает* песни. Эти пересказы должны содействовать популяризации эпоса. Они — результат известного *понимания* былин. Белинский вникает во все детали повествования, он рассматривает поступки героев, вдумывается в их слова, в их действия, в побудительные причины этих действий и в итоге выводит общую идею песни. Дело здесь именно в деталях, в подробном и любовном рассмотрении всей ткани произведения. Белинский понимал, что абстрактные сюжетные схемы никогда ничего не объясняют. Определяя идею, Белинский одновременно показывает, какая историческая действительность создала данную идею в данной форме, и дает ей всестороннюю оценку. <...>

В 60-е годы идеи Белинского были продолжены и развиты в трудах Добролюбова и Чернышевского. Собственно, об эпосе ни Добролюбов, ни Чернышевский не оставили нам специальных трудов. Тем не менее их общие труды важны для нас своим направлением в изучении народной поэзии, важны также некоторые высказывания об эпосе, рассеянные в их работах.

Для Добролюбова народная поэзия неотделима от самого народа, от степени его исторического развития, от его современной жизни, от его борьбы и его мировоззрения. Задача науки состоит в том, чтобы через народную поэзию лучше узнать и изучить свой народ. Добролюбовым руководит не отвлеченный этнографический интерес, а любовь к своему народу, которому надо помочь, который пребывает в нищете, невежестве и которого надо приблизить к цивилизации. Добролюбов только такую науку признает подлинной, которая конкретно помогает народу в его борьбе.

Метод изучения мировоззрения народа через его поэзию позволил Добролюбову правильно разрешить некоторые вопросы в изучении эпоса. Добролюбов, например, совершенно ясно видел, что Владимир — фигура в эпосе отрицательная, что он изображается как деспот наподобие византийских императоров. Добролюбов подчеркнул, что в эпосе совершенно не отражены феодальные войны, так как эти войны были не народны, в то время как позднейшая историческая школа видела в богатых героях феодальных войн и пыталась установить, какие именно войны и какие военачальники изображены в былинах¹.

Чернышевский развил и углубил учение Белинского о подлинной и ложной народности, о том, что подлинная народность всегда включает лучшие, передовые идеалы человечества. С этой точки зрения изучается и народная поэзия. <...> Чернышевский совершенно беспощаден к проявлениям косности и застоя в народной поэзии, но он причислил народную поэзию к самым высоким, самым лучшим дости-

¹ См.: Добролюбов Н.А. О степени участия народности в развитии русской литературы // Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1934. С. 215.

жениям национальной культуры. Эпос народа отражает всегда героическую эпоху в жизни народа, и только те народы имеют героический эпос, которые вели активную борьбу за свою национальную независимость. Поэтому эпос всегда выражает народную энергию, его волю к победе¹.

Прямым продолжателем дела революционных демократов в изучении народной поэзии был Горький. Речь Горького на Первом Всесоюзном съезде советских писателей знаменует наступление новой эпохи в изучении народной поэзии, эпохи советской.

Горький, будучи человеком из народа, обладавшим не только художественным талантом, но и гениальным критическим чутьем, сумел дать руководящие методологические указания по всем разделам науки о народной поэзии. <...> Так, Горький обосновал материалистическое учение о происхождении народной поэзии из борьбы человека с природой и с «двуногими врагами». Он показал постоянную связь народной поэзии с историей, показал, что народ не бесстрастно регистрирует факты истории, а выражает в песнях свою волю и свой суд. По Горькому, содержанием народной поэзии всегда является борьба; формы и направление этой борьбы менялись с историческим развитием народов. Создателем народной поэзии является сам народ, сами трудовые массы. Наконец, Горький оценил высокие художественные достоинства народной поэзии и народного языка. Все, что в мировой поэзии создано лучшего, в конечном итоге восходит к тому, что уже было создано народом. Подлинное искусство, говорил Горький, всегда основывается на искусстве народа. Поэтому Горький призывал молодых писателей учиться на народной поэзии. <...>

Какие же конкретные уроки можно извлечь из рассмотрения развития науки о народной поэзии? Как должно вестись изучение эпоса? <...>

Историческое изучение эпоса должно состоять в том, чтобы раскрыть связь развития эпоса с ходом развития русской истории и установить характер этой связи.

<...> Народная идея всегда выражает идеалы эпохи, в которую эти идеи создавались и были действенны. Идея есть решающий критерий для отнесения песни к той или иной эпохе. Художественный анализ неразрывно связан с историческим.

<...> Былины отражают не единичные события истории, они выражают вековые идеалы народа. То, что старая наука представляла себе как однократный акт создания, мы представляем себе как длительный процесс.

Любая былина относится не к одному году и не к одному десяти-

¹ Чернышевский Н.Г. Рецензия на «Песни разных народов». Н. Берга//Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1953. С. 295.

летию, а ко всем тем столетиям, в течение которых она создавалась, жила, шлифовалась, совершенствовалась или отмирала, вплоть до наших дней. Поэтому всякая песнь носит на себе печать пройденных столетий. Приведем конкретный пример: былина о Дюке Степановиче в некоторых своих частях содержит элементы чрезвычайно глубокой, еще языческой древности (застава из змей и чудовищных птиц, готовых растерзать пришельца). Она, далее, отражает Киевскую Русь (двор Владимира). В описании деталей построек и картин города она отражает Московскую Русь XVI—XVII веков. И наконец, по своей основной идее (высмеивание богатого боярства) она отражает классовую борьбу времен позднего феодализма. Сила, яркость художественной сатиры, направленность ее против исконных врагов трудовых масс обеспечивают этой былине актуальность и популярность в течение последующих веков, когда классовая борьба, принимая новые формы, разгоралась все сильнее. Таким образом, былина, шлифуясь и совершенствуясь столетиями, содержит отложение всех пройденных ею веков. Решающее значение для отнесения к той или иной эпохе будет иметь выраженная в ней основная идея. Так, в данном случае решающим историческим признаком былины будет борьба с боярством в тех именно формах, в каких она имела место в XVI—XVII веках. Поэтому, несмотря на наличие в ней более ранних и более поздних элементов, она в *основном* может быть отнесена к эпохе позднего феодализма.

Из этого следует, что вопрос о том, возникла ли та или иная былина в XII, XIII или любом другом веке, по существу, как указывалось, может оказаться неправильно поставленным; если изучать былинку по ее отдельным слагаемым, то может получиться произвольное количество решений, так как отдельные слагаемые могут относиться к разным эпохам. Этим объясняется разногласия в отнесении былин к тем или иным столетиям в буржуазной науке.

Если же изучать былинку не по механически выделенным слагаемым, а по ее замыслу, по ее идее, то окажется, что былина всегда выражает *вековые* идеалы и стремления народа, относящиеся не к одному столетию, а к эпохам, длившимся несколько столетий, и к этим эпохам былины могут быть отнесены с некоторой степенью уверенности и достоверности. Так, народное стремление к национальному и государственному единству характерно для эпоса эпохи феодальной раздробленности. Песни об отражении татарского нашествия слагались в течение всего времени владычества татар. Ненависть к князьям, боярам, купцам и духовенству пронизывает эпос от его ранних начал до современности.

Это наблюдение приводит нас к вопросу о взаимоотношении эпоса и истории. Наблюдая историческое развитие эпоса, мы должны иметь четкое представление о том, как эпос относится к истории. Одна из аксиом старой исторической школы состояла в том, что эпос пассивно *отражает* историю. Такая точка зрения стоит в связи с той пассивной

ролью, которую реакционная наука приписывала народу и в истории, и в поэзии. Народ «участвует» в истории и «отражает» ее в своих песнях. С нашей современной точки зрения народ не просто участвующая, а *ведущая* сила истории, и в своей поэзии он не *воспроизводит* историю как бесстрастный регистратор, а выражает в ней свою историческую *волю*, свои вековые стремления и идеалы. <...> Выражая свой суд и свою волю, народ путем художественного творчества *мобилизует* свои силы на достижение поставленных им себе целей. Эпос во все века своего существования играл огромную воспитывающую роль. Таким образом, задача исследователя состоит в том, чтобы установить исторические стремления народа, выраженные в его эпосе.

Отсюда вытекает необходимость изучать эпос не применительно к отдельным частным событиям истории, а применительно к *эпохам*, периодам ее развития. Первичное распределение материала определяется закономерностью эпох развития русской истории: это эпохи первобытнообщинного строя, феодализма, капитализма и социализма. Для каждой из этих эпох материал располагается не путем применения к нему заранее определенных хронологических рамок или схем, а путем конкретного анализа материала. <...>

Б.А. Рыбаков

Русский эпос и исторический нигилизм

<...> Важная задача предстоящих исследований — выявление предыстории русского эпоса. Героические времена для праславян-земледельцев наступили в начале I тысячелетия до н. э., когда началась оборонительная борьба с ираноязычными степняками: киммерийцами, скифами, а затем сарматами, заполнившая все это тысячелетие. Источником является малоизученный фонд восточнославянской волшебной сказки, в которой исследователи (Е. Мелетинский и др.) справедливо видят трансформацию мифа. Первичный эпос был, по всей вероятности, именно мифологическим. Наследием его следует считать устойчивый образ Змея (Змей Горыныч, Змей Черноморский и др.), надолго ставшего символом набегов кочевников: облака пыли на горизонте от скачки тысячной конницы, пожары разоренных сел, бунчуки вождей, похищение побежденных...

Для обозначения мифа в древних переводных памятниках существовали слова «баснь», «баесловие» и, главным образом, «кощюна».

Сказители мифов, волхвы-«кощонники», привлекали большое количество слушателей.

Почти несомненно, что какие-то элементы мифов проникали и в более поздние формы эпоса и фольклора вообще.

Второй этап развития славянского эпоса связан с выходом славянских дружин на мировую арену, с последними этапами великого переселения народов во II—VI веках н. э., завершившегося завоеванием Балканского полуострова. Путеводителем нашим в этой плохо сохранившейся области древних сказаний будет автор «Слова о полку Игореве», хорошо знавший песенный репертуар Бояна, исполнившего сказания об исторических событиях IV—VI веков, когда славянские дружины двигались «чрес поля на горы» к «тропе Трояней» (Торпеум Трајани), к величественному монументу покорителя Дакии в Добрудже. Легкими намеками (понятными слушателям) автор говорит о славянском князе Бусе и готах, победивших его. Это — события конца IV века н. э. В XI—XII веках эти предания, судя по сказанному, еще помнились, но они не проникли в народный былинный эпос. Единственным исключением, быть может, является сильно переделанная и выбывающая из общего ряда былина о Даниле Ловчанине.

К этим намекам на эпос IV—VI веков следует присоединить разыскания летописца Нестора о князе Кие, приглашенном византийским императором в Царьград. Летописец пополнил краткое предание об основании Киева интереснейшими сведениями о событиях VI века в Константинополе и на Нижнем Дунае (невдалеке от «тропы трояней»), сославшись на эпический источник: «яко же *сказаютъ*». На этом этапе эпос, очевидно, уже оторвался от мифов, утратил свою мифологическую обобщенность и сосредоточил внимание на конкретных событиях и на личности предводителей военных походов или строителей новых городов. «Сказания» помнили и имена прославленных людей.

Третий этап развития эпоса связан с рождением Киевской Руси как государства и ознаменован появлением новой эпической формы — былин, «былин сего времени». Наиболее ясен «Владимиров цикл» былин, созданный в конце X века, историческая расшифровка которого облегчена наличием киевского летописного свода 997 года. В этот цикл была включена, как я думаю, и былина о Вольге и Микуле, отразившая события 975—977 годов, связанные с князем Олегом Святославичем, воевавшим с врагом Владимиром Ярополком. Слишком много деталей и географических примет совпадает в былине с летописью. Историки не стыдятся обращения к хроникальным источникам при изучении эпоса и вовсе не выискивают отдельные факты, но их упрекнули бы в исторической безграмотности, если бы они не стали выяснять степень историчности таких имен (не лиц), как князь Владимир, Добрыня, Шарукан, Кончак, Апракса-королевична и др.

Сложнее обстоит дело с былинным эпосом до эпохи Владимира. Здесь следует обратить внимание на две былины: «Иван Годинович» и «Михайло Потык». Первая описывает смерть Кощея и получает датировку по изображению на языческом ритуальном роге из Черной Могилы, относящемся к середине X века. Более детальный анализ турьего рога позволяет сделать вывод о том, что художник эпохи Святослава отразил в своей сложной и строго продуманной композиции миф-кощуну о Кошее (он подобен греческому Аиду), который в дальнейшем существовал в двух жанрах: похищение девушки Кошеем и поиски скрытой смерти Кощея отразились в сказках, а финальный момент — смерть Кощея от своей стрелы — стал основой былины. Былина о Михайле Потыке тоже содержит мифологический языческий элемент, но здесь ему противопоставлено христианство в его первичной форме на Руси, когда отменилось языческое трупосожжение, но еще сохранялся обычай насыпания курганов, т. е. IX — середина X в., что сходится и с исторической датировкой прототипа Михайла 866 годом.

В изучении эпоса как отражения *народной* оценки событий и явлений чрезвычайно важно не только указать те исторические периоды, которые освещены эпосом, но и выявить, и объяснить периоды молчания.

Почему нет былин о молодом герое, победившем Волжскую Болгарию, Хазарию и вступившем в бой с самой Византийской империей, — Святославе? Летопись приводит отрывки восторженной придворной поэзии о князе-рыцаре, но в народном былинном эпосе нет ни блестящих дел полководца, ни его имени. Народ упрекал его в том, что он искал «чюжоя земля... а своея ся охабив»: В итоге — молчание былин о Святославе.

Далеким от интересов русского народа был Ярослав Мудрый, тоже прославленный летописцами. Он окружил себя наемными варягами, не мог противостоять ляхам, бежал с поля боя. Народ не отвел этому князю места в своей поэтической сокровищнице. Летописи прекрасно объясняют, почему былины в особом, сильно нарушенном в XVI—XVII веках цикле воспели Всеслава Полоцкого, избранного киевлянами князем после восстания 1068 года, и почему образовался еще один цикл былин вокруг имени второго князя Владимира Мономаха, твердо и успешно оборонявшегося от половцев. Из тех князей, которых воспевал *придворный* княжеский поэт Боян (Мстислав Тмутараканский, Ярослав Мудрый, Олег и Роман Святославичи), ни один не попал в *народный* былинный эпос. Выявить периоды звучания эпоса и молчаливые интервалы между ними можно только при соотнесении эпоса *со всеми видами источников*. Вот для чего нужны, абсолютно необходимы летописи, а вовсе не для каких-то мелочных сопоставлений, как иногда хотят представить направленность «исторической школы», которая будто бы является «шагом назад». Периоды звучания эпоса (полученные после исторического приурочения былин) следует сопо-

ставить с натисками конкретных исторических кочевников, раскрывая псевдоним «татары», который появился спустя два-три столетия после воспетых в былинах событий и исторических героев.

Четвертый этап развития былинного эпоса хронологически относится к эпохе Владимира Мономаха (1080-е — 1125 год). Продолжается творческое развитие героической темы, так как Русь испытывает тяжелейший натиск половцев. Но наряду с этим к былинам героическим, былинам народного происхождения добавляются и подражают им по форме былины-новеллы, в которых героический элемент (борьба с печенегами или половцами) заменен состязательным (Ставр, Иван Гостиный сын, Чурила и др.). Этот круг былин должен быть тщательно изучен, так как он пополняет наши представления о конфликтах внутри Руси, в феодальных верхах и в городах.

Интересны и причины слияния с героическим эпосом. Для воссоздания правильного представления об общем объеме былинного творчества нам совершенно недостаточно общей суммы записанных в XVII—XX веках сюжетов.

Исследование С.И. Дмитриевой внесло совершенно новый принцип оценки полноты *известного нам* былинного фонда: оказалось, что на всем русском Севере былины сохранились исключительно в пунктах *новгородской* колонизации XI—XIV веков и отсутствуют в чересполосно расположенных пунктах ростово-суздальской или московской колонизации. Это означает, что до нас дошел не весь киевский (и вообще южный) былинный фонд, а лишь та его часть, которая прошла через Новгород Великий¹. Проверка этого тезиса сопоставлением датировки былинных сюжетов с периодами большей или меньшей связи Киева с Новгородом подтвердила выводы С.И. Дмитриевой.

Д.С. Лихачев

Эпическое время былин

Былины так же, как и другие фольклорные жанры, не имеют авторского времени. Их время — время действия и время исполнительское. Время действия былин, как и время действия сказок, отнесено к прошлому. <...>

В сказках прошлое никак не определено в общем потоке истории, замкнуто и как бы воспроизводится в каждом новом исполнении

¹ Дмитриева С.И. Географическое распространение русских былин. М., 1975.

сказки, благодаря чему усиливаются ее изобразительные, игровые стороны. Время же действия былин строго локализовано в этом прошлом — в условной эпохе русского прошлого, которую можно было бы назвать «эпической эпохой». Для одной, большей части былин — это идеализированная эпоха князя Владимира Киевского, для другой части — эпоха новгородской вольности. Но обе эти эпохи по существу не различаются. И тут, и там, и в тех третьих былинах, в которых трудно определить черты строгой приуроченности к Новгороду или Киеву, действие былин происходит в эпоху русской независимости, славы и могущества, в эпоху патриархальных взаимоотношений князя и дружины богатырей, в эпоху, когда народ в лице богатырей мог брать верх, когда богатыри могли влиять на судьбы страны и т. д., т. е. в одну общую условную «эпическую эпоху». Эта «эпическая эпоха» — некая идеальная «старина», не имеющая непосредственных переходов к новому времени. В эту эпоху «вечно» княжит князь Владимир, вечно живут богатыри, происходит множество событий. Это, в отличие от сказочного времени, история, но история, не связанная переходами с другими эпохами, как бы занимающая «островное» положение. В отличие от былин, действие исторических песен происходит в разное время: от XIII до XIX в. Исторические песни как бы сопутствуют русской истории, отмечают ее наиболее выдающиеся события. В былинах же время действия все отнесено к некоторой условной эпохе русской старины, которая, однако, несмотря на всю свою условность, воспринимается как историческое время, «бывальщина». <...>

Когда бы ни слагалась былина и какое бы реальное событие она ни отражала, она переносит свое действие в своеобразное «эпическое время» — в Новгород, ко двору князя Владимира и т. д. Русские былины воспроизводят мир социальных отношений и историческую обстановку именно этого времени, и только героев киевского цикла называют богатырями. Обогащаясь теми или иными новыми сюжетами, былины переводят их в полупатриархальные отношения X в., понятия, правда, с большой долей идеализации.

Определяя время действия былин как условное, мы все же должны иметь в виду, что оно воспринималось тем не менее как строго историческое, действительно существовавшее, а не фантастическое. Вот почему героев исторического эпоса народ никогда не наделяет вымышленными именами, а действие былин происходит среди реально существовавших городов и сел. Имена богатырей, князя Владимира и других героев былин для народа — исторические имена, поэтому они так традиционны и устойчивы. И в этом смысле могут быть оправданы поиски в былинах исторических прототипов, как и исторических «протособытий», которыми в свое время не без опоры на художественную суть былин так усиленно занимались представители исторической школы в изучении эпоса. Известно, что северные сказители, попадая в Киев, искали «Маринкину улицу», искали места действия былин киевского цикла. Былины были для них историей, события былин —

исторической действительностью, богатыри и князя — историческими лицами.

Русские былины, как уже было сказано, восприняли немало позднейших исторических сюжетов, мотивов, эпизодов XIV—XVII вв., но ошибаются те, кто видит в былинах отражение прежде всего «московской Руси». Былины многослойны, их создавал народ в течение многих веков. В былинах отразились сюжеты и древнейшего эпоса, еще «докиевского» и «доновгородского», и сюжеты последующих веков. Однако и в том, и в другом случае былина становится былиной, лишь перенеся действие в эту «эпическую эпоху», в ее условную историческую обстановку. Представление о «киевском» периоде русской истории как о своеобразной эпической эпохе составляет наиболее яркую, отличительную черту русских былин. Новые герои принимают старые, «исторические» имена былинных героев.

Характерные черты этой идеализированной эпохи условного русского прошлого были определены мною в другой работе¹; поэтому сейчас я не буду касаться вопроса о «материальном наполнении» представлений об этом эпическом времени. В первую очередь меня сейчас интересуют те взаимоотношения, в которые входят различные аспекты изображаемого и фактического времени между собой, временная структура былинного жанра.

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

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

Время действия былин тем не менее замкнуто и замкнуто как бы двойной замкнутостью. Во-первых, замкнуто само эпическое время, которое занимает в русской истории как бы «островное положение» и не связано никакими переходами с остальной русской историей, и, во-вторых, замкнуто действие самой былины. Время в былине, как и в сказке, начинается с началом сюжета и заканчивается концом сюжета. По большей части конец былины — это конец подвига богатыря (за

¹ См.: Лихачев Д. Эпическое время русских былин // Сборник в честь академика Б.Д. Грекова. М.; Л., 1952. С. 55—63. «Социальные отношения» этой «эпической эпохи», формы государственности, отношения князя и богатыря, богатырей между собой, положение Руси относительно степи и пр. требуют своего дальнейшего внимательного изучения, как требуют своего изучения исторические представления эпоса в целом.

исключением былин об Илье Муромце и Соловье-разбойнике и Сухмане, где былина продолжается, чтобы выявить отношение к подвигу богатыря князя Владимира). Былина развивается по принципу наибольшего выделения главного героя, и поэтому действие былины концентрируется вокруг богатыря, его судьбы. Длительность событий, связанных с действиями богатыря, и есть сюжетная длительность былины. Никаких упоминаний о событиях, выходящих за пределы сюжетного развития, в былине не бывает. <...>

При всей «абсолютной завершенности» эпического времени, оно завершено лишь формально, так как в идеологическом отношении эпическое время является временем русской старины, национально-героическим прошлым. Оно самостоятельная часть русской истории. Формальная замкнутость эпического времени ведет к тому, что сюжет в нем по преимуществу один и время однонаправлено, «однолинейно».

В самом деле, когда время в произведении течет «открыто» и связано с историческим временем, тогда в произведении легко могут совмещаться несколько временных рядов, и последовательность событий может переставляться (сперва может рассказываться более позднее событие, а потом более раннее). Ведь все перестановки и все временные ряды совершаются на фоне исторического времени. Читатель или слушатель легко может поэтому ориентироваться в реальной последовательности событий. События имеют некоторую прикрепленность к реальному времени; за последовательностью событий в произведении стоит последовательность историческая. Эта-то последняя и «освобождает» первую. Когда же время произведения замкнуто в самом себе, не связано с историческим временем, перестановки затруднены, затруднено восприятие разных линий сюжета.

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

Даже в сводных былинах, состоящих из многих вполне самостоятельных эпизодов, замкнутых и независимых друг от друга, эти самостоятельные эпизоды не нарушают однолинейного течения изображаемого времени действия былины: эпизоды никогда не возвращают героя назад. Замечательный исследователь поэтики русской былины А. П. Скафтымов отметил обычай сказителей начинать рассказ о любом подвиге Ильи Муромца «с первого пункта его богатырской карьеры» — исцеления его странником¹. В сводных былинах сюжеты располагаются в строго хронологической последовательности — там,

¹ См.: Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. Очерки. М.; Саратов, 1924. С. 71.

конечно, где как-то можно установить эту последовательность. Иногда даже сюжет может разрывать другой сюжет, если это необходимо для временной последовательности. Так, например, былины, рассказывающие об освобождении Ильей города (Себежа, Кидоша, Чернигова и пр.), говорят обычно о трудности дороги, и сюда иногда вставляется рассказ о победе Ильи Муромца над Соловьем, живо рисующий как раз именно эту трудность пути.

Последовательность развития действия былин подчеркивается частыми указаниями на время:

Три года Добрынюшка стольничал,
А три года Никитич приворотничал.
Он стольничал, чашничал девять лет,
На десятый год погулять захотел¹. <...>

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

Однолинейно развивающееся время былины течет неровно, то замедляясь, то убыстряясь. Едет герой на врага и сразу же оказывается в сражении с ним; напротив, седлание коня, богатырская «поездочка», стрельяние из лука совершаются медленно. Даже получение письма отнимает много времени:

Дмитрей-гость распечатывает и рассматривает,
Просматривает и прочитывает².

Это происходит вследствие все того же «принципа относительности», о котором мы говорили ранее: время былины согласуется с «плотностью событий» и с их характером. Есть определенная закономерность в отношениях между характером изображаемого и временем, которое оно занимает в повествовании, закономерность, которая требует еще своего обстоятельного исследования. Вместе с тем свои закономерности имеют и перерывы во времени. Сюжетное развитие былины прерывается, причем в целом эти разрывы значительно крупнее, чем в сказке. Если в сказке эпизоды совершаются «через день», «на следующее утро» и пр., то «шаг былины» шире: действие прерывается на год, на три года, на тридцать три года. Время в былине течет медленнее. Сюжет развивается дольше. Перед нами история, а не рассказ. При нашествии Калина-царя Ильи Муромец отсиживает в погребах «ровно три года»; действие других былин замедляется иногда

¹ Древнерусские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.; Л., 1958. С. 52 (былина «Три года Добрынюшка стольничал»). (Далее: Кирша Данилов.)

² Кирша Данилов. С. 98 (былина «Иван Гаденович»).

настолько, что новая обычная отлучка богатыря занимает «ровно тридцать лет и три года».

Неровность течения времени в былине в значительной степени объясняется концентрацией действия в богатыре. Богатырь — сила, он активен, он сражается, он властвует над событиями, он же движет время. Художественное время былины зависит от богатыря, от его активности в сюжете. Свойственная былине тенденция «наибольшего выделения героя»¹ распространяется и на художественное время былины.

Неровность течения времени в былине — это неровность действий богатыря. Время движется богатырским подвигом. Богатырь как бы толкает время, движет его рывками, напряжением силы.

Подвиг богатыря быстр, его победа почти мгновенна, только при поражении (былина о гибели богатыря) или когда богатырь неправ, сражение длится долго.

В былине очень част эффект внезапности, неожиданности. Этот эффект неожиданности эстетически подготавливается грозными предвестиями, предсказаниями, предупреждениями. Но «беда неминуемая» часто не свершается. Не свершаются предсказания Илье Муромцу о Соловье-разбойнике, Добрыне Никитичу — о трех дорогах, каждая из которых ведет к гибели. Богатырь преодолевает предсказания. Он выше рока, судьбы, мрачных предвестий.

В отдельных случаях, как мы видели, былина подчеркивает длительность того или иного конкретного действия, события, эпизода. Эта длительность нужна для изобразительности, а изобразительность былины, как и изобразительность сказки, связана со стремлением условно приравнять время исполнения былины ко времени действия в ней. Но это приравнивание, как и в сказке, идет не по всему фронту изображаемого времени, а только в тех эпизодах, где былина стремится достигнуть наибольшей изобразительности, создать иллюзию совершаемого.

В этих эпизодах, где былина стремится к наибольшей изобразительности, время действия почти совпадает со временем исполнения. Это эпизоды седлания коня, стрельяния из лука. Есть эпизоды, в которых длительность действия если и не приравнивается к длительности исполнения, то значительно замедляется: приезд богатыря в Киев, прибытие корабля с богатырем, диалог богатыря с противником, сцены на пиру и пр. Тормозится время описанием силы богатыря и силы его врага, описанием учтивости богатыря, предостережений богатырю и т. д. Все это необходимо для того, чтобы исполнение былины сопроводить как бы показом ее действия, усилить в ней игровую сторону. Но важно отметить, что время былины течет медленно там, где и сам богатырь действует медленно, где он проявляет степенную, медлительную учтивость, где он только играет силой, отдыхает, седлает или расседывает коня, разговаривает и пр.

¹ Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. М.; Саратов, 1924. С. 60.

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

Лексические и грамматические формы глаголов подчеркивают длительность совершающихся событий: не «вывел», а «выводил», не «написал», а «писал», не «сказал», а «говорил», не «ответил», а «отвечал», не «сел», а «садился», не «взял», а «брал» и т. д.¹ <...>

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

От сна Алеша пробуждается,
Встает рано-ранешенько,
Утренней зарею умывается,
Белаю ширинкою утирается,
На восток он, Алеша, богу молится².

Те эпизоды в былине, где действие совершается быстро, переданы в грамматическом прошедшем времени, а те, где оно замедлено, — в настоящем. Едет богатырь на коне — и описание этой поездки дано в прошедшем времени, сходит с коня — в настоящем. Совершает богатырь грубый поступок — время прошедшее; проявляет богатырь степенную вежливость — настоящее время. <...>

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

Наиболее часто настоящее время встречается там, где надо особенно подчеркнуть медленность совершающегося действия:

А и едут неделю споряду,
А и едут уже другую³. <...>

На примере былин и сказок видно, что фольклор стремится уменьшить или даже уничтожить различие между субъективным временем, в котором живут персонажи, и объективной значимостью времени. Время рассказа и время рассказываемого почти отождествляются или

¹ Я не ссылаюсь здесь на многочисленные работы по языку былин, так как все они рассматривают формы языка былин вне связи с вопросами поэтики. Необходимы также работы, которые исследовали бы язык фольклора в связи с поэтикой фольклора.

² *Кириша Данилов*. С. 127 (былина «Алеша Попович»).

³ Там же. С. 123 (былина «Василий Буслаев молиться ездил»).

сближаются. Это стремление отождествить время рассказа с временем рассказываемого проявляется в замедлениях при описании медленно разворачивающихся событий, в склонности к полному, развернутому воспроизведению диалогической речи, в попытках повторять рассказ во всех подробностях, когда мы имеем дело с повторами событий и т. д. Наконец, это же явление обнаруживается и тогда, когда мы рассматриваем стремление фольклора отождествить исполнителя и лирического героя, автора и исполнителя.

«Однолинейность» в развитии действия, отсутствие забеганий вперед и возвращений назад находятся в фольклоре в связи с отсутствием в нем автора.

Автор в фольклорном произведении нет не только потому, что сведения о нем, если он и был, утрачены, но и потому, что он выпадает из самой поэтики фольклора; он не нужен с точки зрения структуры произведения. В фольклорных произведениях может быть исполнитель, рассказчик, сказитель, но в нем нет автора, сочинителя как элемента самой художественной структуры произведения. Если нет автора, то нет и авторского времени — столь необходимого компонента произведения литературы. А если нет времени рассказчика как особой временной позиции, с которой ведется рассказ, то нет возможности открыто забегать вперед или возвращаться к старому. К будущему в фольклоре обращаются только в порядке «предчувствия», т. е. не отрываясь от настоящего, а к прошлому — только в порядке воспоминания и напоминания. Остановка во времени — веха, которая представляет собой тот момент, из которого ведется рассказ, — могла бы служить для привязки, необходимой, чтобы маневрировать в рассказе со временем без опасности потерять сюжетную связь. Без автора нет возможности смотреть на время действия из какой-то определенной временной точки. Иначе говоря, в фольклоре нет временной перспективы, определяемой личностью автора, — так же точно, как в средневековом искусстве нет пространственной перспективы, определяемой положением неподвижного глаза художника, наблюдающего за натурой. И тут, и там отсутствие перспективы определяется отсутствием личности творца, как бы находящегося в тесном и стабильном слиянии со своим произведением.

Творение, свободное от творца, пытается жить самостоятельной жизнью. Народное творчество как бы верит в возможность повторяемости действия в самом повествовании. Слушатели былины верят в действительность героев, в действительность действия, ждут возможности иного исхода при повторном исполнении былины, как те мальчишки, которые по многу раз ходили смотреть кинофильм «Чапаев» в надежде, что в каком-нибудь из сеансов Чапаев все же выплывет и не утонет. <...>

Историзм былинного эпоса и проблема исторической эволюции жанра

Для уяснения отношения севернорусской былины к былине древнерусской мне представляется существенным обратить внимание на следующие принципиальные моменты, связанные с самой структурой и художественной сущностью того былинного эпоса, который известен нам по записям XVIII—XX вв.

1. Изучение эпоса в сравнительно-историческом плане открывает нам в северных былинах значительные и многообразные связи с архаической (догосударственной) эпической традицией. Эти связи вполне органичны и пронизывают былинный эпос — его сюжетику, образность, характер героизма, изображение внешнего мира, поэтическую структуру. Эти связи не есть нечто внешнее, механически привнесенное из прошлого, они, безусловно, характеризуют эпическое сознание хранителей и передатчиков эпической традиции, среду, в которой она столетиями жила. Мы имеем дело с хорошо организованной и устойчивой художественной системой, обладающей ярко выраженной спецификой. Что в основе ее лежит прочная и давняя традиция, свидетельствуют универсальное действия системы в рамках всей сюжетики былин, независимо от времени и места их записи, и подчинение вновь создававшихся текстов ее нормам. Устойчивость и повторяемость обнаруживают себя в былинной технике (стих, напев, манера исполнения), в поэтике («общие места», формульность, сложившийся былинный стиль), в принципах и приемах композиции, в выборе и изображении героев, в наборе мотивов и др. Более того, былинам свойственны некоторые общие законы (универсалии), регулирующие сюжетосложение и нормы повествования, описания, пространственно-временные категории и др. <...> О некоторых былинных традициях можно смело говорить как об очень древних, предшествовавших образованию древнерусского эпоса. В частности, с большой долей вероятности стоит указать на прочные преемственные связи с архаической сюжетику, с типологией героев. В.Я. Пропп показал, что типовые былинные сюжеты непосредственно восходят к традициям догосударственного эпоса — о героическом сватовстве, о борьбе с чудовищами, — и с теми же традициями связаны (опять же непосредственно) многие мотивы и типичные ситуации в былинах и особенности изображения в них людей. <...>

Иной точки зрения придерживаются А.М. Астахова и В.М. Жирмунский. По мнению В.М. Жирмунского, в русских былинах, как и в других эпосах феодальной поры, «наличествуют лишь отдельные раз-

рожденные элементы, темы и мотивы древней богатырской сказки, использованные как средство поэтической идеализации в общих рамках средневекового мировоззрения. Наличие таких элементов еще не дает права на выделение в славянском эпосе древнейшего, «мифологического» слоя или «мифологических сюжетов». <...>

В русском эпосе только в одной былине наличествует целая система таких древних сказочных мотивов, сюжетное развитие которых настолько внутренне последовательно, что эта древнейшая из всех русских былин — «Волх Всеславьевич» — представляется нам в целом героизированной богатырской сказкой». <...> (Напомню, что под богатырской сказкой В.М. Жирмунский понимал одну из ранних форм архаического эпоса; В.Я. Пропп предпочитал термин «догосударственный эпос».)

Относительно «Волха» исследователь безусловно прав. Но почему не признать, что «трансформация древней богатырской сказки в героический эпос» могла совершаться с разной степенью интенсивности и в разном для отдельных слагаемых объеме? Пожалуй, В.М. Жирмунский несколько недооценил степень и разнообразие связей былин с древней, в том числе с мифологической, традицией. Другое дело, что со временем для эпического творчества не меньшее значение приобрели связи опосредованные, а также взаимоотношения с внеэпическими традициями — преданием, сказкой, взаимодействие с иноэтническими эпосами.

Учет всего фонда архаики в былинах и изучение характера его освоения очень важны для понимания сущности былинного эпоса и механизма его отношений с традицией. В этом плане показательны исследования В.Я. Проппа в отношении ряда сюжетов: ему удалось проследить процесс трансформации и переосмысления унаследованной традиции и превращения ее в новое качество и доказать глубокую преемственность эпосов двух исторических стадий, органическую вросшенность архаики в новый эпос. На этом фоне не столь бесспорной выглядит трактовка ученым былинного цикла о татарском нашествии. По его словам, «былины времени татарщины представляют собой качественно иное образование, чем все былины, предшествовавшие им. Традиция сохраняется в применении выработавшегося былинного стиха. Все остальное в эпосе новое, хотя и до известной степени подготовленное. Борьба с более ранними противниками подготовила почву для борьбы с татарами и в истории, и в эпосе». <...> Я думаю, что при всей своей новизне, традиционность былин о татарском нашествии весьма велика. Художественно-концепционное ядро их представляют эпический Киев, эпический князь Владимир и богатыри. В сюжетике этих былин проскальзывают традиционные мотивы: угроза вражеского царя забрать у Владимира героя жену; заточение героя и его освобождение; временное пленение героя врагами и др. Мотив зато-

чения богатыря, например, В.М. Жирмунский относит к числу типологических, знакомых эпосу феодальной эпохи. <...>

В противовес исторической школе, с ее попытками непременно увидеть за былинными подробностями эмпирические факты, мы придаем решающее значение традиции, из которой многое черпается. При этом необходимо учитывать важнейшие свойства, какими отличаются эпические традиции. Во-первых, они обладают замечательной творческой продуктивностью: кажется, в них заложены возможности для бесконечного творческого развития, преобразования; встречи эпоса с новыми аспектами действительности и новые задачи как бы вызывают в традициях скрытые глубинные процессы, приводящие к рождению нового качества. Во-вторых, эпическим традициям свойственна особая жизненная прочность, способность сохраняться веками, пребывать в латентном состоянии и вдруг оживать заново. Судьба традиций, подвергшихся обработке в новом художественном материале, своеобразна. Давая жизнь новому, традиция не полностью в этом новом умирает и растворяется, но напоминает о своем существовании какими-то особыми знаками, следами; иногда эти следы приводят к недосказанностям, к сюжетной загадочности.

Специфический ряд архаических связей былинного эпоса представлен многочисленными «этнографическими» мотивами, ведущими нас в сферы мифологии, язычества, магической практики, социальных и семейных отношений общинно-родового строя. Чаще всего они, так сказать, вторичны, потому что пришли не из реального опыта, а скорее из архаической эпической традиции, где они уже получили художественную обработку и органически выросли в сюжетную фактуру. Сам былинный эпос мог моментами — с оглядкой на эту традицию — конструировать как бы свою мифологическую материю, не обязательно находившую подтверждение в бытовой реальности. <...>

Если поверить, что былинам, известным нам по записям начиная с XVIII в. (и даже с XVII в.), предшествовали песни типа исторических, то придется допустить, что эпическая архаика в них — результат позднейших приобретений. Но откуда и как она могла появиться в этом случае? Как могла она сложиться в эпосе в виде целостной системы, покоящейся на определенном типе сознания? Ее не могли занести извне и она не могла быть заново сфантазирована. Очевидно, что она — результат естественного и закономерного процесса взаимоотношений с предшествующим состоянием эпоса, плод его переработки.

Было бы неосторожно рассматривать северную былинку, как мы ее знаем, прямой преемницей архаического («догосударственного») эпоса. Есть несомненная преемственность между архаическими элементами былин и архаической эпикой, но как целое былинный эпос в значительной мере дистанцировался от этой последней, и за многие века его развития в рамках «государственной» стадии в нем накопились собственные традиции, непосредственно к архаике не возводимые. <...>

2. Преемственная связь, иногда непосредственная, подчас опосредованная, с архаической традицией с особенной очевидностью прослеживается в сюжете. Это положение противостоит утверждениям исторической школы: «Сюжетные линии меняются сильнее и быстрее, чем имена и названия. Это и есть одна из специфических особенностей былинного творчества» [Лихачев] <...>. Современные сравнительно-исторические исследования убедительно показывают, что основной массив былинных сюжетов соотносится с сюжетикой, типичной для архаических эпосов, по принципу типологической преемственности. <...> Все основные сюжетные темы, которые складываются и получают развитие в недрах догосударственной эпики, известны былинам, но, чаще всего, уже в формах эпики «государственной», «классической»: змеборство и борьба героя с чудовищами, героическое сватовство, конфликт богатырских поколений, драматические встречи родственников, не подозревающих о своем родстве, сражения с внешними врагами, борьба героя с похитителями его жены и др. В былинах мы находим и типовые эпические ситуации, и мотивы, ведущие свое начало от архаической стадии: чудесное рождение, чудесный рост героя; представления об «иных» мирах; чудесные превращения, волшебство, возможность предугадывать и предсказывать ход событий, богатырские поединки и др. Важно отметить, что типологическая преемственность нередко носит не общий, а вполне конкретный характер, сходство обнаруживается в подробностях, в художественном выражении, и подозревать здесь случайные совпадения не приходится. Мы с полным правом можем говорить о *целостной системе традиционных связей*, которая никак не могла сложиться, если бы эволюция шла от исторической конкретики к эпическим обобщениям. Очевидно, что сюжетика древнерусских былин и наследовавших их традиции былин севернорусских обязана своим возникновением не «единичным фактам», а закономерным трансформациям предшествовавших состояний в новых исторических условиях. Вымысел изначально лежит в основе эпических историй, но вымысел не как вольная игра фантазии и не как продукт некоего сознательного творческого акта, но как предуказанный результат бессознательного и безличного творчества в жестких рамках эпических универсалий с опорой на традицию. <...> Все дело в том, что эпос, как и другие виды нарративного фольклора древности, знал *свои формы художественного вымысла*, который мог и не осознаваться как вымысел его творцами. Основу большинства былинных сюжетов составляют истории вымышленные, т. е. невозможные в реальной действительности, не считающиеся ни с какой эмпирикой, противостоящие ей. В исследованиях исторической школы это положение либо просто обходилось (исследователи словно бы не замечали всеохватывающей вымышленной природы сюжетов), либо вымысел истолковывался как следствие позднейших переработок. На место реального вымысла подставлялись навязываемая былинам эмпирика, изобретаемый исследователями «единичный факт». Например,

утверждалось, что Змей, с которым борется Добрыня, воплощает силы язычества, и что вся былина — это повествование о крещении Руси. Исходя из такого понимания сюжета, Б. Рыбаков даже находил летописное объяснение того, почему по сюжету богатырю приходится вступать в борьбу со Змеем дважды: оказывается, акт принятия христианства в X в. совершался два раза — первый раз неудачно, второй — окончательно. Возможность такого рода толкований основывается по крайней мере на двух предпосылках: во-первых, содержание былин якобы повторяет — в преображенном виде — реальное течение каких-то событий; во-вторых, тот или иной фантастический (или просто вымышленный) мотив и образ может быть прямо истолкован как иносказание или символ, в основе которых опять-таки лежит исторический факт. На самом деле иносказательный принцип сюжетосложения и образности былинам несвойствен. Символика встречается изредка и, кстати, тут же расшифровывается. В знаменитом запеве о турах из былины «Василий Игнатъевич и Батыга» символичен образ девицы, плачущей на киевской стене. Смысл символа в тексте былины раскрывается сразу: городу угрожает нашествие и разгром. Представить былинные сюжеты в виде неких шифров и искать к ним ключи в летописной истории — значит совершенно не понимать природы эпоса, его художественной сущности. Конкретный эмпирический материал не противопоставлен эпическому творчеству. Но он не является и не может явиться в качестве сюжетообразующего начала.

Былины не создавались ради воспроизведения отдельных звеньев текущей истории. Если бы это было так, следовало бы просто поражать тому, сколько усилий затрачивали певцы, чтобы зашифровать, исказить до неузнаваемости, трансформировать факты, подставить на место реальных деятелей выдуманных героев или действительным лицам приписать фантастические поступки. Если же все содержание былин, дошедших до нас, отнести на счет позднейших перемен и искажений, то опять же непонятно, как мог совершиться процесс превращения песен о событиях и людях действительных в насквозь вымышленные сюжеты.

Эпос обращен к прошлому, но это не летописное прошлое, даже не идеализированное историческое время: прошлое в былинах конструируется на основе мифологических и эпических традиций, исторических воспоминаний, современного певцам опыта и живых народных идеалов. Эпическое сознание не только дает этому прошлому поэтическую форму, но и определяет его содержание. Конструируется своеобразная модель мира, никогда как целое не существовавшего. Модель эта — движущаяся, хотя опорные ее составляющие так или иначе постоянны. Новые исторические впечатления входят в эпос — иногда частностями, не определяющими его сюжететики, иногда более или менее заметными следами, а главное — органическим включением в традиционный эпический мир и комплекс эпических идеалов. Не было эпических песен ни о битве на Калке, ни о разгроме Киева в

1240 г., ни о тяжелых веках татарского ига, ни о Куликовской битве. Но память о них, осмысление их вошли в былины мотивами эпическими, картинами обобщающими, сказались на узловых сюжетных разработках.

Вновь приходится возвращаться к одному из основных методологических просчетов исторической школы, настойчиво (и безуспешно) пытавшейся вычленив в былинах якобы утраченное ими эмпирическое начало, «единичные факты». Просчет обусловлен тем, что взаимоотношения реальной истории и эпической эстетики понимались механически, на эпос переносились качества, свойственные летописи или историческому рассказу.

Д.С. Лихачев внес в построения исторической школы существенную поправку, развил идею «эпического времени» и тем самым определив принципиальную разницу между былинами и историческими песнями: последние «тесно связаны с историческим развитием, с движением русской истории, с отдельными ее событиями различных веков», в то время как первые «все повествуют об одном времени», в обстановку которого переносятся сюжеты, возникающие в разные века. <...>

3. Проблема «эпического времени» заслуживает специального рассмотрения в разных аспектах. Речь идет прежде всего о внешних и внутренних его приметах. Время, в котором происходят события эпоса, — принципиально не датируемое. В одних случаях — потому, что это время явно мифологическое («Илья Муромец и Святогор»), в других (большинство так называемых былин Киевского цикла) — потому, что в нем сливаются как будто реальные черты разных эпох (время князя Владимира и время татарского нашествия и даже татарского ига, а в некоторых деталях — время Москвы) с чертами фантастическими. Другими словами, «эпическое время» несоотносимо ни с какой конкретной эпохой, хотя следы разных эпох в нем ощутимы. Налицо и устойчивые его приметы: Киев как центр Русской земли; Владимир как носитель государственной власти; татары как главные враги; Новгород как особый центр Руси; Чернигов, Галич и другие города как памятные места древней русской государственности, союзники и соперники Киева. Но как только мы пытаемся внести в эти эпические характеристики конкретику, содержание эпоса оборачивается против нас. Бесплезно, например, искать в былинных подробностях черты реальных биографий Владимира Святославича или Владимира Мономаха. У былинного князя нет ни биографических примет, ни возраста, у его правления нет ни начала, ни конца; единственный факт, оживляющий его биографию, — это женитьба на Евпраксии, но и он легко осмысливается в контексте общеэпических традиций и никакой фактической вехой быть не может. То же относится к «биографии» стольного Киева: на него налетает Змей, его на какой-то момент захватывают

Тугарин или Идолище, его осаждают татары; богатыри собирают дань с чужих земель и т. д.

Есть одно, что объединяет «эпическое время» большинства былин: наличие богатырей. Это главный его признак, органически связанный с ним — то, что необыкновенное, чудесное, фантастическое разлито в мире и многое в нем определяет. Оно обнаруживает себя в быту, в политической жизни, в военных столкновениях. В отличие от сказок, чудесное в эпосе привязано к истории, и вера в него вполне органична. В известной мере «эпическое время» — это мифологическое время, перенесенное в историю. Борьба противостоящих сил переносится в быт, в политическую сферу. По справедливому замечанию Д.С. Лихачева, «эпическое время» — это время «возможностей»: эпос демонстрирует способность народа разрушать зло, восстанавливать справедливость, утверждает торжество разумно направленной силы и морали. Исторический оптимизм — свойство эпоса, его идеологии и эстетики — окрашивает категорию «эпического времени». «Эпическое время» знает социальную, сословную, имущественную дифференциацию. В разных сюжетах это знание проявляется по-разному. Характерна коллизия между богатырями и князем, чаще — княжеским окружением. Впрочем, напрасно мы стали бы искать более или менее определенных социальных характеристик противоборствующих сил.

«Эпическому времени» соответствуют пространственные понятия в эпосе. Эпические локусы обладают эпическими же значениями, которые лишь в самом общем плане коррелируются со значениями историческими и еще меньше — географическими. Эпическое сознание проецирует реальную географию в эпический мир, где рядом оказываются места близкие и далекие, существующие в действительности и легендарные. Вольны помещается рядом с Корелой и Индией. Образу чужой земли могут присваиваться наименования Земли Половецкой или Литовской, Золотой Орды или царства Бухарского: за этим, конечно, скрывается историческая память народа, но все они в былинах на один лад — составляют образ чужой страны.

Утверждение исторической школы, будто географические имена представляют устойчивый элемент эпики (в отличие от ее мотивов и целостного содержания), на самом деле оказывается заблуждением. Названия стран или природных локусов могут, конечно, сохраняться долго и переходить из былины в былинку, но они в эпосе наделяются постоянными типовыми значениями и в качестве надежных вех для хронологических и исторических идентификаций служить никак не могут.

Устойчивыми и определяющими являются художественное содержание эпоса в совокупности его сюжетики, системы персонажей, изображения эпического мира, категорий эпического времени и эпического пространства, содержание и план выражения, которые обусловлены комплексом эпических универсалий и системой взаимоотношений с традицией.

Былина об Илье Муромце и Соловье-разбойнике

<...> ...Мы анализируем былинку об «Илье Муромце и Соловье-разбойнике» по одному из наиболее совершенных вариантов, записанному А.Ф. Гильфердингом в 1871 г. от выдающегося сказителя Трофима Григорьевича Рябина¹. Запись содержит наиболее характерные для данного сюжета особенности, не осложнена контаминациями или дополнительными эпизодами. <...>

* * *

Главный герой былины — Илья Муромец. Он в центре внимания. Вокруг него группируются все события, а через них раскрывается характер героя, действиями которого начинается и завершается былина. Вот начало былины:

Из того ли-то из города из Муромля,
Из того села да с Карачирова
Выезжал удаленькой дородний добрый молодец.

В первых же стихах даются социальная характеристика героя («из села Карачирова» — крестьянин) и его внешний облик («удаленькой дородний добрый молодец»). Дальнейшее развитие событий раскрывает важность этой характеристики. Внешний облик главного действующего лица связан с народно-поэтическими традициями. Всякая былина является частью общего эпического репертуара, частью всей совокупности устного народного творчества. В народном сознании разграничиваются поэтические системы различных жанров. И приведенная характеристика вполне достаточна для того, чтобы ввести слушателей в мир эпических ситуаций, где этому герою-богатырю предстоит совершить подвиги. И следующие далее строки уже содержат указание на необыкновенные намерения героя:

Он стоял заутреню во Муромли,
Ай к обеденке поспеть хотел он в стольней Киев-град.

Здесь нет еще никаких событий, но ясно, что Илья владеет конем под стать своим богатырским силам.

¹ В дальнейшем все цитаты фольклорных текстов без указания на источник приводятся по изданию: Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 г. Т. 2. М.; Л., 1950; былина «Илья Муромец и Соловей-разбойник». № 74. С. 10—17.

Какова же цель поездки? Значение приведенных строк можно объяснить по-разному. Нет ничего необычного в том, что сама по себе такая быстрая езда была бы достойной удивления и воспевания. Проявление молодечества и удали издавна привлекало внимание народных поэтов. Однако такое понимание противоречило бы, во-первых, идейно-эстетическим установкам эпического творчества, поскольку в былинах, как правило, всякие действия персонажей обусловлены соображениями более высокого порядка, а, во-вторых, всему дальнейшему содержанию былины, особенно ее последней части. Представляется более правильным другое понимание намерений Ильи. «К обеденке поспеть» — не цель поездки, а срок, который определил для себя (хотел) богатырь. Если бы «к обеденке поспеть» было целью поездки, надо было бы ожидать каких-то последствий того, что Илья Муромец приехал в Киев не вовремя. Он же по приезде просто констатирует факт, что «дорожка призамешкалась». И все действия богатыря в Киеве свидетельствуют о том, что киевская обедня вовсе его не занимала. Мотивировка отправления Ильи в Киев в начале рассматриваемого текста отсутствует. Нет ее и дальше. Прямое обоснование этого поступка богатыря лежит вне пределов текста, но все же оно понятно из дальнейшего содержания былины. <...>

Дорога Ильи проходит через город Чернигов, который обложила вражья сила. Илья, если он торопился «к обеденке», мог бы проехать мимо. Для богатырского коня нет помех и при бездорожье. Однако муромский крестьянин-богатырь не может остаться равнодушным к судьбе одного из русских городов. Здесь вскрывается еще одна деталь для характеристики Ильи: он едет в Киев совсем не как богомолец, а как воин. О сборах Ильи в начале былины не упоминается. Теперь он предстает вооруженным человеком («врага копьем колет»). Дальше при описании встречи с Соловьем-разбойником мы видим, что у богатыря есть еще лук разрывчатый с запасом каленых стрел.

Итак, Чернигов в осаде. Но черниговцы не сдаются. Как следует из разговора Ильи Муромца (после приезда его в Киев) с князем Владимиром, последний знает о трудном положении Чернигова. Но почему же он не оказывает осажденному городу помощи? На этот вопрос можно ответить, ссылаясь на специфику былинного эпоса: князь Владимир не может покинуть стольного города Киева, а совершить подвиг, прославиться должен обязательно богатырь, в данном случае Илья Муромец. Подобный ответ мог бы свидетельствовать только о нежелании исследователя вникнуть в сущность жизненных коллизий, отражаемых былиной. Характер всяких условностей вырабатывается определенной исторической эпохой, а конкретное их проявление зависит от той действительности, которая порождает данное произведение. Мог ли князь Владимир послать кого-либо из своих приближенных или богатырей помочь осажденному городу? Былина отвечает: не мог.

В рассматриваемом варианте нет особенно подробного описания окружения Владимира. Упоминаются только «князя подколленные», которым кланялся Илья при входе «во столовую во горенку», и «людишки», которые от посвисту соловья «мертвы лежат». Сам князь киевский, безвольный и слабый, окружен такими же «людишками». Вся эта киевская высшая власть и не может помышлять о борьбе со злом, воплощенным в образе Соловья-разбойника, а о Чернигове и думать забыла. Следовательно, Киев — сам по себе, а Чернигов — сам по себе. И какой может быть разговор о помощи чужому для княжеского двора городу?

Илья без особого труда побил осаждавшую Чернигов «силу всю великую».

Выходили мужички да тут черниговски
И отворяли-то ворота во Чернигов-град,
Ай зовут его в Чернигов воеводую.

Приглашение освободителя на воеводство стоит в тесной связи с политическим положением в стольном Киеве. Черниговцы не сдались врагу, но оставленные одни, они обречены были на гибель. Как в Киеве, так и в Чернигове бояре бездеятельны и безвольны. М.М. Плисецкий предполагает, что под «мужичками черниговскими» следует понимать древнерусских «мужей», в данном случае представителей правящего класса¹. Горький опыт ничему не научил этих «мужичков». Они еще не поняли намерений муромского крестьянина. Им нужна крепкая власть для защиты собственного города. Но и они, зная о разбое Соловья, не особенно беспокоятся о том, что в случае согласия Ильи Муромца быть у них воеводою непроходимый, непреодолимый раздел между Черниговом и Киевом останется. Здесь думают так же, как и в Киеве: Чернигов — сам по себе, Киев — сам по себе.

Только один Илья понимает пагубность такой политики. Этим и объясняется его отказ от воеводства. Но этот отказ раскрывает еще одну черту в героическом характере богатыря, роднит его с другими героями русского эпоса. Богатыри, как правило, отказываются получать от князя или кого-либо денежные награды или выкуп, отвергают назначения на высокие должности. И пожалования, и высокие должности в условиях феодального строя потребовали бы перехода богатыря в лагерь противника, а это противоречило бы тем высоким целям и идеалам, борьбе за осуществление которых они посвящают свою жизнь.

Черниговские мужики предостерегают Илью от поездки дорогой прямоезжей. Она была губительна для всех, кто пытался по ней проехать. И все же Илья едет самой опасной дорогой. Используемый здесь прием антитезы важен не сам по себе. Введение любого поэти-

¹ См.: Плисецкий М.М. Историзм русских былин. М., 1962. С. 202—203.

ческого приема в художественное произведение диктуется реальными историческими условиями, его общим идейным замыслом. <...>

В начале былины мы узнаем, что добрый молодец выезжал, а не выходил и, надеясь на исключительные способности своего коня, рассчитывал проехать расстояние от Муромца до Киева между заутреней и обедней. Характеристика коню дана пока только косвенная. Под Черниговом проявляются боевые качества богатырского коня, но еще не самостоятельно, а как бы орудия действий богатыря. Илья «силу великую стал конем топтать да стал копьём колотъ», и только в пути от Чернигова конь Ильи Муромца показывает в полную силу свои необыкновенные качества:

Его добрый конь да богатырский
С горы на гору стал перескакивать,
С холмы на холму стал перемахивать,
Мелки реченки, озерка промеж ног спускал.

Необходимость такого описания не может быть понята вне связи с эпизодом встречи Ильи Муромца с Соловьем-разбойником. И расчеты Ильи на скорый переезд из Мурома в Киев, и истребление конем врагов под Черниговом, и последняя молниеносная езда — все говорит о том, что нет коня сильнее, быстрее и лучше, чем конь Ильи Муромца. И вдруг контраст:

Его добрый конь да богатырский —
А он на корзни да потыкается.

В эпизоде встречи с Соловьем-разбойником богатырские способности Ильи предстают в новом освещении. Под Черниговом, несмотря на многочисленность вражеского войска, Илья пользуется оружием, исключительными качествами своего коня и, надо полагать, воинской физической силой и умением владеть оружием, что решает исход сражения. Теперь даже конь, проявлявший ранее необыкновенные свойства, дрогнул перед логовом Соловья-разбойника. Чем же наводит страх этот враг?

Засвистал-то Соловей да й по-соловьему,
Закричал злодей разбойник по-звериному,
Так все травушки-муравы уплетались,
Да й лазоревы цветочки отсыпалися,
Темны лесушки к земле все приклонилися,
А что есть людей, то вси мертвы лежат.

Сила, которой обладает Соловей, действует губительно на все живое. По-видимому, и для врагов, окружавших Чернигов, этот разбойник был бы страшен — он мог их умертвить. Но Соловей-разбойник — враг внутренний. Он действует на русской земле, на дороге прямоезжей между Черниговом и Киевом. И такой враг представляет бóльшую опасность, чем иноземные полчища.

Исследователей былины удивляет легкость победы над противником, наводившим ужас на целые земли. Однако победу следует видеть не в том, что богатырь стрелой выбил у Соловья «право око со косичею», а в том, что использованный Соловьем заряд разрушающей силы оказался недейственным против Ильи Муромца. Следовательно, русский богатырь мог противопоставить врагу не только простую физическую силу. Соловей-разбойник в данном варианте не исполнит, если падает от удара стрелы в глаз, а Илья пристегивает его «ко стремечку булатному». У Соловья-разбойника не простая физическая сила, но она и не волшебная. За этой всеразрушающей силой кроется какой-то более глубокий смысл. Победенный Соловей понимает, что если он не мог противостоять Илье, хотя и обладал пока еще непонятной для нас силой, то тем более не смогут изменить положение его зятя, с рогатинами звериными спешащие на выручку тестю. Этим и обусловлено обращение Соловья к зятям с целью удержать их от бесплодных попыток вступить в бой с Ильей.

До сих пор мы видели муромского богатыря только в боевых подвигах. Но вот он прибывает «во славный стольней Киев-град» и сразу — «ко князю на широкий двор». <...>

Илья Муромец входит в княжеские палаты уверенной поступью. Он знает, зачем пришел, и знает действительную цену тем, кто находится в этих палатах. Он уважает киевского князя и его дружину, и в то же время Илье известна неспособность этой власти оградить землю русскую от бед. Крестьянин из Муромы должен спасти положение.

В ответах Ильи Муромца князю Владимиру раскрывается сдержанный и спокойный характер богатыря. Он даже не считает возможным рассказывать о своих победах, а сначала только сообщает:

А я ехал-то дорожкой прямоезжею,
Прямоезжею дороженькой я ехал мимо-то Чернигов-град,
Ехал мимо эту Грязь да мимо Черную,
Мимо славну реченку Смородину...

Князю Владимиру известно об осаде Чернигова, о разбое Соловья и он не может поверить Илье, что тот ехал «дорогой прямоезжею». Но Илья говорит князю:

Ты Владимир-князь да стольне-киевской!
Соловей-разбойник на твоём дворе,
Ему выбито ведь право око со косичею,
И он ко стремени булатному прикованной. <...>

Мы рассмотрели все основные сюжетные узлы былины, все события в их последовательном развитии. В этой системе событий каждый эпизод, каждая деталь приобретает важное значение только в связи с последующим развитием действия эпического произведения, а всякая последующая деталь вытекает из предыдущего содержания. Все эпизоды получают объяснение, если их анализировать не изолированно

один от другого, а в единстве со всеми компонентами произведения. Отдельные детали, получая художественное освещение только в связи с деятельностью главного героя, необходимы лишь для более полного раскрытия его богатырского характера. Художественно цельный образ Ильи Муромца является тем стержнем, вокруг которого группируются события. И главным действующим лицом изображаемых событий является именно этот богатырь.

Итак, все средства направлены на то, чтобы выделить, прославить муромского крестьянина богатыря Илью Муромца. Но ради чего он совершает подвиги?

В основе всякого художественного произведения лежит идея, которая материализуется в его эстетическом содержании, в деятельности персонажей. Идея придает внутреннее единство произведению, одухотворяет его. <...>

Исследование исторической основы былины не входит в нашу задачу. Этой одной из самых распространенных былин посвящено большое количество исследований. Если нет точно установленной даты происхождения былины, то по крайней мере эпоха, к которой относится ее сложение, определена. Это эпоха феодальной раздробленности Древней Руси. Можно было бы приурочить былинную эпоху более точно, скажем, к первой половине XII в., когда Муромо-Рязанская земля, освободившись от власти черниговских князей, была самостоятельной, а город Муром был главным городом княжества. Допустимо говорить и о более раннем или более позднем периоде. Во всяком случае былинное сочетание городов Муром и Чернигов небеспричинно. <...>

Действие былины последовательно переносится от Мурома к Чернигову, затем через логово Соловья-разбойника в столичный Киев-град. Географическая приуроченность былинных событий обусловлена исторически. Муромо-Рязанская земля, откуда выезжает богатырь, — самостоятельное княжество. Но в этом княжестве было далеко не спокойно: междоусобицы князей, распри с соседними землями, разорявшие население, ослаблявшие экономику края. Город Чернигов, через который лежит путь Ильи, уже с начала XI века стремился отделиться от Киевской Руси. Для Ильи же не существует отдельных княжеств, а есть единая земля Русская, один русский народ. Но единство русского народа нарушено феодальными распрями, слабостью киевского князя, его нежеланием бороться с разъединением русских земель. Поездка Ильи в Киев должна изменить положение.

Осадное положение Чернигова — следствие изолированности его от других русских земель. Чернигов не может просить помощи у Киева, с которым у него утрачена всякая связь: «заколодела дорожка, замуравела». Князь Владимир знает о вражеском нашествии на Чернигов, но черниговская земля — не его земля. У него нет ни желания, ни силы устранять разногласия между городами. И черниговские мужики, избавленные от неминуемой гибели, тоже не помышляют об установ-

лении связи с Киевом. Они хотят оставить у себя Илью Муромца, не беспокоясь о том, что разъединяющая русские земли сила сохранится. Илья Муромец понимает всю глубину опасности распада единого русского государства. Этот богатырь едет в Киев осуществить волю народа, воплотить в жизнь его идеалы.

Илья, устраняя препятствия, разделившие Киев и Чернигов, восстанавливает добрые отношения между ними. Загадочная губительная сила Соловья-разбойника приобретает определенный смысл. Соловей-разбойник — это обобщенный образ силы, стоящей на пути к единству русских земель.

Отождествление силы Соловья-разбойника с силой, разъединявшей русские земли, правомерно¹. В фольклористике принята точка зрения, согласно которой такие былинные персонажи, как Идолище Поганое, Тугарин Змеевич, являются обобщенными образами внешних врагов Руси. Если даже такое отвлеченное понятие, как язычество, могло материализоваться в художественном образе Змея (а так считают многие ученые), то силы, разъединявшие русские земли, разорявшие и губившие население, могли воплотиться в чудовищном образе Соловья-разбойника. Нельзя отрицать, конечно, что генетически этот образ восходит к мифологическим персонажам, что в местных преданиях он мог ассоциироваться с разбоем и насилием. Однако в данном случае дело вовсе не в происхождении этого образа, а в том, какие функции он исполняет в художественном произведении. Былинный Илья Муромец олицетворяет собой положительные качества русского народа, его мудрость и силу. Отрицательные явления в жизни Древней Руси получили художественное обобщение в образе Соловья-разбойника. Известно, что былинная фраза «прокладывать дороги прямоезжие» употреблялась в значительной степени в прямом смысле. <...>

Итак, идейный замысел определяет цельность характера главного героя, что, в свою очередь, позволяет воспринимать содержание былины в его единстве. Но остановиться на утверждении, что образ Ильи Муромца только сюжетный стержень, — значит признать одну из сторон единства былины. Есть произведения, в которых один герой последовательно совершает какие-либо поступки, вытекающие из цельности его характера, и тем не менее произведение может не быть единым. Восприятию былины во всей ее цельности и завершенности способствует и ее композиционная организация.

Композиция былины обусловлена ее идейным замыслом и подчинена целям наиболее полного раскрытия различных сторон характера

¹ К подобному предположению приходит В.Я. Пропп. Он пишет: «Соловей представляет собой заставу, разъединяющую Русь, отделяющую ее от Киева. Образ Соловья — художественное изображение сил, разъединявших Русь, дробивших ее на части, стремившихся к замкнутости, к изоляции Киева как столицы от остальной Руси» (*Пропн В.Я. Русский героический эпос. М., 1958. С. 255*).

главного героя. Мы выяснили, что трудное положение Чернигова — следствие разделения русских земель, следствие разбоя Соловья. Но сам Соловей-разбойник, будучи одной из причин длительной осады Чернигова, является следствием по отношению к деятельности княжеско-боярской верхушки в Киеве и отчасти в Чернигове. Их раздоры, их нежелание к объединению породили это чудовище. В трехчастной композиции былины Илья последовательно встречается с силами, представляющими определенные враждебные русскому трудовому народу явления. Он уничтожает внешних врагов под Черниговом, одерживает победу над Соловьем-разбойником — врагом внутри Руси (но не внутри Киевского княжества), а затем встречается с классовым врагом, деятельность (или, согласно былине, бездеятельность) которого была причиной распада единого государства, породила междоусобицы, поставила город Чернигов в опасное положение.

Даже побежденный враг русской земли презирает киевского князя и не считает его достойным противником. <...>

Созданию целостной и законченной композиции способствует такой фактор, как время. Время в былине движется прямолинейно, непрерывно и, как пишет Д.С. Лихачев, «начинается с началом сюжета и заканчивается концом сюжета»¹.

Законы перспективы не были известны древнерусскому искусству, и все же можно говорить о том, что в рассматриваемом варианте своеобразная перспектива в изображении событий намечается. Певец как бы стоит в одной неподвижной временной точке, с которой он имеет возможность видеть все события в их непрерывном движении и единстве. Но эта точка находится не на одинаковом удалении от всех эпизодов былины. Поездка Ильи Муромца еще не настолько удалилась от времени рассказа о ней, чтобы одинаково видны были ее отдельные этапы. Автор повествования (исполнитель) стоит ближе к концу событий, чем к их началу, или даже он как бы присутствует при их завершении.

Мы говорим, что главное содержание былины заключается в победах Ильи Муромца над полчищами врагов под городом Черниговом, над Соловьем-разбойником, закрывшим дорогу прямоезжую от Чернигова на Киев. Если же обратим внимание на количественную сторону отдельных частей былины, заметим, что описание этих подвигов и пути до Киева составляет только половину текста (135 строк из 272). Другая половина текста посвящена пребыванию муромского богатыря в Киеве. Певцу видны только общие очертания начала событий. И чем ближе к концу, тем эпизоды получают большую четкость, становятся заметнее отдельные детали.

¹ Лихачев Д.С. Время в произведениях русского фольклора//Рус. литература. 1962. № 4. С. 43.

О месте выезда и самом выезде в начале былины говорится очень коротко. Вражеская «силушка великая», окружившая Чернигов, и избиение ее муромским богатырем изображаются как бы мимоходом. В этом случае важны пока еще результат («побил он силушку великую») и устремление Ильи к Киеву (разговор с мужиками черниговскими). Встречи Ильи с Соловьем-разбойником и его семейством получают более детальное изображение. Здесь последовательно сообщается о приближении Ильи к «гнезду» разбойника, о проявлении признаков страха у богатырского коня, о победе Ильи над Соловьем-разбойником, о поведении трех дочерей Соловья и их мужей, об отношении Ильи к соловьеву семейству.

Эпизоды, связанные с приездом муромского богатыря в Киев, обрисованы более подробно, чем начало поездки. Действия Ильи в Киеве и реакция, которая была вызвана его сообщениями о своих подвигах, а также убедительное доказательство слабости всей боярско-княжеской верхушки во главе с Владимиром изображены с мельчайшими эпическими подробностями. Предшествующие пребыванию в стольном Киев-граде боевые подвиги Ильи Муромца только здесь предстают в полном освещении. Создается впечатление, что главное внимание в былине уделено не подвигам как таковым, а их результатам. Певец прославляет совершившееся, объединяя все эпизоды в одну непрерывную во времени цепь событий.

Эта своеобразная композиция придает былине большую жизненную убедительность. В большинстве былин кульминационным пунктом является встреча богатыря с противником и победа над ним. Поэтому часто после описания сражения действие былины заканчивается. В рассматриваемой былине ни сражение с врагами под Черниговом, ни встреча богатыря с Соловьем-разбойником не представляют кульминации. Наиболее важная часть былины — это пребывание Ильи Муромца в Киеве. Посрамление всего княжеского двора при свисте Соловья-разбойника является кульминационным моментом былины.

* * *

Мы прочитали былину, пытаясь выделить из единого целого ее проблематику, идейную направленность, основные черты характера главного героя и внешние формы организации произведения. Былина — жанр словесного искусства, причем искусства далекого прошлого. Надо, следовательно, не только охватить единым взором готовое законченное произведение, понять назначение и соотношение его отдельных частей, но и разобраться в природе строительного (в нашем случае словесного) материала и его свойствах, в принципах его внутренней организации, попытаться уяснить, с помощью каких средств былина способна делать широкие обобщения, выражать глубину на-

родной мысли, создавать монументальные и в то же время удивительно жизненные образы.

Основной художественный прием русского эпоса, с помощью которого раскрывается его сущность и подчеркиваются наиболее значительные стороны изображения событий,— гипербола. Следует отметить своеобразное использование этого приема в рассматриваемом тексте. В описании внешности главного героя, его снаряжения нет никаких деталей, которые говорили бы о его исключительности. В завязке былины намерение Ильи проехать от Мурома до Киева между заутреней и обедней, может быть, свидетельствует не столько о необыкновенных способностях доброго молодца, сколько о способностях его коня. Прямые гиперболизированные описания используются почти исключительно при изображении величины или разрушительной силы врагов. <...>

В Киеве Илья не вызывает удивления своим внешним видом. Наоборот, надо предполагать обычность его крестьянской внешности, которая оказалась причиной неприязни и недоверия к нему со стороны князя Владимира. Однако по контрасту с побежденными и посрамленными противниками создается впечатление, что Илья Муромец обладает неизмеримо большей, незаметной для глаза внутренней силой, силой всего русского народа.

На принципах гиперболизации строятся не только отдельные образы или эпизоды. Эти принципы, или, иначе говоря, принципы эпической идеализации, охватывают всю изобразительную систему былины, означая единство подхода к реальной исторической действительности, доводя все происходящее до степени превосходного. Народная оценка Ильи Муромца, восторженно-любовное отношение ко всему, что его окружает и чем он владеет, а также ненависть к врагам вне и внутри русской земли — все это дано в превосходной степени, в увеличенных до предела идеальных или отрицательных качествах.

Одним из наиболее важных средств создания художественного полотна былины являются эпитеты. Прежде всего это оценочные эпитеты. Сам Илья Муромец — *удаленький дородный добрый молодец, славный богатырь святорусский*. И конь у него *добрый* или *добрый богатырский*. Все основные места действия богатыря определяются эпитетом *славный*: это *славный* город Муром, *славный* город Чернигов, *славный* стольный Киев-град, *славное* чисто поле. Совокупность определяемых эпитетом *славный* понятий представляет всю единую землю русскую, область боевой деятельности народного героя. Земля родная и все, что в нее входит, не могут оцениваться иначе, как в своих высших качествах. Показательно, что речка Смородина и Левонидов крест, около которых засел Соловей-разбойник, определяются тоже эпитетом *славный*. Указание на принадлежность этой местности Руси вполне определенное.

Для былины характерны не только оценочные эпитеты, которые описывают отдельные детали единого словесно-художественного полотна, но и изобразительные эпитеты, которые рисуют яркими красками фон деятельности богатыря — пейзаж русской земли (чистое поле, темны лесушки, мелкие реченки-озерки) или место действия в городе (двор широкий, палаты белокаменны). С помощью эпитетов достигается зрительная яркость изображаемого (сырой дуб, сыра земля, зелено вино). <...>

Эпитеты не применяются изолированно, поэтому мы рассматриваем их в сочетании с определяемым словом. Смысловая и выразительная емкость таких сочетаний позволяет судить об отношении исполнителя (автора, народа) к действующим лицам и их принадлежности, к событиям и отдельным фактам, к месту действия и деталям обстановки, а вместе с тем и об оценке всех этих компонентов.

С помощью эпитетов, обозначающих материал, из которого сделан предмет, не всегда можно создать достаточно выразительную художественную деталь. В таких случаях экспрессивная нагрузка падает на определяемое слово. Сочетание слов (получивших суффиксы -ушк-, -юшк-, -очк-, -ечк-, -к-, -еньк-, -оньк- и др.) с эпитетами приобретает эмоциональную окрашенность. Таковы сочетания: плеточка шелковая, стремечко булатное, шапочка соболя, кунья шубонька. <...>

Существительные в ласкательных и уменьшительных формах без эпитетов в тексте не встречаются. Исключение составляет слово *обедедка*. В остальных случаях функции эпитетов выполняют приложения (травушки-муравы), притяжательные местоимения (наш батюшко), числительные (одно плечко, одно ушко).

Обычно в эпических произведениях уничижительные формы встречаются в именах врагов или при изображении противников главного героя. Гнев, презрение и ненависть к врагу в нашем тексте выражены другими средствами. Зато здесь уничижительная форма «мужицише деревенщина» по отношению к Илье Муромцу вложена в уста противников Ильи — Соловьевых дочерей и, как уже упоминалось, самого стольно-киевского князя Владимира. <...>

Эмоционально-оценочное звучание изобразительных и других эпитетов, вообще характерное для былины, весьма наглядно выступает при описании враждебных сил. Контраст в обрисовке сражающихся сторон очень четкий. Истинно человеческому, *доброму* началу противопоставлена *звериная* сущность врага. С одной стороны, *славное чисто* поле, *славные* города и вся земля *святоторусская* — воплощение света, славы и чистоты, а с другой — *черные* силы противника — воплощение всего отрицательного, ненавистного человеку. И не случайно эпитеты *звериный* и *черный* проходят через все описания врагов или их действий. Соловей-разбойник сидит у Грязи *Черной* и вместе с посвистом соловьиным крик у него *звериный*; зятья Соловья хотят выступить против Ильи с рогатинами *звериными*. Ненависть к иноземным захватчикам

обусловила подобный выбор средств для гиперболического описания вражеских войск под Черниговом:

Птица *черной* ворон не пролетыват,
Серый *зверь* да не прорыскиват.

Особенно ярко проявились оценочно-изобразительные функции в тавтологическом наречном эпитете *черным-черно*. Тавтологические сочетания усиливают изобразительную сторону слова, подчеркивая необычность явления:

Нагнано-то силушки *черным-черно*...
Нагнано тут силы *много-множество*. <...>

Эпитеты, существительные с уменьшительно-ласкательными или уничижительными суффиксами, а также тавтология выполняют, с одной стороны, выразительно изобразительные функции, с другой — играют важную роль в общей системе ритмически организованной былинной речи. Тавтологическое сочетание *черным-черно* в конце строки повторяется в начале другой строки (так называемая палилогия):

Нагнано-то силушки *черным-черно*,
Ай *черным-черно*, как черна ворона...

Тавтологически усиленный эпитет подкрепляется палилогией, а все это, доведенное последующим сравнением (как *черна ворона*) до предельной степени наглядности, приобретает необычайную выразительную и изобразительную силу.

Палилогия скрепляет две смежные строки, а повторяющиеся слова или их сочетания оказываются в данной ситуации и во всей былине наиболее значимыми. Нам приходилось уже говорить об особо важном значении, прямом и переносном (в связи с идейным замыслом былин), понятия *дорожка прямоезжая*. Именно это понятие оказалось в палилогическом сочетании:

Укажите мне дорожку *прямоезжую*,
Прямоезжую да в стольний Киев-град. <...>

Синонимия, как и палилогия, — одно из важнейших художественно-стилистических средств выделения, подчеркивания наиболее существенного в содержании произведения. Для текста характерны не отдельные слова-синонимы, а синонимические строки, причем вторая строка является перифразом или уточнением первой. Приведем несколько примеров:

Да берет-то он свой тугой лук разрывчатый,
Во свои берет во белы он во ручушки... <...>

Сиди Соловей-разбойник во сыром дубу,
Сиди Сболовей-разбойник Одихмантьев сын.

Во глазах, мужик, да подлыгаешься,
Во глазах, мужик, да насмехаешься!

Как видно из рассмотрения смежных синонимических строк, некоторые из них построены по принципу синтаксического параллелизма. Два последних примера дают яркий образец организации такого параллелизма. В первом случае обе строки начинаются одинаковым сочетанием слов (анафора), а во втором — кроме анафоры строки скреплены еще глагольной рифмой.

Синтаксический параллелизм — основной принцип стилистической организации всего былинного стиха. В параллельно построенных строках смысловая связь отдельных стихов, как и в указанных выше случаях, скрепляется различными способами.

Анафора:

*Из того ли-то из города из Муромля,
Из того села да с Карачирова... <...>*

Конечная глагольная рифма:

*Так пехотою никто тут не прохаживат,
На добром кони никто тут не проезживат,
Птица черной ворон не пролетыват,
Серый зверь да не прорыскиват.*

Сочетание анафоры и глагольной рифмы:

*Еи тетивочку шелковенку натягивал,
А он стрелочку каленую накладывал... <...>*

Единство художественно-стилистических приемов произведения находится в тесной связи с ритмической структурой былинного стиха. Строки в тексте, как правило, состоят из двух неравных частей, на каждую из которых приходится одно главное ударение. Единообразный ритм былинного стиха проходит через все произведение и, иногда несколько ускоряясь или замедляясь, устраняет могущее возникнуть впечатление монотонности. Следующие одна за другой отдельные строки-фразы, скрепленные различными способами и имеющие дактилические окончания, определяют интонационное движение былинной речи. Ритмически организованный былинный стих звучит торжественно, приподнято, несколько певуче-замедленно, создавая представление об объективности повествования, подчеркивая особую важность как самого исполнения, так и тех событий, о которых в былине рассказывается. Единообразный характер движения ритма и интонации содействует восприятию былины как единого и целостного произведения. Причем и ритм, и интонация, не принадлежащие только данной былине, соотносят ее с другими произведениями жанра былин.

Поэтические приемы, средства художественного выражения и изображения взаимосвязаны и взаимозависимы. Они дополняют друг

друга, проникают одно в другое и только во всей своей совокупности достигают высокого художественного эффекта.

<...> Использование поэтических средств и приемов в их совокупности обусловлено потребностями выражения высокого патриотического пафоса, создания монументального героического образа святорусского богатыря, борющегося за претворение в жизнь общенародных идеалов, за осуществление надежд и помыслов простого народа. Таким образом, идея материализуется в деятельности главного героя, а эта деятельность со всеми ее перипетиями составляет эстетическое содержание художественного произведения, содержание же в свою очередь воплощено в словесно-художественной ткани, что и создает целостное представление о характере событий, деятельности главного героя и его противников, вызывает эстетические эмоции и в целом приводит к осознанию идейной сущности былины.

Былина представляет собой идейно-тематическое, образно и композиционно завершенное здание. Без своеобразной системы художественных приемов и средств лексического, стилистического, метрического и звукового характера, построить такое здание нельзя.

<...>

Песни

А.Н. Веселовский

Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля

I

Человек усваивает образы внешнего мира в формах своего самосознания; тем более человек первобытный, не выработавший еще привычки отвлеченного, небразного мышления, хотя и последнее не обходится без известной сопровождающей его образности. Мы невольно переносим на природу наше самоощущение жизни, выражающееся в движении, в проявлении силы, направляемой волей; в тех явлениях или объектах, в которых замечалось движение, подозревались когда-то признаки энергии, воли, жизни. Это мирозерцание мы называем анимистическим; в приложении к поэтическому стилю, и не к нему одному, вернее будет говорить о *параллелизме*. Дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о *сопоставлении* по признаку действия, движения: дерево хилится, девушка кланяется,— так в малорусской песне. <...>

Итак, параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности. Объектами, естественно, являлись животные; они всего более напоминали человека: здесь далекие психологические основы животного аполога; но и растения указывали на такое же сходство; и они рождались и отцветали, зеленели и клонились от силы ветра. Солнце, казалось, также двигалось, восходило, садилось; ветер гнал тучи, молния мчалась, огонь охватывал, пожирал сучья и т. п. Неорганический недвижущийся мир невольно втягивался в эту вереницу параллелизмов: он также жил.

Дальнейший шаг в развитии состоял из ряда перенесений, пристроившихся к основному признаку — движению. Солнце движется и глядит на землю: у индусов солнце, луна — *глаз*; ...земля порастает

травую, лесом — *волосом*; ...когда гонимый ветром Агни (огонь) ширится по лесу, он скашивает волосы земли. <...>

В основе таких определений, отразивших наивное, синкретическое представление природы, закрепощенных языком и верованием, лежит перенесение признака, свойственного одному члену параллели, в другой. Это — *метафоры языка*; наш словарь ими изобилует, но мы орудуем многими из них уже бессознательно, не ощущая их когда-то свежей образности; когда «солнце садится», мы не представляем себе отдельно самого акта, несомненно живого в фантазии древнего человека: нам нужно подновить его, чтобы ощутить рельефно. Язык поэзии достигает этого определениями, либо частично характеристикой общего акта, там и здесь в применении к человеку и его психике. <...>

Накопление перенесений в составе параллелей зависит: 1) от комплекса и характера сходных признаков, подбиравшихся к основному признаку движения, жизни; 2) от соответствия этих признаков с нашим пониманием жизни, проявляющей волю в действии; 3) от смежности с другими объектами, вызывавшими такую же игру параллелизма; 4) от ценности и жизненной полноты явления или объекта по отношению к человеку. Сопоставление, например, солнце = глаз (инд., греч.) предполагает солнце живым, деятельным существом; на этой почве возможно перенесение, основанное на внешнем сходстве солнца и глаза: оба светят, видят. Форма глаза могла дать повод и к другим сопоставлениям; ...у малайцев солнце = глаз дня, источник = глаз воды; у индусов слепой колодезь = колодезь, закрытый растительностью. <...>

Когда между объектом, вызвавшим его игру, и живым субъектом аналогия сказывалась особенно рельефно, или устанавливалось их несколько, обуславливая целый ряд перенесений, параллелизм склонялся к идее уравнивания, если не тождества. Птица движется, мчится по небу, стремглав спускаясь к земле; молния мчится, падает, движется, живет: это параллелизм. В поверьях о похищении небесного огня (у индусов, в Австралии, Новой Зеландии, у североамериканских дикарей и др.) он уже направляется к отождествлению: птица приносит на землю огонь-молнию, молния = птица.

<...> Язык поэзии продолжает психологический процесс, начавшийся на доисторических путях: он уже пользуется образами языка и мифа, их метафорами и символами, но создает по их подобию и новые. <...>

Я займусь обозрением некоторых из его поэтических формул.

II

Начну с простейшей, народно-поэтической, с: 1) *параллелизма двучленного*. Его общий тип таков: картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии

объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего. <...>

Ой, тонкая хмелиночка
На тин повалилася,
Молодая дівчинонька
В козака вдалася. <...>

Катилосся яблычка с замостья,
Просилася Катичка с застолья. <...>

Общая схема психологической параллели нам известна: сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием. Точно сплетающиеся варьации одной и той же музыкальной темы, взаимно суггестивные. Стóбит приучиться к этой суггестивности — а на это пройдут века — и одна тема будет стоять за другую.

<...> Параллелизм народной песни покоится главным образом на категории действия... Все остальные предметные созвучия держатся лишь в составе формулы и вне ее часто теряют значение. Устойчивость всей параллели достигается лишь в тех случаях, 1) когда к основному сходству, по категории действия, подбираются более или менее яркие сходные черты, его поддерживающие или ему не перечасщие; 2) когда параллель приглянулась, вошла в обиход обычая или культа, определилась и окрепла надолго. Тогда параллель становится *символом*, самостоятельно являясь и в других сочетаниях как показатель нарицательного. В пору господства брака через увоз жених представлялся в чертах насильника, похитителя, добывающего невесту мечом, осадой города, либо охотником, хищной птицей; в латышской народной поэзии жених и невеста являются в парных образах: топора и сосны, соболя и выдры, козы и листа, волка и овцы, ветра и розы, охотника и куницы, либо белки, ястреба и куропатки и т. д. К этому разряду представлений относятся и наши песенные: молодец — козел, девушка — капуста, петрушка; жених — стрелец, невеста — куница, соболю; сваты — купцы, ловцы, невеста — товар, белая рыбица, либо жених — сокол, невеста — голубка, лебедь, утица, перепелочка... Таким-то образом отложились, путем подбора и под влиянием бытовых отношений, которые трудно уследить, параллели-символы наших свадебных песен: солнце — отец, месяц — мать; или: месяц — хозяин, солнце — хозяйка, звезды — их дети; либо месяц — жених, звезда — невеста; рута как символ девственности; в западной народной поэзии — роза, не снятая со стебля, и т. п.; символы то прочные, то колеблющиеся, постепенно проходящие от реального значения, лежавшего в их основе, к более общему — формуле. В русских свадебных песнях калина — девушка, но основное значение касалось признаков девственности; определяющим моментом был красный цвет ее ягод.

Калина бережки покрасила,
Александринка всю родню повеселила,
Родня пляшет, матушка плачет. <...>

Красный цвет калины вызывал образ каления; калина горит:

Ни жарка гарить калина (вар, лучина),
Ни жалка плачь Дарычка.

Калина — олицетворенный символ девственности. <...>

Далее: калина = девушка, девушку берут, калину ломает жених, что в духе разобранной выше символики топтанья или ломанья. Так в одном варианте: калина хвалится, что никто ее не сломает без ветру, без бури, без дробного дождя; сломали ее девки; хвалилась Дуничка, что никто не возьмет ее без пива, без меду, без горькой горелки; взял ее Ваничка.

Итак: калина — девственность, девушка; она пылает и цветет, и шумит, ее ломают, она хвастается. Из массы чередующихся перенесений и приспособлений обобщается нечто среднее, расплывающееся в своих контурах, но более или менее устойчивое: калина — девушка.

III

Разбор предыдущей песни привел нас к вопросу о развитии народнопесенного параллелизма, развития, переходящем, во многих случаях, в искажение. Калина-девушка; далее следует в двух членах параллели: ветер, буря, дождь = пиво, мед, горелка. Удержано численное соответствие, без попытки привести обе серии в соответствие содержательное. Мы направляемся к 2) *параллелизму формальному*. Рассмотрим его прецеденты.

Одним из них является *умолчание* в одном из членов параллели черты, логически вытекающей из его содержания в соответствии с какой-нибудь чертой второго члена. Я говорю об умолчании — не об искажении: умолчанное подсказывалось на первых порах само собой, пока не забывалось. Отчего ты, речка, не всколыхнешься, не возмутишься? — поется в одной русской песне: нет ни ветра, ни дробного дождика? Отчего, сестрица-подруженька, ты не усмехаешься? Нечего мне радоваться, отвечает она, нет у меня тятиньки родимого. (См. латышскую песню: Что с тобою, речка, отчего не бежишь? Что с тобою, девица, отчего не поешь? Не бежит речка, засорена, не поет девица, сиротинушка). Песня переходит затем к общему месту, встречающемуся и в других комбинациях, и отдельно, к мотиву, что отец просится у Христа отпустить его поглядеть на дочь. Другая песня начинается таким запевом: Течет речка, не всколыхнется; далее: у невесты гостей много, но некому ее благословить, нет у нее ни отца, ни матери. Подразуме-

вается выпавшая параллель: речка не всколыхнется, невеста сидит молча, невесело. <...>

Иной результат является, когда в одном из членов параллели происходило *формально-логическое развитие выраженного в нем образа или понятия*, тогда как другой отставал. Молод: зелен, крепок; молодо и весело, и мы еще следим за уравнением; зелено-весело; но веселье выражается и пляской — и вот рядом с формулой: в лесу дерево не зеленеет, у матери сын — не весел, — другое: в лесу дерево без листьев, у матери дочь без пляски. Мы уже теряем руководную нить. <...>

Или другая параллель: гроза, явления грома и молнии вызывали представление борьбы, гул грозы = гул битвы, молотьбы, где «снопы стелют головами», или пира, на котором гости перепились и полегли; оттуда битва = пир и, далее, варенье пива. <...>

Содержательный параллелизм переходит в *ритмический*, преобладает музыкальный момент, при ослаблении внятных соотношений между деталями параллелей. Получается не чередование внутренне связанных образов, а ряд ритмических строк без содержательного соответствия. Вода волнуется, чтобы на берег выйти; девушка наряжается, чтобы жениху угодить; лес растет, чтобы высоким быть; подруга растет, чтобы большой быть; волосы чешет, чтобы пригожей быть (чувашская).

Иногда параллелизм держится лишь на согласии или *созвучии* слов в двух частях параллели... <...>

Язык народной поэзии наполнился иероглифами, понятными не столько образно, сколько музыкально, не столько представляющими, сколько настраивающими; их надо помнить, чтоб разобраться в смысле. <...>

Это — декаденство до декаденства; разложение поэтического языка началось давно. Но что такое разложение? Ведь и в языке разложение звуков и флексий приводит нередко к победе мысли над связывавшим ее фонетическим знаком. <...>

V

Развитие обоих членов параллели могло быть разнообразное, несмотря по количеству сходных образов и действий; оно могло остановиться на немногих сопоставлениях и развернуться в целый ряд, в две параллельные картинки, взаимно поддерживающие друг друга, подсаживающие одна другую. Таким образом, из *параллели запева* могла выйти песня — варяция на его основной мотив. Когда хмель вьется по тыну, по дереву (парень увивается около девушки), когда охотник (жених, сват) выследил куницу (невесту), я представляю себе приблизительно, как пойдет дальнейшее развитие. Разумеется, оно может направиться и в смысле антитезы: ведь охотник может настичь или не

настичь куницу. Несколько Schnaderhüpfel¹ начинаются запевом: пара белоснежных голубков пролетает над озером, лесом, домом девушки, и она раздумалась: и мой суженый = голубок скоро будет со мною! Или он не явится, и любви конец; один варьянт развивает именно эту тему; девушка настроена печально; в запеве другого варьянта голуби даже не белоснежные, а черные, как уголь.

Развитие могло разнообразиться и иначе. Речка течет тихо, не всколыхнется: у невесты-сироты гостей много, да некому ее благословить; этот знакомый нам мотив анализируется так: речка притихла, потому что поросла лозой, заплавали на ней челны; лозы и челны — это «чужина», родня жениха. <...>

Развитие песни из мотива основной параллели принимает иногда особые формы. Известны португальские двойные песни, собственно одна песня, исполненная двумя хорами, из которых каждый повторяет стих за стихом, только каждый на другие рифмы. <...>

VII

Я коснусь лишь мимоходом явления 3) *многочленного параллелизма*, развитого из двучленного односторонним накоплением параллелей, добытых притом не из одного *объекта*, а из *нескольких*, сходных. В двучленной формуле объяснение одно: дерево склоняется к дереву, молодец льнет к милой; эта формула может разнообразиться в варьянтах одной и той же песни: Не красно солнце выкатилоси (вернее: закатилоси) — Моему мужу занеможилось; вместо того: Как во полюшке дуб шатается, так мой милый перемогается; либо: Как синь горюч камень разгарается, а мой милый друг размогается. — Многочисленная формула сводит эти параллели под ряд, умножает объяснения и, вместе, материалы анализа, как бы открывая возможность выбора:

Не свивайся трава со былинкой,
Не ластился голубь со голубкой,
Не свыкайся молодец с девицей.

Не *два*, а *три* рода образов, объединенных понятием свивания, сближения. Так, хилится сосна от ветра, хилится галка, сидящая на ней, и я также хилюсь, печалюсь, потому что далек от своих. Такое одностороннее умножение объектов в одной части параллели указывает на *большую свободу движения* в ее составе: параллелизм стал стилистически аналитическим приемом, а это должно было повести к уменьшению его образности, к смещениям и перенесениям всякого рода. <...>

¹ Немецкие народные песенки типа русских частушек (нем.).

Если наше объяснение верно, то многочленный параллелизм принадлежит к поздним явлениям народно-поэтической стилистики; он дает возможность выбора, аффективность уступает место анализу; это такой же признак, как накопление эпитетов или сравнений в гомеровских поэмах, как всякий плеоназм, останавливающийся на частностях положения. Так анализирует себя лишь успокоившееся чувство; но здесь же источник песенных и художественных *loci communes*. В одной северно-русской заплачке жена рекрута хочет пойти в лес и горы, и к синему морю, чтобы избыть кручины; картины леса, и гор, и моря обступают ее, но все окрашено ее печалью: кручины не избыть, и аффект ширится в описаниях. <...>

Мы сказали, что многочленный параллелизм направляется к разрушению образности; 4) *одночленный* выделяет и развивает ее, чем и определяется его роль в обособлении некоторых стилистических формаций. Простейший вид одночленности представляет тот случай, когда один из членов параллели умалчивается, а другой является ее показателем; это — *pars pro toto*¹; так как в параллели существенный интерес отдан действию из человеческой жизни, которая иллюстрируется сближением с каким-нибудь природным актом, то последний член параллели и стоит за целое.

Полную двучленную параллель представляет следующая малорусская песня: зоря (звезда) — месяц = девушка — молодец (невеста — жених):

- а) Слала зоря до місяца:
Ой, місяце, товарищу,
Не заходь же ти раній мене,
Изійдемо обое разом.
Освітимо небо и землю...
б) Слала Марья до Иванка:
Ой Иванку, мій сужений,
Не сідай же ти на посаду,
На посаду раній мене и т. д.

Отбросим вторую часть песни (б), и привычка к известным сопоставлениям подскажет вместо месяца и звезды — жениха и невесту. <...>

Выше было указано, какими путями из сближений, на которых построен двучленный параллелизм, выбираются и упрочиваются такие, которые мы зовем *символами* <...> Их ближайшим источником и были короткие одночленные формулы, в которых липа стремилась к дубу, сокол вел с собою соколицу и т. п. Они-то и приучили к постоянному отождествлению, воспитанному в вековом песенном предании; этот элемент предания и отличает символ от искусственно подобранного

¹ Часть вместо целого (*лат.*).

аллегорического образа: последний может быть точен, но не растяжим для новой суггестивности, потому что не покоится на почве тех созвучий природы и человека, на которых построен народно-поэтический параллелизм. Когда эти созвучия явятся либо когда аллегорическая формула перейдет в оборот народного предания, она может приблизиться к жизни символа: примеры предлагает история христианской символики.

Символ растяжим, как растяжимо слово для новых откровений мысли. Сокол и бросается на птицу, и похищает ее, но из другого, умолчанного члена параллели на животный образ падают лучи человеческих отношений, и сокол ведет соколицу на венчанье; в русской песне ясен сокол-жених прилетает к невесте, садится на окошечко, «на дубовую причелинку»; в моравской он прилетел под окно девушки, пораненный, порубанный: это ее милый. <...>

Вернемся еще раз к судьбам одночленного параллелизма. Выделяясь из народной формулы, он стоит за опущенную параллель, иногда смешиваясь с ней — под влиянием ли аффекта, привычки к парным, отвечающим друг другу образам — или по забвению? Когда в свадебной песне говорилось о желтом цвете руты, символе девственности, отчуждения, разлуки — и далее о пути-дороге, образы сплывались в синкретическую формулу: «далекая дороженька, жовтій цвіт».

Но я имею в виду другого рода смешения, когда параллельная формула проникается не только личным содержанием опущенной, но и ее бытовыми, реальными отношениями. Сокол в неволе — это казак в неволе; он *ведет* соколицу, павлин паву — на *венчанье*. <...>

Поэтический символ становится поэтической *метафорой*; ею объясняется обычный в народной песне прием, унаследованный художественною поэзией: обращаются к цветку, розе, ручью, но развитие идет далее в колеях человеческого чувства, роза распускается для вас, она вам отвечает или вы ждете, что она отзовется. <...>

Формула *басни* входит в ту же историческую перспективу и подлечит той же оценке: в основе древнее анимистическое сопоставление животной и человеческой жизни, но нет нужды восходить к посредству зоологической сказки и мифа, чтобы объяснять себе происхождение схемы, которой мы так же естественно подсказываем человеческую параллель, как не требуем комментария к образу розы — девушки.

Итак, поэтическая метафора — одночленная параллельная формула, в которую перенесены некоторые образы и отношения умолчанного члена параллели. Это определение указывает ее место в хронологии поэтического параллелизма. <...>

Известный тип *загадки* покоится на одночленном параллелизме, причем образы сознательно умолчанного члена параллели, который приходится угадать, переносятся порой на тот, который и составляет загадку. <...>

VIII

Загадка, построенная на выключении, обращает нас еще к одному типу параллелизма, который нам остается разобрать: 4) *к параллелизму отрицательному*. «Крепок — не скала, ревет — не бык», — говорится в Ведах; это может послужить образцом такого же построения параллелизма, особенно популярного в славянской народной поэзии. Принцип такой: ставится двучленная или многочленная формула, но одна или одни из них устраняются, чтобы дать вниманию остановиться на той, на которую не простерлось отрицание. Формула начинается с отрицания либо с положения, которое вводится нередко со знаком вопроса:

Не белая березка нагибается,
Не шатучая осина расшумелась,
Добрый молодец кручиной убивается.

Как не белая березанька со липой свивалась,
Как в пятнадцать лет девица с молодым свикалась.

Не березынька шатается,
Не кудрявая свивается,
Как шатается, свивается
Твоя молода жена. <...>

Отрицательный параллелизм встречается в песнях литовских, новогреческих, реже в немецких; в малорусской он менее развит, чем в великорусской. Я отличаю от него те формулы, где отрицание падает не на объект или действие, а на сопровождающие их количественные или качественные определения: не *столько*, не *так* и т. п. Так, в Илиаде, XIV, 394, но в форме сравнения: с *такою* яростью не ревет, ударяясь о каменистый берег, волна, поднятая на море сильным дуновением северного ветра; *так* не воет пламя, надвигаясь с шипящими огненными языками, ни ураган, *...как* громко раздавались голоса троянцев и данаев, когда с страшным кликом они свирепствовали друг против друга. Или в VII сестине Петрарки: «Не *столько* зверей таит морская пучина, не *столько* звезд видит над кругом месяца ясная ночь, не *столько* птиц водится в лесу, ни злаков на влажной поляне, *сколько* дум приходит ко мне каждый вечер» и т. п.

Можно представить себе сокращение дву- или многочленной отрицательной формулы в одночленную, хотя отрицание должно было затруднить подсказывание умолчанного члена параллели: не бывать ветрам, да повеяли (не бывать бы боярам, да понаехали); или в «Слове о полку Игореве»: не буря соколы занесе чрез поля широкие (галичь стады бежать к Дону великому). Примеры отрицательной одночленной формулы мы встречали в загадках.

Популярность этого стилистического приема в славянской народной поэзии дала повод к некоторым обобщениям, которые придется если не устранить, то ограничить. В отрицательном параллелизме видели что-то народное или расовое, славянское, в чем типически выразился особый, элегический склад славянского лиризма. Появление этой формулы и в других народных лириках вводит это объяснение в надлежащие границы; можно говорить разве о большем распространении формулы на почве славянской песни, с чем вместе ставится вопрос о причинах этой излюбленности. Психологически на отрицательную формулу можно смотреть как на выход из параллелизма, положительную схему которого она предполагает сложившуюся. Та сближает действия и образы, ограничиваясь их парностью или накапливая сопоставления: не то дерево хилится, не тот молодец печалится; отрицательная формула подчеркивает одну из двух возможностей: не дерево хилится, а печалится молодец; она утверждает, отрицая, устраняет двойственность, выделяя особь. Это как бы подвиг сознания, выходящего из смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного; то, что прежде врывалось в него как соразмерное, смежное, выделено, и если притягивается снова, то как напоминание, не предполагающее единства, как сравнение. Процесс совершился в такой последовательности формул: человек: дерево; не дерево, а человек; человек, как дерево. На почве отрицательного параллелизма последнее выделение еще не состоялось вполне: смежный образ еще витает где-то вблизи, видимо, устранный, но еще вызывая созвучия. Понятно, что элегическое чувство нашло в отрицательной формуле отвечающее ему средство выражения; вы чем-нибудь поражены, неожиданно, печально, вы глазам не верите: это не то, что вам кажется, а другое, вы готовы успокоить себя иллюзией сходства, но действительность бьет в глаза, самообольщение только усилило удар, и вы устраняете его с болью: то не березынька свивается, то свивается, кручинится твоя молодая жена!

Я не утверждаю, что отрицательная формула выработалась в сфере подобных настроений, но она могла в ней воспитаться и обобщиться. Чередование положительного параллелизма, с его прозрачною двойственностью, и отрицательного, с его колеблющимся, устраняющим утверждением, дает народному лиризму особую, расплывчатую окраску. Сравнение не так суггестивно, но оно положительно.

На значение 5) *сравнения* в развитии психологического параллелизма указано было выше. <...>

Сравнение не только овладело запасом сближений и символов, выработанных предыдущей историей параллелизма, но и развивается по указанным им стезям; старый материал влился в новую форму, иные параллели укладываются в сравнение, и наоборот, есть и переходные типы. <...>

Выражение наших былин: «спела тетивочка» не что иное, как отложение параллели: человек поет: тетива звенит, поет. Образ этот

можно было выразить и сравнением, например в Ригведе: тетива шепчет, говорит, как дева; точно богиня заворковала натянутая на лук тетива (см. там же: стрела, как птица, ее зуб, точно зуб дикого зверя); луки щебечут, словно журавли в гнезде. <...>

В олонцком причитании вдова плачется, *как* кукушка, но сравнение перемежается образом, выросшим из параллели: вдова = кукушка.

Уж как я, бедна кручинная головушка,
Тосковать буду под косевчатым окошечком,
Коковать буду, горюша, под околенькой,
Как несчастная кокоша на сыром бору...
На подсушней сижу на деревиночке,
Я на горькой сижу да на осиночке.

Многочленному параллелизму отвечает такая же форма развитого сравнения (например, у Гомера, в англосаксонском эпосе и т. д.), с тою разницею, что, при сознательности самого акта, развитие является более синтаксически сплоченным, а личное сознание выходит из границ традиционного материала параллелей к новым сближениям, к новому пониманию образов и виртуозности описаний, довлеющих сам себе. <...>

IX

Метафора, сравнение дали содержание и некоторым группам *эпитетов*; с ними мы обошли весь круг развития психологического параллелизма, насколько он обусловил материал нашего поэтического словаря и его образов. Не все, когда-то живое, юное, сохранилось в прежней яркости, наш поэтический язык нередко производит впечатление детритов, обороты и эпитеты полиняли, как линяет слово, образность которого утрачивается с отвлеченным пониманием его объективного содержания. Пока обновление образности, колоритности остается в числе *ria desideria*¹, старые формы все еще служат поэту, ищущему самоопределения в созвучиях — или противоречиях природы; и чем полнее его внутренний мир, тем тоньше отзвук, тем большею жизнью трепещут старые формы. «Горные вершины» Гёте написал в формах народной двучленной параллели. <...>

Итак, метафорические новообразования и вековые метафоры, разработанные наново. Жизненность последних, или их обновление в обороте поэзии, зависит от их емкости по отношению к новым спросам чувства, направленного широкими образовательными и общественными течениями. <...> «...Такова емкость символов: они — форма, служащая выражению непознаваемого; изменяются постольку, поскольку

¹ Благие пожелания, намерения (*лат.*).

положительные науки определяют и развивают наше понимание таинственного»; но и вымирают, прибавлю я, когда между тем и другим течением прекращается живой обмен. <...>

Ф.И. Буслаев

Русские духовные стихи

<...> К а л е к и, иначе к а л и к и п е р е х о ж и е,— это бродячие певцы, воспевающие духовные стихи, т. е. песни, имеющие религиозное содержание, заимствованное из Библии, житий святых и других церковных источников, с примесью разных посторонних элементов. В старину калики ходили ватагами и, как самостоятельное общество, имели своего вожака или атамана. Вооруженные клюками, они не только просили себе подавания, но и брали его с бою. Это было общество кочевое, непоседное, постоянно идущее к святым местам, даже в Иерусалим, или оттуда возвращавшееся восвояси. Без сомнения, случались между ними обманщики, которые под видом благочестивого хождения к святым местам скрывали свою охоту к бродяжничеству. Историю калик переходящих можно проследить на расстоянии многих веков; но впоследствии место их заступают *слепые старцы* — нищие, которые и доселе обходят селы и деревни с своими духовными стихами. Надобно полагать, что первоначально слепые старцы не входили в корпорацию калик переходящих; потому что этих последних русские предания изображают удалыми молодцами. <...> В настоящее время духовные стихи в большом употреблении между некоторыми сектантами. <...>

Духовный стих по своему религиозному содержанию стоит вне текущих мелочей действительности. Он уже не забава и не досужее препровождение времени, не застарелый обряд, сросшийся с ежедневными привычками. Как церковная книга, он поучает безграмотного в вере, в священных преданьях, в добре и правде. Он даже заменяет молитву, особенно в умильных плачах и душеполезных назиданьях. Потому духовный стих изъят из общего, ежедневного употребления и предоставлен как особая привилегия таким лицам, которые тоже, будучи изъятые из мелочных хлопот действительности, тем способнее были сохранять для народа назидательное содержание его религиозной поэзии. <...>

Последним этапом жизни былинного эпоса на Севере является сознательная и более или менее систематически проведенная, оконча-

тельная циклизация былин X—XIII веков, сопровождавшаяся отбором эпических героев, приданием им длительной эпической жизни на протяжении всего «эпического времени». Реальные исторические деятели превратились в вечных героев, участвующих как в событиях 980-х годов, так и пять веков спустя.

Полустихийная циклизация былин была и *историческим припоминанием* о далекой (и хронологически, и географически) Киевской Руси с ее блеском и национальной независимостью, и выражением *политического идеала* в ту историческую пору, когда русские земли, расчлененные на две с лишним сотни княжеских владений, находились под властью татар. Все споры о том, что отражают былины — исторические припоминания о далеком прошлом или, наоборот, народные чаяния о будущем, в известной мере бесполезны, если они относятся ко времени создания и первичной жизни былин (отдельных, не сгруппированных, еще не приведенных к общему знаменателю).

Бесполезно и противопоставление устремления в прошлое устремлению в будущее, так как обобщенные, циклизированные в последний раз былины в XIV—XV веках были одновременно и осуждением настоящего (феодалная раздробленность, татары), и устремлением в будущее посредством показа исторического идеала в прошлом. Былины X—XII веков не воспевали феодальных распрей, и неведомые нам создатели обобщенного фонда «старин», быть может, даже и не знали о таких темных пятнах невольной идеализируемого ими родного прошлого.

Создание окончательного цикла с диапазоном в несколько столетий следует рассмотреть на фоне реальной жизни того времени, когда Москва уже стала осуществлять исторический идеал единого государства, и черные люди Новгорода и других городов уже тяготели к новому центру. Трудной, но очень важной задачей фольклористов, литературоведов и историков является определение времени начала такой циклизации и самый механизм этого подспудного, малозаметного процесса.

Примерно в эпоху Куликовской битвы и последующих событий древние былины, очевидно, начали свою новую, вторую жизнь, включившись в обновленном виде в движение русской общественной мысли, занятой двумя важнейшими задачами: преодолением феодальной раздробленности русских земель и освобождением их от татарского ига. Для выполнения этих общенародных прогрессивных задач народ использовал образ старой богатырской Руси, представленный не суммой отдельных песен, а как бы гигантской единой поэмой, лишь для удобства исполнения подразделенной на отдельные эпизоды — «старины».

Г. Б е с с о н о в открывает свое собрание стихом о происхождении на земле богатства и бедности. Этот стих, известный в народе под названием *Вознесенья* или *Ивана Богослова*, поражает глубиной мысли

и высоким поэтическим творчеством. <...> Этот прекрасный стих распространен по всей Великой России. В изданиях г. Бессонова и Варенцова он записан в Новгородской, Олонецкой, Пермской и Вятской губерниях.

Из идеальных образцов своих слепые певцы всего больше сочувствуют убогому Лазарю, о котором стих с глубиной поэтического творчества, доходящего до трагических мотивов, соединяет беспощадную иронию. <...>

В истории народной поэзии этот стих особенно важен потому, что служит неоспоримым доказательством тому, как верно и глубоко понял народ те евангельские истины, которые доступны его разумению, будучи постоянно применяемы и оправдываемы в действительности. Достаточно двух таких стихов, как раздел богатства и убогий Лазарь, чтоб с уважением отнестись к народу, который, несмотря на господствующие в нем суеверья и предрассудки, все же стал настолько озарен человеколюбивыми идеями Евангелия, что в крайней нищете и бедствиях умел открыть величие человеческой души. Идеи о богатстве и бедности, в разное время занимавшие мыслителей и в настоящее время давшие содержание многим филантропическим утопиям, эти идеи в их первобытной простоте и свежести были глубоко прочувствованы простым народом и выразились в высоких, поэтических созданиях народной фантазии.

Тот бы очень грубо и тупо понял эти прекрасные стихи, кто увидел бы в них похвалу нищенству и оправданье вредного тунеядства. На таких гнилых подпорках ничего бы не создалось. Сушая ложь не способна была бы расшевелить те благородные ощущения, которые так глубоко западают в душу. Не временная, случайная доктрина, а благородное состраданье к постоянным человеческим бедствиям вдохновляло фантазию для того, чтоб всегда внушать любовь и уваженье к несчастью ближнего.

По очевидному влиянию книжному на состав духовных стихов надобно полагать, что они обязаны своим происхождением не просто-народью вообще, а и з б р а н н о й массе, которая, впрочем, не составляла особого сословия, а только случайно являлась в виде корпорации. Всякий книжный человек мог входить в эту корпорацию, но, без сомнения, не все члены ее были людьми грамотными, так как и теперь поют духовные стихи безграмотные слепцы. Может быть также, что духовная поэзия, получившая особенное развитие в нашей литературе в XVIII в. и бывшая тогда достоянием по преимуществу людей грамотных, впоследствии спустилась в низшие слои простонародья; точно так же, как и вообще вся народная поэзия, забавлявшая некогда князей, и бояр, удержалась теперь только между крестьянами. В этом отношении простой народ является в настоящее время хранителем преданий не одних низших сословий, но и князей и бояр старой, еще не преобразованной Руси. Следовательно, безусловное презрение

к вымыслам народного творчества, довольно распространенное в наше время, есть не столько боярская спесь, сколько легкомысленное неуважение к своим предкам вообще. <...>

Поэзия в своем историческом течении соответствует развитию прочих искусств, разве немного от нее отстающих по большей трудности в технической обработке внешних форм. Древнейшая смесь полубраченного язычества с христианством выразилась в искусстве такую же смесь христианских идей с языческими преданьями и формами: в искусстве древнехристианском, возникшем на почве классической — смесь с классическою мифологиею; в искусстве романском, внесшем в свой состав варварские элементы, — смесь с языческими преданьями средневековых племен. <...>

Несмотря на хаотическое смешение разнообразных элементов и на темноту и запутанность смысла в их сочетаниях, *романский стиль* может быть определен одним общим понятием, под которое подводится все кажущееся в нем разнообразие. Это именно — *ч у д о в и щ н о с т ь*, вполне соответствующая грубым нравам эпохи и младенчеству художественной техники. Чудовищности романского стиля в литературе соответствуют народные сказанья об огненных драконах, многоглавых змиях, об уродливых существах получеловеческих, полуживотных, и множество эпизодов так называемого *животного эпоса*. <...> Эта чудовищность состояла преимущественно в изображении страшных зверей и дивовищ, следовательно — в *ф о р м а х з в е р и н ы х*. Человек изображался опутанным этими грозными страшилами, то многоглавым змием, то хвостом какого-нибудь чудовища. Человек был одержим темными силами природы, находился у них в плену. <...>

Нежные ощущения, проникнутые ложной сентиментальностью, которые вошли в моду от влюбчивых трубадуров, много способствовали смягчению грубых форм романского стиля. <...>

Усилившееся влияние рыцарских нравов и поэзии трубадуров вызвало новый художественный стиль, дававший больше простору человеческой личности, *стиль готический*. Нежным легендам о Мадонне этот стиль нашел приличное выражение в благородных, гибких фигурах, исполненных женственной грации, которыми он украсил порталы и наружные стены храмов. Чудовищные звери грубой эпохи, с своим темным, загадочным значеньем, уступают место человеку с определенным смыслом в его человеческих делах и ощущениях. <...>

Главным недостатком в нравственном развитии русской народности было отсутствие эпохи, соответствующей готическому стилю. Пересадка католических легенд с Запада через Польшу на Русь в XVII в. не успела пустить глубоких корней, будучи застигнута врасплох Петровскою реформою; *з в е р и н ы й ж е, ч у д о в и щ н ы й стиль* (тератологический), соответствующий романскому, широко захвативший древнерусскую жизнь и столь же сильно господствовавший у нас и в

XVII в., оставил свои неизгладимые следы в народной поэзии религиозного содержания. И этим-то стилем преимущественно отличаются и мистические гадания раскола *о зверином веке семиглавого зверя* антихриста, и лубочные сказки о борьбе с чудовищными страшилами, наконец и духовные стихи, которые воспитаны тем же смутным, боязливым расположением духа, хотя иногда и отличаются, как мы видели, глубиной христианских идей: подобно тому, как возвышенная поэма Данта с самым искренним христианским воодушевлением соединяет мутный мистицизм полуроманской, чудовищной символики.

В доказательство звериного стиля наших духовных стихов указываю на один из самых знаменитых и особенно распространенных, именно *о Голубиной книге*. <...>

Не входя в рассуждение об апокрифических источниках этого стиха и не вдаваясь в археологическое исследование о характере символических животных, здесь упоминаемых, обращаю внимание читателей на то, что эти отрывочные мотивы звериного стиля служат только образчиками очень распространенных у нас книг того же содержания. Уже с ранней эпохи были известны на Руси источники Бестиариев, состоящие в Шестодневе Василия Великого и Иоанна Дамаскина, в физиологической поэме Георгия Писиды, в сочинении Козмы Индикоплова и во многих других писаниях, которые в XVII в. распространялись в отдельных сборниках бестиарного содержания и, как кажется, были тогда любимым чтением. <...>

Само собою разумеется, что самые изображения животных, толкуемые символически, возбуждали целый ряд идей, более или менее теперь необъяснимый, по смутности душевного расположения той темной эпохи. Но так как эти чудовищные изображения входили в состав полных религиозных представлений, как бы целых поэм, значавшихся для возбуждения и вкоренения веры, то, без сомнения, всякий символический знак казался чем-то оживленным, способным на реальную силу в действительности; мог — как бы — слететь со стены из ряда барельефов или из рамки миниатюры с листов рукописи и оказать свое таинственное действие на человека. <...>

Было уже замечено, что вследствие смягчения нравов и очищения христианских понятий от языческой примеси, литература и искусство на Западе должны были перейти от грубого стиля варварской эпохи на высшую степень стиля готического, служившего также переходом к дальнейшему развитию, как умственному и нравственному, так и художественному. Борьба человека с физическими преградами, так типически изображенная в стихе о Егории Храбром, который на святой Руси встречает только леса дремучие, болота топучие да змеиные стада, пасомые сверхъестественными, мифическими существами, — эта борьба с дикими силами природы, соответствующая звериным типам романского стиля, продолжалась на Руси до позднейших времен. Даже в конце XIV в., когда на Западе процветал готический стиль во всем

его блеске, Москва была окружена теми дремучими лесами, о которых поет стих о Егории Храбром; и если не стада змий преграждали путь предприимчивому герою, то действительно приходилось жить с волками, медведями и другими лютыми зверьми, как свидетельствуют нам жития первых благочестивых подвижников, поселившихся в XIV столетии в московской глуши. Самые демоны иногда мерещились им в виде лютых зверей; волки и медведи жили в их обществе и, как в египетских и синайских скитах, иногда, будто ручные, домашние животные исполняли для них разные потребности по хозяйству. Описания таких первобытных сцен, составленные в XV и XVI веках, поддерживали в умах то же мрачное настроение духа. Расколы XVII в. всего меньше способны были к выходу из этого заколдованного круга; а между тем слепые певцы поучали православный люд о том, как земля основана на трех китах великих и на тридцати малых, как под землю ходит зверь Индрик, и как Егорий Храбрый спугнул с киевских ворот какую-то Черногар-птицу, которая в когтях держит осетра-рыбу. <...>

После Лазаря с его великими страданиями и бедствиями, расставание души с телом, смерть, приближение антихристового века, кончина мира и Страшный Суд — вот предметы, которые особенно любит слушать от слепых стариков русский простой народ... <...>

Грустная действительность, не давая никакого утешения на земле, увлекла воображение в другой мир. Горе великое, безысходное, ниотколь взялось, привязалось к доброму молодцу, как поется о нем в стихе, имеющем общий источник с знаменитою повестью XVII в. о Горе-Злочасти. <...>

Не отчаянная отвага могла внушить этот простонародный гимн злосчастному горю, а выстраданное веками, окрепшее и воздержанное терпение, которое не боится взглянуть прямо в глаза этому демону и с спокойною уверенностью пророчить, что *горю слава во век не минуется*.

Только смерть спасает от этого неотвязчивого демона. Ни богатырские силы, ни слава, ни богатство не избегнут ее. «Мрут на земле сильные и богатые, — говорит она Анике-воину, — мрут все православные христиане; и если б они все со мной казною поделились и от меня, от смерти, казною откупались, если б мне со всякого человека казны брать, была бы у меня золотая гора наложена от востока солнца до запада!». Потому смерть в народных стихах величается *гордою*: она никого не боится и никого не щадит. <...>

В описании грехов мы оставим в стороне все общие места, имеющие предметом одинаковые для всех веков и народов беззакония, и остановимся только на тех, которые рисуют русский быт. Одни характеристические беззакония возникли в условиях сельского быта, другие — из отношений к неправедным судьям.

Беззакония сельского быта являются в таинственной обстановке колдовства, выражаемого иногда в чудовищных формах звериного стиля.

Вот как кается в своих грехах душа сельская:

Из коровушек молока я *выкликивала*,
Во сырое коренье я *выдаивала*...
В полюшках душа много *хаживала*,
Не по-праведну землю *разделявала*:
Я *межу* через *межу* *перекладывала*,
С чужой нивы земли *украдывала*...
Не по-праведну покосы я *разделявала*,
Вешку за вешку *позатаркивала*,
Чужую полосу *позакашивала*...
В соломах я *заломы заламывала*,
Со всякого хлеба спор *отнимывала*...
Проворы в полях *пораскладывала*
Скотину в поле *понапущивала*,
И добрых людей *оголаживала*...
По свадьбам душа много *хаживала*,
Свадьбы зверьями оборачивала. <...>

Безыскусственная поэзия народная не знает еще личного пристрастия, и свои недостатки в нравственном развитии выкупает невозмутимым спокойствием, приобретенным вековой уверенностью, что всякое на земле зло и мелкое, и крупное, равно постыдно и рано ли, поздно ли получит должное себе возмездие. Эта ровность э п и ч е с с к о г о взгляда особенно прилична таким сюжетам первобытной эпохи христианского искусства и литературы, как изображение Страшного Суда и последнего воздаяния за добрые и злые дела. Только неподкупная, стоящая выше всяких минутных лирических раздражений, народная фантазия умела себя постановить на неприступной высоте *неподсудного* Судии и его грозным и праведным взглядом взглянуть на дела человеческие.

В этом состоит высокое нравственное достоинство и ничем не сокрушимая нравственная сила духовных стихов о Страшном Суде. В них торжественный г л а с н а р о д а восходит до самых возвышенных своих тонов и, изрекая правду всем и каждому устами самого вечного Судии, становится г л а с о м Б о ж и и м . <...>

Духовные стихи о Страшном Суде, ведущие свое начало, вероятно, от ранней эпохи распространенья христианства на Руси и постоянно поддерживаемые в народе любимым чтением такого же содержания, даже до позднейшей эпохи состоят в связи с народной письменностью, которая в XVII и даже в XVIII веке особенно богата лицевыми списками слова Паллада Мниха о втором пришествии, жития Василия Нового, толковых апокалипсисов и других сочинений, изображающих загробную жизнь.

Строгий стиль духовных стихов в изображении Страшного Суда образовался, без сомнения, под влиянием этого сурового чтения. Все

грозно и мрачно в этом изображении. Даже появление ангелов не озаряет приветливым светом темной картины, составленной больше с тою целью, чтоб устрашить грешников, нежели порадовать людей праведных. Как нечистые бесы мерещатся народной фантазии в каких-то неопределенных очертках, сливающихся со мраком темного фона картины, так и поэтические образы светлых ангелов являются только как символические знаки, будучи лишены жизненного содержания в их характеристике. Чтоб дать эту жизненность, фантазия должна была бы идеалы бесплотных духов сблизить с действительностью и наделить их человеческими качествами, а это было невозможно при господствующем строгом стиле. Как бес, низведенный фантазиею до ежедневного быта, принял бы пошлый характер фламандской живописи, характер, так сказать, семейный и уличный, так и светлые духи, низведенные в человеческую среду и ставшие доступными человеческим симпатиям, согласно суровому стилю, только бы унизили свое горнее достоинство земною красотою. А где было взять красок для красоты неземной? Потому и русская поэзия, и живопись пробавлялись известным, определенным типом, дошедшим по наследству из Византии. <...>

Может быть, самая задача — изобразить неизобразимое, дать земные формы неземным идеям — была неисполнима для искусства. Но уже одно только стремление западных мастеров и поэтов средних веков разрешить эту задачу внушало бодрые силы и вело к дальнейшему развитию. Верующий художник не затруднялся никакими препятствиями и вносил кроткий лик Мадонны в семейные сцены; а прекрасных ангелов заставлял — в своей наивной фантазии — сцепляться рука с рукой с душами праведных и вместе с ними вести воздушный хоровод по цветущим лугам открывающегося в облаках рая. Но строгий стиль, усвоенный нашими духовными стихами, не допускал таких наивных вольностей. Он упорно остановился на романской, варварской эпохе и только закоснел, будучи скован теологическим началом, которому Византия строго подчинила и поэзию, и искусство. Всякое свободное творчество, удалявшееся от Писания, казалось оскорблением святыни, казалось ложью и преступною игрою. <...>

Г. В а р е н ц о в совершенно справедливо внес в свой сборник раскольничьи и еретические песни, потому что они составляют одно целое со всеми прочими духовными стихами. Иные стихи, как например *О Голубиной книге*, до сих пор рассматриваются как общее достояние всего русского народа, между тем как они поются и сектантами. В сборнике XVIII в., самого злостного раскольничьего содержания, принадлежащем мне, помещены два духовных стиха: *Плач Адама и Евы о прекрасном рае* и *Плач Иосифа прекрасного и целомудренного*.

Но особенно имеют внутреннюю связь песни сектантов с духовными стихами о Страшном Суде. Фантастическое воображение, разгоря-

чаемое чтением толковых апокалипсисов, видит в современности век антихристов. <...>

Фантазия сектантов не способна уже к спокойному, э п и ч е с к о - м у творчеству. Оторопелая от мнимых страшил антихристового века, наскоро схватывает она несколько смутных, мрачных образов и тревожных ощущений и передает их то в жалобных воплях изнемогающего мучения, то в грозных криках отчаянья, то, наконец, в торжественной песне какого-то символического обряда, который постороннего зрителя переносит в первобытные века зарождения и создания какой-то небывалой религии. Это поэзия, возникающая, как тот символический феникс звериного стиля, — на пылающем костре самосожигателя; это нечеловеческий вой умирающего с голода молещика; это дикие крики в вихре вертящегося демонического хоровода скопцов.

Для истории народной литературы поэзия сектантов имеет двойкий интерес. Во-первых, она свидетельствует, что творчество народной фантазии, двинутое некогда двоеверием, не прекращается и до позднейших времен, к которым относятся сочинения большей части раскольничьих и еретических песен; и во-вторых, она предлагает нам образцы собственно народной л и р и к и, существенно отличающейся от песен свадебных и других обрядных, оставшихся в народе от ровного эпического периода.

Как поэзия, возникающая в кругу грамотного простонародья, она соединяет в себе традиционные формы древнейшей эпической поэзии с элементами книжными, пользуется литературными средствами и иногда употребляет даже позднейший размер и рифму. Как лирика, выражающая не личность еще одного автора, но все же известное направление отдельного общества, она склонна к сатирическому раздражению, а в прозе переходит даже в насмешку. В этой поэзии есть стимулы к развитию, но недостает для того умственных и нравственных средств. Она выражает только непрестанное недовольство, вечно вращающееся в вихре какого-то символического хоровода и не имеющее сил выйти из этого очарованного круга. Для такой поэзии нет даже настоящего: она как бы накануне великого дня последнего на земле суда. И в эту роковую минуту только одно обращение к прошедшему связывает ее еще с землею. <...>

В отношении художественного стиля поэзия сектантов отличается тою бессмысленною символическою, которая на Западе возможна была по крайней мере лет шестьсот или пятьсот до наших времен. Еретическая фантазия, ободряемая невежеством и воспитанная простонародною поэзиею, отличается большею свободою и, не затрудняясь никакими стеснительными соображениями, творит новые образы и небывалые типы символического характера.

Для примера указываю на одну из самых замечательных песен в сборнике г. Варенцова; это песня об *Аллилуевой жене*. Глухая Нетовщина развивает в этой песне догмат самосожжения в его историческом,

традиционном происхождении. Будто бы Христос, будучи еще младенцем, скрылся от преследования жидов к какой-то жене Аллилуевой, в которой фантазия олицетворила церковную песнь: аллилуия. Эта символическая личность иногда просто называется *милостивой женой, милосердой*. В то время как явился к ней Христос, она топила печку, а в руках держала своего младенца. По повелению Христа, она взяла на руки Его Самого, а младенца бросила в печь. Пришли жиды и обманулись, приняв сожженного младенца за Христа. Но когда они ушли, жена Аллилуева отворила заслонку печи и увидела там вертоград прекрасный, а дитя ее гуляет по траве-мураве, с ангелами песни воспевают, читает золотую книгу евангельскую и за отца с матерью Бога молит.

Как возговорит Аллилуевой жене
Христос, Царь Небесный:
«Ох ты гой еси, Аллилуева жена милосерда!
Ты скажи мою волю всем моим людям,
Всем православным христианам,
Чтобы ради меня они в огонь кидались,
И кидали бы туда младенцев безгрешных,
Пострадали бы все за имя Христа света,
Не давались бы в прелесть хищного волка,
Хищного волка, антихриста злого», и проч.

В песнях еретиков особенно распространен символ *корабля*, имевший, как известно, смысл церкви в древнехристианской и средневековой символике и на Западе. Самые отделы храма на архитектурном языке названы кораблями. Этот средневековый символ особенно усвоен так называемыми людьми Божиими, которые называют *кораблем* каждое отдельное общество из своих, отправляющее вместе свое богослуженье; а правитель такой общины или наибольший называется *кормщиком корабля*. <...>

Изящество раскольнических песен определяется двумя господствующими в них художественными формами. Это — или обычные мотивы народного творчества, основанные на живописных уподоблениях, или же символы мистической поэзии, ведущая свое начало от древнехристианского и византийского стиля. То и другое предлагается в виде аллегии, которую, как загадку, следует разгадать, с той только разницею, что уподобление уже само по себе удовлетворяет художественное чувство как цельная, самостоятельная картина, подробности которой освещены одною общею им всем идеею, тогда как символические образы в своей фантастической необычности остались бы недосказанными, если бы не был дан объяснительный ключ к их уразумению.

Вот, например, грациозная песенка совсем во вкусе народной лирики:

Ой во саду, саду, во саду зеленом
Стояло тут древо от земли до неба.
На это на древо птица солетала,
Птица голубица древо любовала,
Древо любовала, гнездышко свивала,
Гнездышко свивала, детей выводила,
Детей выводила, деткам говорила:
«Уж вы, мои детки, детки голубятки!
Клюйте вы пшеничку, клюйте — не роняйте,
В поле не летайте, в пыли не пылитесь,
В пыли не пылитесь, росой не роситесь!» —
Детки не стерпели, в поле полетели,
В пыли запылились, росой заросились.
Уж как-то нам быть, к Батюшке придтить!
К Батюшке придтить, слезами залиться,
Авось наш Батюшка до нас умилится! <...>

Грубая смесь невежественного фанатизма с бессознательным недобольством действительностью придает еретической поэзии какой-то двуличневый колорит, переходящий от религиозного восторга к раздражительной сатире и насмешке. Поэтому эта поэзия очень богата сатирическими произведениями, которые возникают в ней и до наших времен. В руках грамотных сектантов сохраняются вообще простонародные сатиры, хотя бы они и не имели прямого отношения к раскольничьим догматам. <...>

Наконец, как бы ни была груба среда, из которой выходит разбираемая мною поэзия, как бы ни был безысходен тот узкий горизонт, под которым эта поэзия вращается, все же в самом развешении и ее на секты и толки видно некоторое движение, если уже нельзя по качеству самых идей назвать это явление развитием. В самой грубости надобно видеть не одно только неподвижно коснеющее варварство, но и некоторое брожение жизненных соков. <...>

А.Д. Синявский

«Голубиная книга»

<...> Стих о Голубиной книге имеет очень древнее происхождение. В основе его апокрифы, построенные в данном случае в виде вопросов и ответов или загадок и отгадок на космогоническую тему. Не исключено, что какие-то мотивы Голубиной книги восходят к еще более далекой, дохристианской древности. Сам эпитет *Голубиная* означает глубину премудрости, которая содержится в этой книге. Иначе сказать, Голубиная книга — это глубочайшая книга, собравшая все тайны земли

и неба, всю, так сказать, мировую науку, в народном представлении. Возможна также и другая аналогия этого названия — с голубем как символом и выражением Святого Духа. Ибо речь идет о книге чудесной, боговдохновенной, пророческой, которая упала прямо с неба и была написана либо самим Господом, либо, в других вариантах, пророком Исайей. Можно сказать, это всем книгам книга. <...> Это книга единственная и универсальная, содержащая в себе все или, по крайней мере, все самое важное. Безусловно, на такое понимание книги повлиял образ Священного Писания, Библии, как книги книг, абсолютной и божественной. Да и другие книги в Древней Руси поражали народное воображение своими размерами, объемом, тяжелым весом и убранством. Ведь книгу в старину одевали в толстую кожу, причем кожу наклеивали для прочности на деревянные дощечки. Корки книги снабжались медными застежками. Порою книга заключалась в тяжелый кованый оклад, украшалась драгоценными камнями и напоминала подчас сундук или богатый ларец. Она была монументальным сооружением, предполагавшим сохранность на века. В этом сказывалась не только трудность ее создания и распространения рукописным путем. Своим внешним видом, объемом и весом книга заявляла также о своем авторитете, и это отвечало ее содержанию, ее жанру и самому понятию — Книги. И вот в своем воображении народ, который за редким исключением этих книг не читал, а только видел их в церкви, создал образ еще более великой и таинственной Голубиной книги, которая содержит исчерпывающий ответ на все загадки мирового бытия.

К этой книге, упавшей с неба (иногда выпавшей из темной, грозной тучи), съезжаются сорок царей со царевичи, сорок князей со князевичи и обращаются с вопросами к самому среди них мудрому Давиду Евсеевичу. Этот Давид (или Давыд) Евсеевич возник, очевидно, по аналогии с библейским царем Давидом, автором Псалтири. <...>

Первая группа вопросов и ответов касается происхождения мира. Это вопросы о начале всего, о начале начал:

Отчего начался у нас белый свет;
Отчего у нас солнце красное;
Отчего у нас млад светел месяц;
Отчего у нас звезды частые;
Отчего у нас зори светлые?

Как мы видим, величайшие вопросы космогонии и метафизики были не чужды пылливому народному уму, и народ, подобно ребенку, искал окончательные и исчерпывающие ответы на эти извечные темы, над которыми всегда билось человечество, пытаясь разрешить загадку происхождения Вселенной.

Им ответ держал на то премудрый царь,
Наш премудрый царь, Давид Евсеевич:
— Начался бел свет от Свята Духа,
От Свята Духа, Самого Христа,

Самого Христа, Царя Небесного,
Солнце красное от лица Божия,
Млад светёл месяц от груди Божьих,
Звезды частые — оны от риз Божьих,
Зори светлые от очей Божьих
Самого Христа, Царя Небесного.

<...> Подобные ответы нам кажутся подчас слишком простыми и наивными. Между тем они содержат весьма глубокое представление о том, что весь мир, так же как и человек, это не только творение Божие, но и образ Божий или Его икона. Отсюда протягивается связь между микрокосмом (человеком) и макрокосмом (вселенной), связь, которую признают и христианские теологи, и многие философы древнего и нового времени. Между прочим в «Голубиной книге», наряду с проблемами космогонии, ставятся вопросы и даются ответы на тему антропологии — из чего сотворен человек, по частям: откуда у нас разум, откуда помыслы, откуда кости, откуда тело, откуда кровь? И ответы: разум — от самого Христа, помыслы — от облаков небесных, кости крепкие — от камня, тело — от сырой земли, кровь — от моря.

Отдаленные аналогии «Голубиной книги» мы можем порой уловить в языческих мифах разных народов. В скандинавской мифологии, в текстах «Младшей Эдды», говорится, что еще до рождения богов самозародились в мировой бездне великаны, во главе со злым великаном Имиром. Затем боги убили этого великана и сделали из плоти его землю, из костей — горы, из зубов и осколков костей — камни и валуны, из крови — море и все воды, из волос — леса, из мозга — облака, из черепа — небосвод.

Однако связь «Голубиной книги» с этими языческими мифами о сотворении вселенной и человека осуществлялась, конечно, не прямо, а опосредованно, через христианские апокрифы, хотя и религиозного, но легендарного, полусказочного содержания, не апробированные и отвергнутые Церковью. Например, в апокрифическом сказании о сотворении человека, повлиявшем на «Голубиную книгу», рассказывается, что у Адама из земли было сделано тело, из камня — кости, от моря — кровь, от солнца — глаза, от облаков — мысли, от ветра — дыхание, от огня — тепло, а душу Господь вдохнул.

Очень многие произведения и языческой древности, и средних веков, посвященные проблемам мироустройства, составлены в виде загадок или головоломок, на которые даются вразумительные ответы. С этой же — очень широкой — традицией связана и «Голубиная книга». Тяга к загадкам и отгадкам в подобного рода сочинениях, как и вообще природа загадок в качестве особого фольклорного жанра, стимулирована не только извечным стремлением человека объяснить происхождение и сущность вещей, исходя из каких-то логических посылок и религиозных представлений. Она вызвана также сознанием, что мир, нас окружающий, полон чудес, и все вещи на свете хитроумно и

замысловато устроены. Загадка, в сущности, это не загадка, а разгадка чуда, поскольку предполагает ответ, что это значит или откуда произошло. На этой стадии сознания мир еще чудесен и достаточно метаморфичен: скажем, превращение земли в человеческую плоть, а моря в кровь, лица Божьего — в красное солнце. <...>

Вторая группа вопросов повернута в иной плоскости: это поиски самых главных, фундаментальных на земле величин. Не что из чего произошло, а что самое важное? <...>

Слово «мать» (в других вариантах «отец») означает не родословную, а старшинство и превосходство над всеми. То есть — какой город среди всех городов самый главный, самый лучший, самый первый по значению? Кто над зверями зверь? Или всем птицам — птица? Ответом обязательно должно быть единственное лицо, единственное имя. В однородном ряду вещей необходимо отыскать одну вещь, которая по своему качеству и по своему месту в иерархии превосходит все остальные. Но в «Голубиной книге» дело обстоит сложнее. Потому что, во-первых, избранные в качестве самых главных предметы и лица почти во всех вариантах «Голубиной книги» (а этих вариантов очень много) остаются теми же самыми, на своих местах. Лишь иногда меняется мотивировка: *почему* именно этот предмет самый главный. Во-вторых, здесь нет последовательности в самом принципе отбора. В одном случае признаком первенства является одно, в другом — другое, порою совершенно фантастическое допущение.

У нас Белый царь над царями царь. <...>

Белый царь это, конечно, русский, православный царь. Эпитет «белый» означает чистый, светлый, а также — самый лучший, самый правильный. Аналогия в языке: «белый свет», что означает одновременно — и ясный день, и весь наш вольный мир, свободный от черной, нечистой силы, и всю землю, и саму жизнь. Когда сказочный герой выходит из преисподней, из царства смерти, — он выходит на белый свет.

Почему же русский царь — Белый по «Голубиной книге»? Потому, главное, что он верует в «крещеную веру», что означает крещение и веру «во святую Богородицу» и «во Троицу неразделимую». На первом месте, как и во многих других духовных стихах, стоит Богородица, потом Троица. И далее сказано, что Белый царь «стоит за дом Богородицы», — это, безусловно, православная Церковь. Потому и русская церковь, и русская земля (Святая Русь) в фольклоре подчас сопровождаются тем же эпитетом — «белая». Далее, как явствует из «Голубиной книги», Белый царь «над всеми царями царь» — потому, что ему покорились все «орды» и все «языцы», т. е. все племена и народы.

<...> Следующий вопрос: какой город самый главный? По логике вещей, после Белого царя следовало бы ответить — Москва. Но в

«Голубиной книге» дается другой ориентир — Иерусалим. Это уже иной поворот темы. С давних времен Иерусалим почитался центром земли. Там же находится Гроб Господень, и там же происходили важнейшие события всечеловеческой истории — Распятие и Воскресение Иисуса Христа.

Ряд дальнейших краугольных понятий связан с христианской религией. Так, всем рекам мать — Ердань-река (Иордан), потому что в ней крестился сам Иисус Христос. Главная гора — Фавор-гора, потому что на Фаворе произошло Преображение Господне. Главное дерево — это кипарис. Поскольку из кипариса был сделан крест, на котором распяли Христа.

Трудности для нашего понимания начинаются дальше, когда речь заходит о вещах мифических и фантастических.

Например, на вопрос: какая самая главная трава? — следует ответ: Плакун-трава. Почему? Потому что, когда распинали Христа, Богородица шла по земле и роняла слезы, — на месте этих слез и выросла Плакун-трава. Между тем, что такое Плакун-трава, мы в точности не знаем. Из корней этой травы, говорится в «Голубиной книге», вырезают кресты старцы-монахи, которыми они и спасаются от грехов. Согласно другим народным поверьям, от Плакун-травы плачут бесы и ведьмы. Словом, это волшебное растение.

Кто над всеми рыбами — рыба? Ответ: Кит-рыба. Потому что на Кит-рыбе или на трех Китах держится вся земля. Если Кит-рыба поворачивается — происходит землетрясения. По другому варианту: когда Кит-рыба повернется, тогда начнется конец света. Тут надо вспомнить, как представляли себе землю на Руси в древности самые образованные люди. Земля — плоская и продолговатая. Она омывается океаном, до конца которого доплыть невозможно. По ту сторону океана, на твердом основании, в виде стен, переходящих в купол, воздвигнут небесный свод. Отсюда-то и возникает дальнейшее предположение или гипотеза, не всегда, правда, подтвержденная в книжных источниках, что в этом океане земля и держится на спине гигантской рыбы-Кит или на трех китах.

Куда сложнее расшифровать два следующих образа — главной птицы и главного зверя. Тут начинается какая-то невнятная фантастика, с которой нашей научной логике трудно справиться. Главная птица именуется: Стрефил-птица (другие варианты имени: Страфил или Стратим-птица и т. д.). Про нее говорится, что она живет посреди моря-океана и там же питается, и там же плодит детей. А когда она вострепещет крыльями, тогда на море поднимается буря и тонут корабли. С другой же стороны, в иных вариантах, про ту же птицу сказано, что когда она вострепещет крыльями, тогда, во втором часу ночи, по всей земле начинают петь петухи и просвещается или освещается вся земля. Очевидно, птица Стрефил является предвестием рассвета.

Кто же эта птица и как она совмещает такие невероятные способности? В научной литературе некоторые авторы, исходя из этимологии слова (Стрефил — Страфил), сближают ее с птицей страус, тем более что страус — это самая большая птица на земле. И тут же ставят знак вопроса, поскольку это не доказуемо, а страусы, как известно, не живут в море. К тому же русские люди не знали страусов. В России существует другая степная птица под названием стрепет (из породы дроф), на которую охотятся и название которой связано с шумным трепетом крыльев. Однако эта аналогия тоже сомнительна, именно потому, что русские люди слишком хорошо знали степную птицу стрепет и не могли ей приписывать сверхъестественные свойства. Очевидно, мы должны отказаться от каких-то натуральных сближений. Речь идет не о действительной, а о сказочной птице. В одном из вариантов «Голубиной книги» в виде главной птицы называется птица Феникс, про которую известно, что, умирая, она вновь возрождается. Здесь же сказано, что у нее лицо девы, а пение столь сладостно, что человек, услышав ее песни, забывает отца и мать. Таким образом, на птицу Феникс распространяются свойства райской птицы Сирина. А птица Сирин, в свою очередь, связана, по всей вероятности, с Сиренами, которые своим пением в море обольщали Одиссея.

Вот здесь-то, мне кажется, мы и можем нащупать ниточку, которая в какой-то мере способна распутать этот смысловой клубок. А именно, птица Стрефил живет на море в соответствии с тем, что сирены живут в море. Она топит корабли, потому что сирены своим пением заывают мореплавателей и губят. С другой же стороны, птица Стрефил знаменует рассвет пением петухов и совершает благое дело, освещая всю землю, поскольку райская птица Сирин это святая птица, которая вместе со своим сладостным пением распространяет сияние и служит выражением всепоглощающей райской красоты. Само же имя — Стрефил — этимологически, возможно, связано со словом «трепет»: трепет крыльев, трепет света, трепет музыки или пения. Разумеется, все это лишь домыслы, а не окончательное решение.

Также никто не видел зверя, который всем зверям зверь и который именуется Индрик-зверь. Иногда его называют Единорогом. О баснословном, мифическом единороге писали еще античные авторы. Единорог был хорошо известен и в средневековой Европе, где обычно его изображали наподобие быка, оленя или лошади с одним рогом на лбу, торчащим горизонтально земле. Единорог в Европе почитался священным животным, хотя и буйным: только чистая дева могла его укротить. На Руси в «Голубиной книге» ему даются особые функции. Он живет под землей и свободно рассказывает куда хочет по подземелью и своим рогом прочищает все подземные ключи и ручьи и питает этой ключевой водою всю землю. Иногда он живет в какой-то определенной святой горе и молится Богу. А когда он повернется или разыграется внутри

этой горы или под землей, то гора колыхнется и все звери ему поклоняются как своему царю¹.

Имея дело с этими странными, фантастическими существами, вроде Стрефил-птицы или Индрик-зверя, мы не должны думать, что русский народ их просто изобретал. Какие-то сведения о них, весьма отрывочные и туманные, он черпал понаслышке, из книг, из научной литературы Древней Руси. А эта литература, восходящая к античным и древневосточным авторам, полна описаний мифических животных, даже когда это были вполне реальные существа. Скажем, лев, согласно официальной, книжной зоологии средних веков (этот жанр называли «физиологом»), имеет три главных свойства. Первое: львица рождает мертвого и слепого львенка и сидит над ним, и охраняет его три дня. На третий день приходит лев, дует ему в ноздри, и льенок оживает. Далее идет научно-богословское толкование этого свойства. Так же и мы, все христианские народы, до крещения мертвы, а после крещения оживаем и просвещаемся силою Святого Духа. Второе свойство льва: когда лев спит, то очи его смотрят. Также и Господь Бог сказал, что когда Он спит, очи Его бдят и все видят. Третье свойство льва: когда он убегает, то замечает хвостом следы, так что охотник не может его отыскать. Так и ты, человек, когда творишь милостыню, пусть левая рука твоя не знает, что творит твоя правая рука, чтобы не поймал тебя дьявол.

Все повадки льва, таким образом, соотносятся со Священным Писанием и содержат постулаты христианской нравственности. Фантастические представления о льве могли существовать в средневековой литературе достаточно долго и не возбуждали никаких сомнений. Ибо тогдашнего жителя свойства льва интересовали не сами по себе, как они интересуют нас, а лишь как символы божественного законоучения. Природный мир для средневекового человека тем и занимателен, что в нем можно отыскать нечто более великое и священное, чем это кажется на первый взгляд. Нам все это представляется какой-то выдумкой, которая противоречит логике и здравому смыслу. Между тем книжники средних веков, сообщая эти сведения, доходившие до них издалека, через третьи руки, не фантазировали, а старались придать им логический и разумный характер, увязав их с главным тогда и самым авторитетным источником знания — со Священным Писанием. <...>

Третья и последняя часть «Голубиной книги» содержит пророческие сны или видения и толкование этих снов. Кто-то из царей видел во

¹ На образ подземного Индрик-зверя, возможно, повлиял мамонт, чьи кости русские люди находили под землей. В старинном «Словаре русских суеверий» М. Чулкова (1782 г.) сказано: «Мамонтовая или слоновая кость — жители по реке Дону, находя слоновые по берегам кости, верят и других уверяют, что есть великий подземельный четвероногий зверь, которого бытие открывается после его смерти, то есть оные кости не слоновые, но того зверя» (С. 193).

сне, как в поле сходились и боролись два зайца (вариант — два зверя), белый и серый, и один другого хотел одолеть. Спрашивают царя Давида Евсевича — что это значит? И тот отвечает, что это не два зверя и не два зайца дрались, а Правда и Кривда. Правда — белый заяц, Кривда — серый. Правда и Кривда — это олицетворенные понятия Добра и Зла, праведной и греховной жизни. <...>

Мораль: кто будет жить по Правде, тот пойдет в Царство Небесное, а кто по Кривде — на муки вечные. На том и кончается «Голубиная книга».

Встает законный вопрос: насколько эта притча о Правде и Кривде соответствует предшествующему тексту? Не есть ли это какой-то случайный довесок или придаток? Ведь раньше речь шла о космогонии, о происхождении вселенной (1-я часть) и о самых главных вещах в земном мире, на которых он стоит (2-я часть). Почему же в 3-й части вдруг вторгается какой-то нравственный аспект и вместе с ним аспект исторический и социальный? Речь заходит о наших временах, о современной певцу духовных стихов действительности. Возникает определенного рода логическая неувязка. От Святого Духа зародился белый свет. И царь у нас на Руси это Белый царь, который выше и чище всех других царей. И Святая Русь всем землям мать, потому что она верует в «веру крещеную» и вся «изукрашена Божьими церквями». И вдруг по этой Святой Руси, по всему ее народу христианскому, словно какая-то черная тень, проходит Кривда.

На мой взгляд, противоречия здесь нет — поскольку в первых двух частях речь идет о метафизике, о первоначальном устройстве мира, а в 3-й части говорится о конечных результатах. Да, созданный Богом мир свят и прекрасен, но человеческая история развивается не к лучшему, а к худшему. В человеческой истории побеждает Кривда, а Правда уходит на небо, назад к Богу, с которого все начиналось. Ведь мы, в представлении народа, живем не при первых, а при последних временах. И потому в сознании народа тесно соседствуют два плана. Первый, изначальный, метафизический план — Святая Русь, как самая лучшая земля. И второй, реальный, исторический и вместе с тем апокалиптический план: эта Святая Русь вдоль и поперек, на все четыре стороны света, покрыта грехом, и всюду берет верх Кривда, что, конечно, свидетельствует о скором конце света и о Страшном Суде.

По своей композиции «Голубиная книга» в некоторой степени напоминает композицию Библии. Вначале — «Бытие», происхождение мира — самое прекрасное. А в конце — Апокалипсис, конец мира — самый ужасный для земного человечества. Вот почему я не думаю, что притча о Правде и Кривде в конце «Голубиной книги» это какой-то случайный или искусственный придаток, тем более, что все варианты «Голубиной книги» заканчиваются этой притчей. И вместе с тем это

значит, что в течение веков русский народ жил, в своем историческом сознании, в ожидании не лучшего, а худшего. История мира развивалась по направлению к Страшному Суду, который произойдет потому, что мы в своей человеческой истории переполнили чашу грехов. <...>

Это народное мировоззрение находится в противоречии с нашим современным сознанием. За редким исключением, все мы надеемся, что мир идет к лучшему. Этому соответствует теория и практика прогресса, которыми руководствуются все западные страны. Этому же пониманию — вперед! к лучшему! — отвечает марксистская идеология. В средние века и в церковном, и в народном сознании господствовала другая, противоположная идея: мир идет к своему концу. Отсюда и победа Кривды над Правдой здесь, на земле, — ввиду окончания мира и ввиду господствующей на земле окружающей неправды.

Д.М. Балашов

[Поэтика баллады]

Старинная баллада — эпическая (повествовательная) песня драматического характера. Эпичность баллады сказывается в том, что в ней, как и в эпосе, рассказ ведется от автора, в тоне объективного и последовательного повествования о событиях. В балладе нет лирических отступлений, эмоциональных пояснений, морализации, словом, никакого активного авторского вмешательства в сюжет. Баллада в этом отношении даже объективнее эпоса, в котором симпатии и антипатии слагателей обыкновенно очень ясны.

Но от былины баллада резко отлична своим драматизмом. События передаются в ней в их самых напряженных, самых действенных моментах, в ней нет ничего, что не относилось бы к действию. Диалог в балладах также весь посвящен непосредственно действиям, в нем нет описаний и отвлеченных рассуждений. Диалог усиливает драматизм балладного рассказа. В ткань баллады диалог вводится, как правило, без вводных слов, зачастую отсутствуют вводные слова и при сменах речи собеседников (как в драматических произведениях).

Композиция баллады характеризуется сосредоточенностью и динамизмом. Былинный текст тяготеет к развитию, к монументальности эпопеи и составляется из ряда последовательных эпизодов, каждый из которых может представлять собою в известной мере законченное целое. Баллада этого не терпит. Действие ее сведено к одному конфликту, к одному сюжетному узлу, часто к одному эпизоду, сосредото-

чено вокруг него, сжато до предела¹. События, предвещающие центральный конфликт, передаются очень кратко, опускаются даже причины события, и рассказ начинается сразу с действия:

А князь Роман жену терял,
Жену терял, он тело терзал,
Тело терзал, во реку бросал,
Во ту ли реку, во Смородину.

Рассказ ведется с минимумом объяснений, что отличает стиль балладного повествования от более обстоятельного стиля былинного эпоса. Обычно в балладе нет свойственных эпосу подробных описаний пиров, седлания коня, сборов в дорогу, выезда, внешности действующих лиц и т. д. О выездах героев сообщается предельно кратко: «На четвертый год князь гулять пошел...» или: «Как поехал князь Михайло на войну воевать...» Этому лаконизму балладный рассказ изменяет только в особых случаях там, где действие достигает высочайших кульминационных моментов.

Самой характерной особенностью композиционного строя старинных баллад являются «повторения с нарастанием». Былина знает похожий вид повторения и употребляет его как в описаниях, так и в изображении действия. В первом случае происходит обычно наращивание характеризующих признаков для более полной обрисовки образа. Таково известное описание стрел из былины о Дюке, с повтором — «еще не тем стрелы были дороги...» Во втором случае применение приема повторения сообщает сюжету былины добавочное напряжение, но вместе с тем, как правило, замедляет действие. Таковы троекратные повторы в обращениях богатыря к врагу, предвещающие поединок, троекратные схватки в бою и проч. Только преодолев преграду, действие передвигается дальше. Повторение в балладе каждый раз передвигает действие на новую ступень, сгущая драматическое напряжение и усиливая стремительность повествования. <...>

«Повторение с нарастанием» употребляется также для изображения параллельно развивающихся событий. Наконец, в русских народных балладах довольно распространен и такой вид «повторения с нарастанием», когда это — дословное повторение части текста, но повтор появляется в иной, драматически-сгущенной ситуации. При этом обычно первая часть — рассказ от автора, а повторение — прямая речь героя. На таком композиционном принципе целиком построена популярнейшая из русских баллад «Братья разбойники и сестра». Рассказывая братьям о своем происхождении, героиня буквально повторяет начальную часть баллады.

Драматизм баллады достигается еще одной важной особенностью ее композиции. Баллада не только избегает описания событий, пред-

¹ Средние размеры баллад поэтому значительно меньше размеров былин и колеблются от 30 до 80 стихов (северные тексты, впрочем, бывают длиннее).

варяющих драматическое событие или вытекающих из него, зачастую все обстоятельства и, главное, причины конфликта так и не раскрываются до конца, что придает балладам своеобразную загадочность или недосказанность. Почему, например, в балладе «Насильный постриг» мать с такой яростью добивается ухода дочери в монастырь? Лишь в двух вариантах есть туманный намек на какой-то грех матушки, который девушка не смогла в свое время «отмолить». Но подобное объяснение лишь порождает еще одну загадку. Исследователи прошлого века, не понимая этой особенности балладной поэтики, склонны были видеть в балладной недосказанности попросту следствие забвения каких-то элементов сюжета.

«Загадочность» баллады дополняется почти обязательным использованием в балладах чудесного, вещего, символики и аллегории. Вещие сны, приметы, поверья, чудеса, предчувствия, символические образы, аллегорические уподобления, символика языческая и христианская — буквально пропитывают художественную ткань баллады и определяют судьбы ее героев. Если эпический герой не верит «ни в сон, ни в чох» и смело спорит с судьбой, если эпосу вообще чужда аллегория, то для баллады аллегория — краеугольный камень ее поэтики. Заметим тут же, что в описании чудесного, вещего, символического баллада изменяет своему обычному лаконизму. Описания подобных явлений подробны, стремительное и сжатое повествование как бы замирает, задерживается на них. Символика и аллегория способствуют более широкому и разнообразному истолкованию сюжета, поскольку символический образ допускает не одно, а целый ряд истолкований. Символика, подменяя реальные мотивировки событий, увеличивает неожиданность, остроту, трагическую выразительность, «знаменательность» событий, усиливает балладный драматизм.

Но ярче всего контраст балладной и былинной поэтики сказывается на способах изображения героев, на характере типизации в том и другом жанре. Баллада ставит в центр внимания индивидуальную человеческую судьбу. События общенародного значения, этические, социальные, философские проблемы получают отражение в балладах в виде конкретных судеб отдельных лиц и частно-семейных человеческих отношений. Например, общенародная трагедия татарского разорения отражена в событии из жизни одной семьи («Татарский полон» — мать встречает дочь в татарском плену). Столкновение человека с гнетом феодальной системы, приводящей его к гибели, персонафицировано в балладе как столкновение какого-то определенного лица (молодца, крестьянина, девушки и т. д.) с фантастическим очеловеченным «Горем», которое неотступно преследует героя и загоняет его в могилу. Гибельность разбоя как социального зла отражается в балладах в виде трагедии одной семьи, семьи самого разбойника (см. баллады «Братья разбойники и сестра», «Жена разбойника»). Но при этом, что особенно важно, в балладах нет обобщающих выводов, перекидывающих мостик от

частной судьбы к судьбам человечества, и, главное, нет общенародного фона, который обрамлял подвиги эпических героев в былинах.

В былине образ эпически преувеличен, приподнят над окружающей средой, укрупнен. Герои живут в особом идеализированном «эпическом мире», как бы вне сословных перегородок общества, совершают необычайные подвиги. Подробно описываются вооружение, одежда, кони, внешний вид богатырей. Герой баллады типизирован как обычный, средний представитель среды. Целиком отсутствует эпическая подчеркнутая масштабность, преувеличенность образа (гиперболизация). Мало того, герой баллады, как правило, вообще не описывается от автора, о чувствах героя, его внутреннем психологическом строе также не говорится. Поэтому до развертывания действия мы не можем сказать о герое баллады решительно ничего: ни каков он, ни как он может поступить, ни даже порою — положительный или отрицательный персонаж перед нами. Характер балладного героя раскрывается исключительно в действии, в поступке, подчас неожиданном для слушателя в силу названных особенностей и потому драматически очень выразительном, да еще в прямой речи героя, опять же непосредственно связанной с действием. Подобный принцип изображения ближе всего к искусству драмы. Драматическое раскрытие образа посредством развития ситуации, действия чрезвычайно повышает значение самой сюжетной коллизии. Сюжет, а не герой, в первую очередь становится объектом типизации в балладном жанре.

Масштабный образ богатыря кочует из былины в былину, из сюжета в сюжет со своими специфическими свойствами. Балладный герой не воспринимается вне и помимо своего сюжета. В рамках же определенного сюжета балладный герой может легко менять и возраст, и имя, и социальную принадлежность. Так, в балладе об оклеветанной жене герой то безымянный князь девяноста, двенадцати или двенадцати лет, то князь Василий, Андрей, Иван, то казак, донец, солдат, ямщик, купец и т. д. Клеветают на его жену в том же сюжете то мать, то старицы, то два товарища, то змея лютая, крапивная. Ситуация баллады, таким образом, оказывается устойчивее образа героя. Закономерно поэтому появление в балладах безымянных персонажей. Безыменность героя как бы подчеркивает типичность данной ситуации для целого ряда людей.

Вместе с тем, ситуация баллады не фантастична, не исключительна, как ситуация былины, а берется из обычной для средневековья окружающей жизни. Баллада значительно приближеннее к действительности, чем былина. Герой баллады, например, лишен эпического презрения к сословным и иным перегородкам общества. Он — конкретный представитель какого-либо сословия и подвержен всем условностям сознания своей социальной группы. Так, молодец в балладе «Молодец и королева» хвастается связью с королевой как свидетельством своего жизненного успеха. Для него, в отличие от эпических героев, восхождение по социальной лестнице — предмет гордости и тщеславия.

По-иному, чем в эпосе, выглядит в балладах и соотношение героя и действительности, героя и окружения. За героем былины стоит народ, обычно вся Русь, родина, даже в таких «личных делах», как сватовство богатыря. Герой баллады замкнут рамками своего «я» или мира своей семьи, он сам по себе. Мир баллады — это мир лиц и семей, разрозненных, распадающихся во враждебном или безразличном окружении. Даже подвиг балладного героя индивидуален, за ним, как правило, не стоит уже единая воля и интересы всего народа. Стоит сравнить подвиг Казарина, освобождающего сестру от трех татар, с подвигами богатырей на заставе. Родина воспринимается в балладах в целом лишь в отдалении от нее, в плену, на чужбине. Тогда это далекая «Святая Русь».

Все это накладывает на балладного героя и на балладу в целом печать трагизма, трагического ощущения действительности. Мироощущение эпоса, как правило, оптимистично. Баллада в целом, в отличие от былины,— образец искусства трагического, отразившего противоречивость и неразрешимость жизненных конфликтов своего времени.

Изображая гибель, жизненное поражение героя, зачастую слабого физически и бесправного социально, балладная поэтика вместе с тем приносит такое важное эстетическое открытие, как принцип духовной победы, победы в поражении и более того — в смерти. Балладная поэтика открыла, что смерть героя может эстетически зазвучать как конечное обличение и ниспровержение сил зла и утверждение неизбежности победы добра и справедливости. Возведя это открытие в эстетический принцип, баллада чаще всего изображает намеренно «бессильного» героя,— обычно это женщина, наиболее бесправный член феодального общества,— а иногда заставляет героев гибнуть, отказываясь от прямой «физической» борьбы за свои права, даже в тех сюжетных комбинациях, когда такая борьба возможна. <...>

По характеру исполнения баллада от былины отличается большей интимностью и большей эмоциональностью воздействия на слушателя. Если эпос был в основном все-таки «мужским» искусством, то баллады поют одинаково и мужчины, и женщины.

Можно заметить также, что баллада формально зачастую употребляет те же самые поэтические приемы, что и былины, но в рамках балладной поэтики они оборачиваются своей противоположностью. Например, вера в колдовство в эпосе дает возможность показать особое бесстрашие героя (Потык опускается в могилу Марьи Белой Лебеди), в балладе — подчеркивает беззащитность героя перед силами зла. Чудесное в былине служит для оттенения превосходства героя над потусторонними силами, чудесное в балладе говорит о превосходстве над человеком потусторонних сил. В былине и в балладе герой характеризуется через поступки, но, благодаря исчезновению эпических преувеличений, этот прием в балладе приобретает особое художественное значение. В былине и в балладе действие развивается от события к событию, там, и там имеются повторения. Но в былине это движение

замедленно, в балладе — стремительно, и характер повторений совершенно иной. <...>

Баллада исторически возникает позже былинного эпоса, в порядке антитезы былине, после того как обнаружилась неприменимость былинной поэтики для отражения новых закономерностей окружающей жизни и художественного сознания масс. Однако кризис системы эпического мирозерцания, начавшийся в послемонгольскую эпоху, был очень длительным процессом, неравномерно происходившим в разных областях страны и у разных социальных групп населения. К тому же, и это главное, исследователи русского былинного эпоса до сих пор расходятся относительно времени его создания и границ эпохи «эпического мышления» на несколько веков. Поэтому для решения вопроса о том, когда же складывается жанр баллады, необходимо сопоставить балладу с другими явлениями искусства, хронология которых хорошо известна.

Если среди специфических примет балладного вида выделить то основное общепозэтическое, что может быть присуще другим видам искусства, то это будут: динамика, драматизм, обобщенный психологизм, повышенная эмоциональность образов, внимание к «маленькому человеку» и ощущение одиночества личности во враждебном социальном окружении, а вместе с тем напряженная «духовность» героя.

Когда же в русской истории произошел тот перелом в общественной жизни и искусстве, который обнаружил язвы феодализма, разорвал старые эстетические нормы и вызвал к жизни тему драмы личности, а с нею вместе и все названные особенности поэтического стиля? Временем этим явился XIV век. О сдвигах, происшедших в общественной жизни и в искусстве, убедительно свидетельствуют факты древнерусской литературы и древнерусской живописи, проанализированные новейшими исследованиями.

Естественно предположить, что перелом в искусстве господствующего класса в XIV веке должен был в значительной мере поддерживаться изменениями в народном художественном творчестве.

«Экспрессивно-эмоциональный стиль» конца XIV—XV вв. находит известное соответствие в балладах: в них тот же драматизм, «психологические состояния» без характеров, резкая смена эмоций, экспрессивность поступков, обилие драматического диалога, что и в произведениях литературы, та же подчеркнутая резкость, динамичность, что и во фресковой живописи XIV столетия.

Для предположительного отнесения жанра баллады к XIV столетию (или даже к концу XIII— началу XIV в.) некоторое значение могут иметь сопоставления баллад с историческими песнями и наблюдения над группой исторических баллад. Показательно, что самые ранние из них связаны с татарским нашествием, у истоков исторической баллады стоит «Авдотья-рязаночка». Анализ показывает, что перед нами явление переходное между былиной и балладой. От «канонических» баллад

ее отличают известная многоступенчатость композиции, близкая к былинной, протяженность, прямая, как в эпосе, связь подвига героини с общенародной судьбой. Авдотья спасает всех жителей и населяет Рязань «по-старому, по-прежнему». Характерно, что в поздней, уже чисто балладной интерпретации сюжета («Омелфа Тимофеевна выручает родных»), как раз то и другое исчезло. Омелфа спасает от «царя Белого» лишь близких родственников, свою семью, и композиция песни приобрела типичную балладную сосредоточенность. Однако в «Авдотье-рязаночке» мы видим уже и то новое, что характерно именно для баллад: показан героизм характера, героизм чувства, а не силы. Героиня не богатырь, не «поляница удалая», не волшебница, но она одерживает моральную победу над грозным царем, заставив его понять свое горе. Соответственно появляются «повторения с нарастанием», балладный способ показа героев (минуя описание внешности). Впрочем, «Авдотья-рязаночка» — это еще картина идеальная, с установкой на известную редкость, необычность сюжета.

Но вот уже песня «Татарский полон» (мать встречает дочь в татарском плену) по всем особенностям поэтики является типичным образцом баллады. Вместе с тем принадлежность этого сюжета XIV столетию не вызывает сомнений. Исторические баллады вряд ли могли родиться до появления балладного вида в целом, отразившего раньше всего внутренние изменения жизни русского общества.

Б.М. Соколов

Эксперсы в область поэтики русского фольклора

III. Композиция лирической песни

А. Постепенное сужение образов

Когда говорят о композиции лирической песни, то обычно придают особенно большое значение, и даже чуть не единственное, «психологическому параллелизму», которым был обозначен ак[адемиком] А.Н. Веселовским один из важных композиционных приемов этого поэтического жанра. Действительно, очень многие песни как в целом, так и, главным образом, в своих частях, организуются на основе этого психологического параллелизма в его различных формах (двучленного, трехчленного, многочленного, одночленного, отрицательного). Однако

ближайший просмотр лирических песен в их тысячах записей приводит к необходимости значительного ограничения представлений об исключительном доминировании этого приема над другими. Предварительное (пока еще беглое) изучение «психологического параллелизма» в русской песенной лирике показало нам, что прием этот применим всего не более как к 5-й части всех лирических песен, при этом, конечно, имеем здесь в виду лишь параллелизм образов, но не синтаксический параллелизм.

Какие же еще другие приемы организуют собой народную песенную лирику? <...>

В своих разысканиях в этом направлении мы наметили несколько таких композиционных приемов, которым даем пока временное условное обозначение, нуждающееся в более точной терминологии; таковы приемы: «постепенного или ступенчатого сужения образов», «количественного противопоставления», «исключения единичного», «утверждения исключенного» и ряд других.

В настоящем экскурсе мы останавливаемся лишь на первом из указанных приемов, который мы условно назвали «постепенным сужением образов». Под ним мы разумеем такое сочетание (внутреннее сцепление) образов, когда образы ступенчато следуют друг за другом в нисходящем порядке от образа с наиболее широким объемом к образу с наиболее узким объемом содержания. Объем понимаем в пространственном смысле для изображений пространственного порядка. В изображении семейных и социальных отношений «сужение» идет в сфере бытовых традиционных представлений о значимости и важности отдельных членов семьи или отдельных классов на социальной лестнице. <...> Последний, наиболее «суженный» в своем объеме образ с точки зрения художественного задания песни, является наиболее важным. На нем-то, собственно говоря, и фиксируется главное внимание. Можно даже сказать больше того: ступенчатое нисхождение предыдущих образов имеет своей художественной функцией выявление конечного образа, стоящего на самой узкой нижней ступени ряда, с целью фиксации на нем наибольшего внимания. Вместе с тем переход от более широких образов к более узким, от общих к частным, является приемом постепенного детализирования, необходимого для наибольшей конкретизации все того же конечного образа.

В лирическо-песенном жанре (я сейчас не говорю ни о былине, ни о сказке, где прием сужения также очень обычен) такое нисхождение от обширного к узкому, от общего к частному, от множественного к единичному — индивидуальному как нельзя более служит заданию лирики, наиболее индивидуалистического рода поэтического искусства. На последней ступени «сужения», как увидим из примеров народных песен, почти всегда стоит одушевленное существо или неодушевленный предмет, но наделенный жизнью, волею поэта. При статичности

большой части образов этот конечный «суженный» образ является наиболее, а то и единственно, динамичным. Он-то и дает часто в песне движение (толчки) всему дальнейшему развертыванию темы и сюжета, так как он и является главным действующим (в буквальном смысле) лицом песни. Это, конечно, в том случае, если прием «сужения» организует собой не всю, а лишь часть песни. <...>

На основании просмотра массового песенного материала, правда, подлежащего более внимательной проверке, как будто можно уже сейчас определить главнейшие тематические рубрики для отмеченного нами приема. Их оказывается не так много, несмотря на очень частую употребительность этого приема в народной лирике. Это дает надежду свести необъятное богатство народной лирики к некоторым устойчивым, ей внутренне присущим, приемам тематической композиции и уяснить сущность народной лирической песни как особого жанра русского фольклора. Просмотр сборников дал возможность распределить в них случаи, где применен прием «постепенного сужения», по следующим тематическим рубрикам.

I. **Изображение природы.** В пределах этой, казалось бы, крайне широкой темы мы имеем всего несколько установившихся картин, построенных по принципу «ступенчатого сужения».

1. Описание «сада» — в нем находятся действующее лицо или лица песни.

2. Описание «лужка» — на нем действующие лица.

3. Описание «дерева» — под ним действующие лица (в частности раненый или умирающий).

Этот последний мотив осложняется образами: а) «могилы под деревом» или б) «колодца», у которого находится действующее лицо, или в) «кони» у дерева.

4. Мотив «птица на дереве» — птица является действующим лицом песни или служит связью с другими действующими лицами.

В описании природы мы наблюдаем применение перспективного изображения: от более отдаленных, но и более обширных образов, составляющих как бы задний фон картины, мы наблюдаем постепенное приближение к частному, «суженному» и наиболее конкретному.

II. **Изображение жилища.** Изображению жилища в песне часто предшествует ступенчато построенное описание природы в пределах одной из только что указанных формул.

1. Описание «терема», или двора, избы, горенки, шатра — в нем герой или героиня песни.

2. Описание «кровати» (ему предшествует обычно формула «описание терема»), на ней действующее лицо.

3. Описание «стола и пира» (обычно предваряемое формулой «описание терема»), за ним развертывается действие песни.

4. Описание «рукоделья», вышиванья (обычно ему предшествует формула «описание терема»).

III. Описание наряда.

1. Или всего «костюма».

2. Или головного «убора».

IV. Изображение семейных отношений в нисходящем порядке членов семьи по их родовой значимости. Здесь две темы:

1. «Своя семья».

2. «Чужая семья».

V. Изображение социальных отношений.

Таким образом, случаи построения песни (или их частей) приемом «постепенного сужения образов» подводятся всего под 5 крупных рубрик. Некоторые из них, главным образом, путем осложнения дополнительными рядами «сужения», создают еще несколько тематических формул. В общей совокупности создается всего каких-нибудь два десятка формул «сужения», являющихся как бы композиционными loci communes и переносящихся из одной песни в другую.

Теперь мы обратимся к примерам. За недостатком места мы принуждены ограничиться приведением лишь небольшого числа песенных текстов... <...>

I. Изображение природы. 1. Формула — сад. Берем для примера песню из сборника Соболевского, III, № 592.

Долина, долина да ты зеленая,
По тебе, долина, дорожка широкая,
Дорожка широкая, реченька быстрая,
Реченька быстрая, круты бережочки;
Как на крутеньком бережочке —
На нем желтые песочки,
На желтеньких на песочках
Стоят три садочка.
Как во первом во садочке
Соловьишко свищет,
А во втором садочке
Кукушка кукует,
А во третьем во садочке
Мать с сыном горюет.
Мать с сыном гуляла,
Мать сына пытала.

Дальше идут вопросы матери, кто сыну всего дороже.

Ступенчатое нисхождение от более широких по объему предметов к более узким ясно: долина — дорожка широкая — реченька быстрая — бережочки — бережок — песочки — на них три сада, в третьем саду мать с сыном. Временное торможение действия путем трехчленного параллелизма служит к усилению конечного момента: в третьем садочке гуляют мать с сыном. Это — конечные образы ступенчатого ряда, на

них фиксация главного внимания, они же (разговор матери с сыном) дают толчок развитию всего остального содержания песни. Помимо того, что все образы ступенчатого нисходящего построения принадлежат к одной категории пространственных понятий, они являются однородными в отношении символики и эмоциональной направленности. Все это отстоявшиеся в народно-поэтическом сознании символы лирической и, главным образом, горестной, грустной настроенности, что в особенности подчеркивается приложенными к ним эпитетами и уменьшительной формой самих названий предметов: «долина», «реченька быстрая», «крутой бережок», «желтый песочек», да и сами «садочки» с «соловьем», с кукующей «кукушкой». Все это делает подготовленными, внутренне оправданными, слова песни: «А во третьем во садочке мать с сыном горюет». Приведенная формула «сужения» составляет всю первую часть песни, но это отнюдь не дает нам права видеть в ней механический зачин, оторванный от всего дальнейшего изложения: как мы уже указали, первая часть песни внутренне и внешне связана со второй, предопределяя даже внешнюю форму изложения последней (диалог). <...>

Формула «с е м е й н ы х о т н о ш е н и й». Вполне понятно, что эта формула особенно употребительна в русской лирической песне, ярко отражая бытовые условия в крестьянской жизни и зависимость молодых членов семьи от старших. Здесь, как мы говорили, две основные темы: перечень членов своей семьи и перечень членов чужой семьи.

«С в о я с е м ь я» — порядок такой: батюшка — матушка — братцы — сестрицы. Обычно, соответственно с положением каждого представителя семьи, также в ступенчато-понижающемся порядке, передаются их действия, поступки, оценки и прочее. Сравнить, например, Соб. II, 183:

Берите нас по любви,
По батюшкину благословиению,
По матушкину приказанию,
По братцеву приговору,
По сестрицину низкопоклонью...

Формула «своя семья» применяется очень часто, ср. Соб. II, 10, 428; III, 67, 469, 43 и др. Формула эта охватывает или часть песни, или организует всю песню — ср. Соб. II, 269 (мне к батюшке ехать — брата женити — сестру сговорити — самой замуж выйти). Ср. вар. 220, 221.

В формуле «ч у ж а я с е м ь я» ступенчатый ряд имеет такой вид: свекор — свекровь — деверья — золовки. Очень часто обе формулы «своя семья» и «чужая семья» путем сопоставления или, точнее, противопоставления в одной и той же песне дают как бы двойной ряд ступенчатого сужения. <...>

На основании обозрения композиционных формул «постепенного сужения» образов можно сделать несколько общих выводов.

1. Как мы убедились, применение приема постепенного «сужения образов» к построению лирической песни оказывается очень употребительным. Предварительный просмотр и подсчет песен с наличием этого приема по отдельным сборникам песен показывает, что при помощи его организовано от 15 до 20 % всех лирических песен. Так, на 505 песен 1-го тома Соболевского 112 из них включают этот прием. На 1448 песен 2-го и 3-го тома приходится 211 таких песен. Такое же приблизительно впечатление получается и от просмотра других сборников.

2. Несмотря на частую употребительность этого приема, однако, оказывается, что он применяется к организации образов в пределах всего нескольких тематических рубрик. Таких крупных рубрик мы наметили всего 5, которые в свою очередь разделяются на несколько более частных тем. Таким образом, установленные нами ступенчатые ряды отлились всего в каких-нибудь 25—30 формул. Эти формулы существуют самостоятельно в пределах отдельных песен или соединяются с другими формулами, обычно в том же ступенчато-нисходящем порядке, например, одна из формул «пейзаж» + формула «терем» + формула «кровать» и т. п. или вне этой нисходящей последовательности, если формулы принадлежат к разнородным категориям — например, формула «пейзаж» + «семейные отношения».

3. Ступенчато построенные ряды образов могут занимать разное положение в песне — в ее начале, середине или конце; но очень часто применением этого приема «сужения» организуется вся песня целиком и им определяется разделение песни на строфы. Из анализа отдельных формул мы видели, что если этот прием организует лишь часть песни, некоторые из формул, например, пространственные — «описание природы», «терем» и др., обычно тяготеют к началу, а другие, например, «своя семья» и «чужая семья», «кровать», тяготеют к концу.

4. Наибольшее тематическое значение имеет конечный образ ступенчато-нисходящего ряда, на нем фиксируется главное внимание, он является вершиной главнейшего тематического напряжения, особенно когда им заканчивается вся песня. В середине песни этот конечный образ ступенчатого ряда дает толчок и направление всему дальнейшему движению песни.

5. Формулы «сужения» являются достаточно устойчивыми; их распадение знаменует или выпущением звеньев ступенчатого ряда, или вторжением в этот ряд образов иных категорий или образов, нарушающих последовательность в сужении объема. Нарушение формулы разрушает обычно всю песню, ее художественную стройность.

6. Внешнее — стилистическое, главным образом, синтаксическое оформление этих ступенчатых рядов не имеет никакой принудительности и устойчивости как в пределах одной песни, так и в ее вариантах.

Здесь возможны самые различные группировки стихов по объединяющим их стилистическим признакам. Таким образом, в противоположность лирическим стихотворениям, стилистические приемы обычно не могут быть положены в основу композиционного членения и вообще построения песни. Внешняя стилистическая форма не играет такой композиционной роли, как композиция тематическая, смысловая, основанная на внутренних законах сцепления образов-символов.

7. Прием «сужения» в сочетании образов отнюдь не является только мыслительной нормой (схемой), облегчающей устному творчеству упорядочить его богатый словесно образный материал. Мы видели, что этот прием ступенчатого нисхождения, «сужения» выполняет особую художественную функцию песенно-лирического жанра. В некоторых случаях этот прием «нисхождения» или «сужения» обнажается путем реализации внутренне скрытого процесса творческой поэтической мысли.

С.Г. Лазутин

Композиция русской народной лирической песни

Жанровыми особенностями содержания¹ всецело обусловлена специфика художественной формы русской народной лирической песни, и прежде всего ее композиция, основное назначение которой состоит в том, чтобы как можно глубже выразить то или иное идейно-эмоциональное содержание, как можно правдивее и ярче передать мысли и чувства ее лирических героев. <...>

При рассмотрении построения традиционной лирической песни необходимо строго различать такие понятия, как ее композиционные формы, и те приемы и принципы, которыми эти формы создаются. К сожалению, эти понятия часто не разграничиваются. <...>

Простейшей и довольно распространенной формой композиции традиционной лирической песни является форма м о н о л о г а . Песня-монолог более всего соответствует лирическому роду поэзии, она представляет собой самый естественный способ прямого, так сказать, непосредственного выражения мыслей и чувств лирического героя. Это

¹ Подробнее об особенностях содержания традиционной лирической песни см.: Лазутин С.Г. Русские народные песни. М., 1965.

размышления лирического героя, излияние своих чувств девушки к милому или, наоборот, его к ней, горький плач крестьянки, выданной за нелюбимого, или жалобы молодца на «худую жену», размышления бурлака о своей судьбе или воспоминания ямщика о родине и т. д. <...>

Песни-монологи начинаются обычно с обращений: к людям (матери, отцу, милому и т. д.), к родной сторонке или различным явлениям природы: утренней заре, темной ноченьке, буйному ветру и т. д. Широкое использование обращений в лирических песнях, посредством которых повышается эмоциональная выразительность передаваемых чувств и мыслей, обусловлено их жанровыми особенностями.

Другой, менее распространенной композиционной формой традиционной лирической песни является форма *диалог*. Особенно широкое применение диалогическая композиция получила в хороводных лирических песнях, что обусловлено характером их исполнения в связи с определенными игровыми действиями. Ярким примером ее является известная хороводная песня «А мы просо сеяли».

Однако диалогическая композиция иногда встречается также в голосовых любовных и семейно-бытовых песнях. Все содержание в этих песнях выражается в форме разговора девушки со своим милым, подругами, родителями или выданной замуж крестьянки — с мужем, свекром, своими родителями, молодца — с возлюбленной, мужа — с женой и т. д. <...>

Однако в большинстве песен диалогической композиции составляющие ее части далеко не равнозначны; при этом наблюдается такая закономерность: речь первого героя имеет второстепенную, подчиненную роль (это, как правило, один или несколько вопросов), а речь второго героя выражает основное содержание песни. Именно этот второй персонаж и является лирическим героем песни. <...>

Диалогическая форма композиции значительно усиливает драматизм выражаемого песней лирического содержания, способствует более яркой передаче мыслей и чувств лирического героя.

По определению Г.Н. Пospelова, произведения, включающие в себя повествование (сюжет), являются лирическими только в том случае, если они отвечают особым требованиям. «Требования эти таковы: во-первых, сюжет, раскрывающий конфликтные действия персонажей, должен быть *очень неразвитым* (с небольшим количеством слабо развитых эпизодов), а отсюда и все произведение должно быть довольно *коротким*; во-вторых, художественная речь, воспроизводящая неразвитый сюжет произведения, должна быть *эмоционально-экспрессивной*, т. е. в своем интонационном строе — ритмической, стихотворной; в-третьих, и это особенно важно, образы произведения должны иметь в своей предметности *иносказательное, символическое значение*»¹.

¹ Пospelов Г.Н. Лирика среди литературных родов. М., 1976. С. 169.

Всем этим требованиям отвечают народные повествовательные лирические песни. Повествовательные (сюжетные) песни составляют третью форму. Приведем пример:

Девушка лесом шла,	На эту березоньку
Красавица темным шла,	Слетались пташечки:
Своего дружка не нашла,	Соловей с кукушкой;
Показалось девушке:	Кукует кукушечка
Во лесу листья шумят,	По своем теплом гнезду,
Белая березынька	Горкует горюшечка
К сырой земле клонится.	По своему она горю.

В этой песне сюжет настолько слабо развит, что его лишь условно можно считать таковым. Это просто небольшая сюжетная ситуация, с помощью которой введены в песню символические образы, передающие ее лирическое содержание: шумящие в лесу листья, клонящаяся к земле березонька, соловей и кукушечка — символы печали, несчастной любви девушки.

Еще одну форму песен представляют с о б о й п е с н и - о п и с а н и я, где все эмоционально-лирическое содержание, как правило, выражается символическими образами. <...>

Перечисленные композиционные формы народной лирики — монологи, диалоги, повествования и описания — встречаются довольно широко (особенно песни-монологи). Однако следует отметить, что все они чаще всего употребляются не в чистом виде, а во взаимосвязи. Так, например, в песню-монолог одного героя может проникать диалог других героев. Песня может в себя включать и повествование, и описание.

Взаимосвязь и взаимопроникновение различных композиционных форм в народной лирике объясняются особенностями ее содержания.

В народных лирических песнях вместе с богатством выражаемых мыслей и чувств довольно ярко изображаются и те жизненные обстоятельства, всевозможные сюжетно-описательные ситуации, которые их вызвали. Это отразилось и на особенностях композиции народных лирических песен.

Подавляющее большинство традиционных лирических песен имеет следующую композиционную форму: в начале в них идет описательно-повествовательная часть, а затем следует часть, содержащая монолог или диалог героев. <...>

Следует подчеркнуть, что в песнях композиционной формы «описательно-повествовательная часть плюс монолог или диалог» основное значение имеют монологи и диалоги. Именно в них выражаются мысли и переживания лирических героев.

Подобная композиционная форма как нельзя лучше отвечала характеру содержания традиционных лирических песен. Замечательной

особенностью народной лирической песни является то, что она необыкновенно тесно связана с жизнью народа. За каждым ее лирическим героем, его мыслями и чувствами, как правило, встает большая жизненная тема, отчетливо проступают характерные черты и приметы народной жизни. В подобных традиционных песнях мы всегда видим и те обстоятельства, те жизненные факты и явления, которые вызвали эти переживания героев. Их мысли и чувства народная песня всегда стремится передать не в отвлеченной форме, а наглядно, в связи с конкретными жизненными обстоятельствами. Лирическое содержание песни выражается не только в форме прямых высказываний ее героев, но в известной степени также и путем показа их поступков, создания определенных бытовых и пейзажных картин. <...>

Каковы же те приемы и принципы, посредством которых создаются эти композиционные формы?

Иногда песни начинаются запевом. Однако запевы лирических песен по своим функциям и значению отличаются от сказочных *приказок* и былинных *запевов*. Приказка и былинный запев не связаны с конкретным сюжетным содержанием произведения, их назначение — настроить слушателя на определенный лад: приказка настраивает на восприятие занимательного, удивительного повествования, а былинный зачин говорит о важности, значительности и масштабности события, о котором будет рассказано в былине. Напротив, запев лирической песни самым тесным образом связан с конкретным содержанием песни, в нем кратко выражается сюжетно-эмоциональная суть песни.

Так, например, одна лирическая песня открывается таким запевом:

Что цвели-то, цвели, цвели в поле цветики,
Цвели да поблекли;
Что любил-то, любил, любил парень девицу,
Любил да покинул.

И далее содержание этого запева детализируется в песне композиционной формы «описательно-повествовательная часть плюс диалог». В песне вначале рассказывается о том, что, покидая девушку, парень над ней «насмеялся», на глазах у всех сорвал с нее «шелковый платочек», «зажал парень у красной девицы золот перстечек». Девица ходит по городу и нанимает писаря написать жалобу на молодца. Жалоба девицы и ответ на нее губернатора — композиционно выполняют функции диалога. <...>

Особенностью лирических песен является то, что в них довольно широко употребляется прием *едноначатия*. Так, песни-монологи, различные по своему конкретному содержанию, но близкие по своей эмоциональной тональности, начинаются с обращения к подружкам: «Кумушки-голубушки, подружки мои»; к соловью: «Соловей мой, соловей» или «Соловей мой, соловеюшко»; к ноченьке: «Ах, ты

ноченька, ночь темная»; к ветрам: «Вы не дуйте, буйные ветры»; «Ветры мои, ветерочки». <...>

В нашей учебной и научной литературе неоднократно отмечалось, что народная лирика более сюжетна, чем лирика литературная. Если литературные лирические произведения, как правило, бессюжетны, то основная масса лирических песен имеет сюжет. Так, например, Т.М. Акимова считает, что «в народной лирической песне сюжет всегда есть, как бы он ни был мал и слаборазвит»¹.

С этим утверждением нельзя согласиться по двум причинам. Во-первых, значительное число народных лирических песен не имеет никакой повествовательности. И, во-вторых, повествовательность большинства песен не может быть названа сюжетом. Если мы возьмем какую-нибудь типичную лирическую песню и сравним ее, например, со сказкой или былинной, то убедимся в том, что их повествовательность очень различна. В сказке и в былине повествование всегда образует сюжет, в котором отражаются какие-то события или действия и который, как правило, имеют свою завязку, кульминацию и развязку. Ничего этого нет в лирической песне. В основе повествования лирической песни, как правило, лежит какой-нибудь один небольшой эпизод, в котором почти невозможно нащупать обязательные элементы эпического сюжета — завязку, кульминацию и развязку. Применительно к народной лирической песне, пожалуй, было бы точнее говорить не о сюжетах, а о сюжетных ситуациях или о повествовательности.

Отличен сюжет (точнее — повествовательность) лирической песни от сказочного или былинного сюжета и по своим идейно-художественным функциям. Если в сказках и былинах сюжет является главным средством создания их образов, именно через него и раскрывается основное содержание этих эпических жанров, то в лирической песне те или иные сюжетные ситуации чаще всего являются лишь поводом для выражения определенных мыслей и чувств. <...>

Элементы повествования имеют немаловажное значение для передачи содержания в народных лирических песнях. Однако главная роль при этом принадлежит другим композиционным принципам и приемам. <...>

В.И. Еремина в статье «Повтор как основа построения лирической песни»² убедительно доказала, что принцип повтора является важнейшим в композиции традиционной народной лирической песни. Этот принцип всецело и вполне согласуется с особенностями ее синтаксиса и мелодической структуры.

¹ Акимова Т.М. О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966. С. 10.

² См. в кн.: Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 37—65.

Наиболее отчетливо композиционный принцип повтора проявляется в хороводных песнях, где он поддерживается повторением определенных действий, хороводных движений. Примером может служить песня «Улица узкая, хоровод большой». Песня начинается строфой:

Улица узкая, хоровод большой,
Разодвинься, когда я, млада, разыгралась!
Я потешила батюшку родного,
Прогневала свекора лютого.

Затем эта строфа в песне повторяется четырежды с той лишь разницей, что вместо батюшки и свекра во второй строфе упоминаются «родная матушка» и «свекровь лютая», в третьей — «брат родной» и «деверь лютой», в четвертой — «сестра родная» и «золовка лютая» и наконец, в пятой, последней — «друг милый» и «муж постылый». <...>

Одной из композиционных форм повтора в широком смысле этого слова является открытый А.Н. Веселовским поэтический параллелизм. Широкое применение принципа композиционного параллелизма в традиционной лирической песне обусловлено спецификой ее содержания, наличием в ней, с одной стороны, образов символических, из мира природы и, с другой — образов реальных, человеческих. В песнях, построенных по принципу параллелизма, всегда наблюдается такая закономерная последовательность: вначале дается природная, символическая картина, а затем следует картина-образ из человеческой жизни. Вместе взятые, эти две картины представляют собой в идейно-эмоциональном и художественном отношениях нечто целое, но по своему значению они далеко не равноценны. <...>

В песнях, построенных по принципу параллелизма, первая, символическая, картина всегда выполняет функции своеобразного эмоционального вступления. Она создает определенное настроение и в общих чертах намекает на «человеческое» содержание песни. Во второй, «человеческой», картине раскрывается основное жизненное содержание песни, выражаются конкретные чувства и мысли того или иного лирического героя. По тонкому наблюдению Гоголя, природные картины песни, заключенные в ее первой, символической, параллели, не имеют какого-либо самостоятельного значения, а способствуют лишь усилению эмоциональной выразительности ее второй параллели, служат «для того только, чтобы сильнее выразить чувства души, и потому явления природы послушно влекутся у них за явлениями чувства»¹.

Принцип композиционного параллелизма используется во всех отмеченных нами выше формах традиционной лирической песни. <...>

Принцип параллелизма в композиции лирических песен очень древний: в нем просматриваются следы раннего анимистического

¹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Л., 1952. Т. 8. С. 94.

мышления. Особенность этого принципа в народных песнях выражается в том, что между двумя картинами (символической и реальной) существует устойчивая, совершенно определенная связь. Скажем, если в первой параллели упомянут селезень, то во второй половине обязательно будет назван молодец, если в первой параллели утушка, то во второй параллели — девушка. Только так и никак по-другому. Иными словами, перед нами устойчивая поэтическая ассоциация; тот или иной символический образ вызывает в памяти совершенно определенный реальный образ.

Принцип поэтической ассоциации затем надолго сохранится в лирическом творчестве. Однако впоследствии эта ассоциация из устойчивой (символично-реальной) превратилась в свободную, реальную. Отдельные картины песен в таком случае объединяются не по устойчивым символическим связям, а на основе свободной образно-поэтической ассоциации.

Такой композиционный принцип организации мы назвали принципом *цепочного построения* песни. Сущность организации поэтического материала в песнях, основанных на этом принципе, выражается в том, что отдельные картины песни связываются между собой «цепочно»: последний образ первой картины песни является первым образом второй картины, последний образ второй картины — первым образом третьей и т. д. Так вся песня постепенно от одной картины при помощи ее последнего образа «цепочно» переходит к следующей, пока не дойдет до самой важной картины, выражающей основное содержание песни. Образы как бы вырастают один из другого. Каждый последующий является продолжением и конкретизацией, поэтическим развитием предшествующего ему образа. Вот яркий пример песни, построенной на свободной образно-поэтической ассоциации, по принципу «цепочного» соединения картин. Песня начинается так:

Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет...
Веселая беседа, где батюшка пьет.
Он пить не пьет, родимый мой, за мной, м л а д о й , шлет.

С последнего образа этой первой картины («младой») начинается вторая картина песни. Если в первой картине основным образом является «батюшка», а образ «младой» лишь только упомянут, то во второй картине он получает развитие, является в ней основным; вторая картина песни представляет собой повествование лирической героини («младой») о себе:

А я, млада-младешенька, замешкалася,
За утками, за гусями, за лебедями,
За мелкою за пташечкой, за журушкою.

Но если в этой второй картине песни образ «журушки» упомянут лишь между прочим, в самом конце, то ее третья картина начинается прямо с него; именно он является ее центральным образом:

Как журушка по бережку похаживает,
Шелковую он травушку пощипывает,
Студеною водицею захлебывает,
За реченьку за быстрою поглядывает.

И совершенно естественно, на основе поэтической ассоциации, далее в песне рисуется заречная сторона:

За реченькой за быстрою четыре двора;
Во этих во двориках четыре кумы.

И так только в песне оказались упомянутыми «четыре кумы» (подружки), они сразу же становятся в центре внимания. Именно к ним обращается лирическая героиня:

Вы, кумушки, голубушки, подружки мои!
Пойдете вы в зеленый сад, возьмите меня;
Вы станете цветочки рвать, нарвите и мне;
Вы станете венки плести, сплетите и мне,
Пойдете вы на реченьку, возьмите меня,
Вы будете венок и бросать, вы бросьте мой.

И заканчивается песня такими ее словами:

Как все венки поверх воды, а мой потонул;
Как все друзья домой пришли, а мой не бывал. <...>

В принципе «цепочной» связи отдельных картин песни, в ее ассоциативной композиции как нельзя лучше проявляются особенности не только народной лирической песни, но и лирики литературной, своеобразия лирического рода поэзии вообще.

Лирическое произведение композиционно развивается, отдельные жизненные факты следуют в нем друг за другом не в их объективной жизненной связи, а в зависимости от характера и развития выражаемого чувства. Весь жизненный материал в лирическом произведении организуется композиционно, пропускается через призму мыслей и чувств лирического героя в той связи и последовательности, в какой это необходимо для наиболее полного и яркого выражения их. «...Содержание лирического произведения,— писал Белинский,— не есть уже развитие объективного происшествия, но сам субъект и все, что проходит через него»¹. Все это распространяется и на народную лирику.

Кроме рассмотренных композиционных принципов повтора, параллелизма и цепочного построения, в традиционных лирических песнях употребляется ряд приемов, через которые нередко реализуются эти принципы. Композиционные приемы чаще всего используются лишь в отдельных частях песен.

Наиболее распространенным композиционным приемом в народной лирике является ступенчатое сужение образов.

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 45.

Чаще всего он употребляется во вступительно-повествовательной части песни композиционной формы «описательно-повествовательная часть плюс монолог (диалог)». Посредством этого приема создается картина, в которой образы следуют друг за другом в направлении их пространственного сужения¹. <...>

Нередко в песнях используется также прием выделения. Этот прием применяется и в былинах. Но если в былинах он является одним из средств создания главного героя — богатыря, образ которого раскрывается преимущественно в его поступках, то в рассматриваемых нами песнях он служит выделению героя, главные мысли и чувства которого раскрываются в произносимом им монологе. Так, в одной песне рассказывается о том, как девушка собрала своих подружек, усадила их на высокие лавки:

А сама села выше всех,
Наклонила головушку ниже всех,
Думает думушку крепче всех. <...>

Отмеченные нами приемы выделения и ступенчатого сужения могут совмещаться, употребляться одновременно для создания песни по принципу цепочной связи картин. <...>

Особенность народной лирической песни заключается в том, что различные ее композиционные принципы и приемы генетически связаны с теми или иными явлениями ее синтаксиса. Так, например, такие ее композиционные принципы, как повтор и поэтический параллелизм, связаны с синтаксическими повторами и синтаксическим параллелизмом. <...>

Известно, какое большое место занимают в синтаксисе народных лирических песен обращения. С них, например, начинаются очень многие песни-монологи. Но нередко обращения, пронизывая всю песню, играют важную роль и в ее композиционной организации. В таких случаях обращения чаще всего взаимодействуют с тем или иным композиционным принципом. Так, например, обращения в функции композиционного приема выступают в песне «Ах ты, сад ли ты, мой садочек», построенной на принципе повтора ее строф (точнее, картин), и в песне «Уж ты веснушка, весна!», построенной на основе ассоциативно-цепочной связи ее образов и отдельных картин.

В заключение можно сказать, что композиционные принципы и приемы традиционных народных лирических песен обусловлены их жанровой природой и (каждый по-своему) служит единой цели — максимально глубокому и яркому выражению мыслей и чувств лирических героев.

¹ Соколов Б. Экскурсы в область поэтики русского фольклора//Художественный фольклор. М., 1926. Вып. 1.

Анализ показывает, что поэтический материал, различные образы, выражаемые мысли и чувства в традиционной лирической песне, как правило, идут по линии их все большей и большей конкретизации. Песня композиционно развивается в направлении максимального усиления ее идейно-эмоциональной выразительности. Все это достигается как основными принципами ее построения (повтор, поэтический параллелизм и ассоциативно-цепочная связь картин), так и отдельными приемами (прием выделения, ступенчатое сужение образов и др.). Поэтому естественно, что все эти композиционные принципы и приемы в народных лирических песнях находятся в самой тесной взаимосвязи и во взаимопроникновении. Применительно ко многим песенным текстам можно говорить не об исключительном, а только лишь о преобладающем значении определенного композиционного принципа, о ведущей роли того или иного приема.

А.М. Новикова

О строфической композиции традиционных лирических песен

1

При изучении композиционных особенностей народных традиционных песен необходимо исходить из следующих положений. Во-первых, народные песни всегда имеют разнообразную, веками выработанную строфику. Во-вторых, эта строфика ничем не напоминает строфику книжного стихотворения. Так, например, строфике народных традиционных песен совершенно чужд широко распространенный литературный куплет, который, как правило, имеет перекрестную рифму:

Нелюдимо наше море,
День и ночь шумит оно,
В роковом его просторе
Много бед погребено.

(Н.М. Языков)

Как видно из этого примера, наиболее распространенная литературная строфа состоит из четырех строк разного содержания. В отличие от этого народная песенная строфа имеет в своей основе совсем иные структурные принципы: песни могут иметь различные типы строф, но

все они объединяются одним общим признаком, который состоит в том, что внутри строфы имеется повторение тех или других строк. Это повторение строк, наряду с самым различным повторением слов, и является особенностью строфики, характерной для народной лирики.

Из многообразной строфики народных традиционных песен прежде всего можно выделить три основных типа.

1. Песни с четырехстрочной строфой. Такие песни внешне, по своему строфическому рисунку, напоминают стихотворения поэтов, построенные по принципу: а, а, б, б. Однако никакого внутреннего сходства здесь нет, так как строфы такого типа не имеют четырех строк разного содержания и перекрестной рифмы. Принципы образования четырехстрочной строфы здесь оказываются совсем другими и разнообразными. В ряде песен, обычно веселого содержания, народное четверостишие представляет собой лишь две значимых строки, каждая из которых повторяется два раза:

Между двух белых берез,
Между двух белых берез
Вода протекала,
Вода протекала. <...>

В других песнях строфа четырехстрочного типа может состоять только из одной строки текста, которая повторяется с вариациями:

Возле речки, возле моста,
Возле речки, возле моста,
Возле речки, возле моста, по канавке,
Возле речки, возле моста, по канавке. <...>

Еще один тип народного четверостишия получается тогда, когда к двум или трем строкам песни прибавляется припев:

Вдоль да по речке, речке по Казанке
Серый селезень плывет.
Ай да люли, люли, ай да люли, люли,
Серый селезень плывет. <...>

Очень распространенной в народе является и такая четырехстрочная строфа, в которой четверостишие образуется благодаря переходу двух последних строк одной строфы в следующую строфу:

Выйду ль я на реченьку,
Посмотрю ль на быструю:
Не увижу ль я свово милова,
Сердечного, прежнего?

Не увижу ль я свово милова,
Сердечного, прежнего,
Сердечного, прежнего,
Своего любезного?..

2. Традиционной и очень распространенной в народе является и трехстрочная строфа различных типов. Чаще всего она образуется при повторениях ее второй строки:

Шел милый доро-дорожкой,
Дорожкой милый столбовой,
Дорожкой милый столбовой... <...>

Устойчивым типом трехстрочной строфы является и трехкратное повторение с вариациями только одной значимой строки. Например, строка «Вдоль по морю, вдоль по морю» растягивается при пении в такую трехстрочную конструкцию:

Вдоль по морю, вдоль по морю,
Вдоль по морю, морю синему,
Вдоль по морю, морю синему... <...>

Трехстрочными оказываются и те песни, в которых трехстишие образуется при помощи припева и повторения второй строки:

Отдавала меня мать
Во великую семью,
У-ух, ха, ха, во великую семью.

Во великую семью,
В несогласную,
У-ух, ха-ха, в несогласную!..

3. Типичной для традиционных песен является и двухстрочная строфа. Наиболее распространенная ее форма образуется при переходе последней строки двустушия в начало следующей строфы:

Ивушка, ивушка, зеленая моя,
Что же ты, ивушка, невесело стоишь?

Что же ты, ивушка, невесело стоишь,
Али тебя, ивушка, солнышком печет? <...>

Вариацией такой строфической формы является двустушие, в котором в следующую строфу переходит только вторая часть предыдущей строки:

Зимушка-зима, морозливая,
Не морозь ты меня, доброго молодца!

Добра молодца...
Как с мужем жена не в ладу она жила... <...>

Двухстрочная строфа образуется и тогда, когда к первой строке прибавляется ее вторая часть с припевом:

Из-за лесику, ле-лесу темнова,
Ой ли, ой люли, лесу темнова,

Из-за садику, са-сад зеленова,
Ой ли, ой люли, сад зеленова... <...>

Нет сомнения в том, что в безбрежном море народной традиционной песенности можно отыскать и другие типы строфичности. Здесь же, в пределах небольшой статьи, важно подчеркнуть, что текст любой песни традиционного типа никогда не представлял собой аморфного «сцепления строк», а всегда существовал в строгой и определенной форме песенной строфичности.

2

Постоянное наличие в народных традиционных лирических песнях строфической композиции требует объяснения устойчивости и неизменности этого явления, уже давно замеченного некоторыми собирателями, особенно теми из них, которые очень хорошо знали народную песню, были близки к ней. К сожалению, никто из таких знатоков народных песен не разъяснил смысла песенной строфичности, не указал на ее причины, ограничиваясь в лучшем случае только ее воспроизведением в своих записях.

Деление народных традиционных песен на текстовые строфы вызывалось прежде всего тем, что в каждой такой строфе была целиком заключена мелодия каждой песни. Спетая в начале песни, в пределах первой строфы, мелодия затем только повторялась в последующих строфах. Таким образом, выделение строф выявляло границы того нерасторжимого единства, которое образовывалось слиянием напева и текста в песне. Дальнейшее повторение мелодии с новыми словами последующих строф представляло собой развитие песни в виде новых и новых повторных «волн» мелодии. Уже это чисто музыкальное деление песни на повторяющиеся «единицы» мелодии вполне оправдывало необходимость соответственного деления и ее текста на определенные части.

Наряду с этим огромную роль в бытовании и закреплении песенного текста играли традиционные формы народного исполнения лирических песен.

Народные песни в силу их большой близости к повседневному труду и быту могли исполняться в любой обстановке и самыми различными людьми, удовлетворяя любую потребность в пении. Песня вносила чувство веселья в праздничную толпу, сплавивала небольшие коллективы во время труда. Она вызывала лирическое настроение у одинокого человека: рыбака, плывущего по реке, ямщика на протяжении его долгого пути, женщины, коротающей с песней время за прялкой или другой домашней работой. Ее, таким образом, мог петь и коллектив, и одиночка. Однако наиболее характерным исполнением песни, во время которого становилось возможным ее музыкальное многоголосие, всегда было исполнение хоровое.

Народный хор по устойчивой традиции делится на запевалу и всех остальных его участников. Начало каждой строфы пел запевала, а ее

остальную часть — хор. Таким образом, разделение сольной и хоровой партий осуществлялось в пределах каждой строфы. В этом точном распределении голосов крылся секрет верности музыкального исполнения песен, которое делало ненужным вмешательство хормейстеров, типичных для профессиональных хоров. Эту верность в хор вносил сам запевала, обычно человек с безупречно верным слухом, который и вел всю песню, начиная вновь и вновь строфу за строфой в той же тональности, с которой песня была начата. И хор невольно подчинялся этому скрытому, но непрерывному и строгому руководству, хотя в массовом народном хоре могли участвовать не только люди с хорошими и верными голосами, но и весьма посредственные певцы. Особенно ясно эта ответственная роль запевалы выступала в народных хороводах. Даже тогда, когда хороводы на народных гуляньях достигали 100—200 человек, они никогда не сбивались с тона мелодии, так как весь такой хоровод вела какая-нибудь девушка-запевала, выделявшаяся для этой роли из числа песенниц целой большой округи.

Таким образом, с исполнительской точки зрения народная песенная строфика имела для народа огромное значение, служа ему в качестве необходимой вокальной исполнительской единицы, которая вносила в народный хор определенный порядок, содействовала правильному согласованному исполнению песен даже очень большими песенными коллективами. И, как правило, песни при этом запоминались на всю жизнь всеми участниками таких народных хоров, а самые одаренные из них становились хранителями всего местного песенного репертуара, передавая затем в свою очередь это искусство последующим поколениям.

Важное значение для народа имели и сами повторяющиеся строки в строфе. С точки зрения народных требований к песенности они вовсе не были «лишними», а имели свой особый смысл. Повторение строк прежде всего придавало песне поэтическую широту, неторопливость и плавность. Как и повторяемость мелодии, повторяемость песенных строк делала песню настолько легко запоминаемой, что он, без всякого специального заучивания, навсегда оставалась в памяти певцов, которые «понимали» ее нередко с одного раза.

Повторяющиеся строки в песенных строфах имели, помимо своего музыкального, исполнительского и поэтического значения, еще и значение чисто структурное. Как часть строфы, имеющая в ней свое определенное место, повторяющаяся строка не всегда пелась одинаково, мелодия ее могла быть совсем различной, так как такая строка могла петься, например, в первый раз в конце строфы, а второй раз — в начале следующей, т. е. в начале музыкальной фразы песни или в конце ее. <...>

Необходимо указать еще на то, что во многих случаях повторяющаяся строка, переходя в другую строфу, так тесно сливалась с ее содержанием, что наряду с музыкальным и исполнительским единст-

вом в строфе налицо было и глубокое смысловое единство, что еще более внутренне цементировало строфическое деление песен и оправдывало его самим содержанием строк, заключенных в ряд отдельных строф.

Таким образом, народом по-разному было испытано и закреплено в его песенном творчестве разделение текстов песен на различные по форме строфы, в чем проявилось очень большое искусство, чувство определенной песенной структуры народных певцов. <...>

Т.М. Акимова

О поэтической природе народной лирической песни

[Афористические выражения]

В наиболее традиционных песнях очень часто встречаются такие формулировки, которые в виде афористических, пословичных выражений определяют закономерность жизненных явлений, раскрытых песенным содержанием.

В одной из популярнейших хороводных песен главная проблема этого жанра формулируется в виде общего положения:

Красным девушкам своя воля гулять,
А молодушкам мужья не велят.
Гулять волюшка у батюшки,
У родимья у матушки... <...>

Стилевая форма таких суждений может изменяться, смысл же их — подытожить и понять закономерности типичных и постоянных жизненных ситуаций — сохраняется. Песня не только обобщает факты жизни, но и дает им общую оценку.

Постоянны пословично-афористические формулировки и в свадебных песнях. И они также дают общую оценку тем жизненным явлениям, какие в них изображаются:

Не гореть тебе, свеча,
Против солнечного луча!
Уж не быть свекру против батюшки,
Уж не быть тебе, свекрови, лучше матушки! <...>

В некоторых вариантах итоговые наблюдения передаются отвлеченно, обобщенными формулировками, которыми заключается песенный текст. Жених дает наказ невесте:

Привыкай, душа-свет Верынька,
К моему ли уму-разуму:
Спеси-гордости убавити,
Уму-разуму прибавити,
Резвым ноженькам быть подходчивым,
Головушке быть поклончивой,
Ретиву сердцу покорчивому.

Необрядовые лирические песни часто включают такого же рода обобщенные концовки:

Не с богатством жить, батюшка, — с человеком,
Не с высокими хоромами — с советом,
Не с частыми переходами жить — с любовью. <...>

В некоторых случаях такого рода общие положения приводятся вначале, при этом жизнь героини противопоставляется общим закономерностям жизни:

Хорошо тому жить на сем свете,
У кого как есть отец и мать,
И отец, и мать, и брат-сестра,
Ах брат-сестра, что и род-племя!..

И дальше говорится о том, что жизнь героини совсем другая.

Обобщенные формулировки встречаются и в любовных песнях, придавая их содержанию более глубокий смысл:

Не в каждом камне есть огонь-искра,
Не в каждом молодце есть любовь-правда:
Любил меня мил сердечный друг, да покинул. <...>

В приведенных любовных песнях обобщающие формулировки морального содержания имеют общечеловеческое значение. В песнях же женских семейных они отражают социальные взгляды крепостных крестьян определенного исторического времени. Так же социально уточнены обобщенные суждения, встречающиеся в песнях рекрутских и солдатских. В них выразились и недовольство, и горестные раздумья о каторжной царской военной службе:

Солдатское житье разнесчастно,
Ни в чем счастья судьбе не дала... <...>

Солдатские боевые песни, посвященные описаниям определенных походов и сражений, не содержат, как правило, обобщающих формулировок. Да и в остальных солдатских песнях их значительно меньше, чем в традиционных женских. В песнях же рекрутских, слагавшихся, по-видимому, чаще женщинами на основе традиционной поэтики,

обобщения сохраняют значение постоянного художественного метода. <...>

Некоторые обобщенные песенные формулировки вошли в фонд пословиц. Даль в своем сборнике приводит такие пословицы в специальном разделе. Но, к сожалению, наиболее типичных, ставших постоянным общим местом песен (например, о чужой стороне, о покорности невестки свекору и свекрови и т. д.), он в этом разделе не дает. Такие афоризмы попали в разные главы сборника, соответственно их тематике. Некоторые даны в разделе «Свадьба».

Попадая в разные песни сходной тематики, обобщенные суждения становятся иногда общими местами песен данного жанра или цикла, или даже общим местом нескольких циклов. В песнях удалых характерно общее место, выражающее отрицание преступности удальцов, отождествления их с ворами и разбойниками. Многие обобщенные суждения свадебных песен стали общим местом не только для этого цикла, но и для других женских песен сходной тематики. <...>

Частушки

Г.И. Успенский

Новые народные стишки

(Из деревенских заметок)

2

<...> А скоро вслед за звуком гармонии, как всегда, неведомо откуда доносятся звуки девичьих песен. Откуда они? Никогда не угадаешь. Но они всегда одни и те же, они вековечны в своей приятнейшей гармонии и милы именно тем, что вечны, неизменны; неведомо откуда несутся, но всегда доносят вековую радость жить на свете. Чего-чего не пережито этой деревней, хотя бы в эту зиму? <...> Гора, нужды, тоски, холода, голода, слез, злобы — тьма! Но вот несутся же эти животворные, вечные, неизменные звуки, несутся они, как звуки песни жаворонка. Неизменна эта песня сначала для малого ребенка, потом для молодого парня и, наконец, для старика. Человек был ребенком — стал стариком, а жаворонок все тот же: все так же прячется в солнечном луче, в глубине светлого воздуха и поет все ту же вековечно-неизменную, радостную песню. И народная песня такая же вековечно-неизменная, и она говорит только о неугасимой, несокрушимой силе жизни, напоминает только эту радость жить, звучит никогда не стареющим, вечно и неизменно юным звуком. <...>

3

В народной жизни, как и в жизни «общества», переживается, несомненно, время «переходное». <...> Поколеблена поэтому и творческая мысль народа, но что она живет непрестанно, в этом не может быть никакого сомнения.

Не из чего собрать и сложить народу песню, былинку, но сочинить «стишок», откликнуться на разнообразнейшие явления обыденной жизни, этого даже и «утерпеть» нельзя народу. И вот он сочинил так

называемую «частушку», т. е. «куплет» (слово в слово), и этими «частушками» откликается на каждую малость жизни. <...>

Собрав эти «частушки» с такою же тщательностью, как собираются статистические сведения о всяких мелких подробностях хозяйства в крестьянском дворе <...>, мы имели бы точное представление о нравственной жизни народа. <...>

Д.К. Зеленин

Новые веяния в народной поэзии

I

Самыми модными и любимыми в нашем народе поэтическими произведениями в настоящее время, бесспорно, являются романсы и частушка. Успехи тех и других прямо необычайны. Особенно модные романсы — «Чудный месяц», «Разлука ты, разлука» и др. — в какие-нибудь 10—15 лет распространились буквально по всей России, не исключая самых захолустных деревень. Успех частушек двойной: они не только распространяются территориально, но и растут вновь, как грибы после теплого дождя; рядом и параллельно со старыми создаются все новые и новые. Частушки перестали быть «фабричною поэзией», как их окрестили на первых порах публицисты и этнографы; в той же захолустной деревне, от которой на сотни верст кругом нет никаких фабрик, вы непременно услышите молодых певцов, ухарски «наяривающих» на гармонике, с бесконечными «переборами», «частую» о милке и милёночке.

Рядом со всем этим наблюдается всем известное забвение народом, даже в наиболее патриархальных местностях, своих старинных песен. Молодежь их знать не хочет, и только некоторые, немногие, старики и старухи еще помнят кое-что и изредка поют, вспоминая свою молодость.

Что же это за явление пред нами? В самом ли деле это «извращение народного творчества»? <...> В нашей публицистике вообще на этот вопрос не существует двух ответов. Здесь мы повсюду встречаемся с потоками негодования, изливающимися на «лакейскую» и «сюртучно-трактирную» поэзию. И когда — еще так недавно — вопрос о народной поэзии сделался, волею судеб, модным в нашей повременной печати, с какою горячностью тогда все набросились на злополучные частушки, видя в них нечто антихудожественное. <...> И только в самое последнее время в специально-научной литературе начинают раздаваться более

серьезные голоса в защиту новой народной поэзии; но и тут дело сводится большею частью к тому, что авторы настаивают на необходимости серьезного изучения частушки; между тем на эту необходимость авторитетно указывал еще в 1872 году наш знаменитый историк, Н.И. Костомаров, а позднее, не менее авторитетно, известный писатель Глеб Успенский. <...>

Многочисленные нападки на новую народную поэзию заключают в себе, как это всегда бывает, некоторую долю истины. Нельзя не согласиться, что частушка носит на себе некоторый, быть может, даже сильный, отпечаток упадка. Но этот отпечаток обыкновенно принимали за основное и главное, между тем он является простою накипью, временным и весьма естественным продуктом тех оригинальных условий, среди коих зарождалась частушка.

Наблюдаемое уже много лет забвение нашим народом своей старинной поэзии есть явление вполне естественное и законное, имеющее аналогичные параллели в истории других, в частности германских, народов¹. Условия быта и всей жизни народа слишком резко меняются. Старая поэзия, с отражением в ней старинного, отжившего или отживающего свой век мирозерцания и уклада жизни, становится чуждою и непонятною для народа; она не стала больше затрагивать тончайших струн народной души. (В скобках заметим, что многие старинные песни не понятны теперь народу даже по самому своему языку.) Неудивительно, что эта старая поэзия стала вымирать. Изучать ее теоретическим путем, понять ее научное значение наш народ еще не в силах. Усвоить сразу книжную, искусственную поэзию — это также оказалось для него невозможным. Между тем без всякой поэзии народ существовать не может. Она должна быть, — и она явилась. Условия времени наложили на нее свой яркий отпечаток. Это был отпечаток упадка.

Напомним, что декадентщина есть столь естественное, даже почти необходимое, явление во всяком развитии, во всяком движении вперед. Ни одна переходная эпоха немислима без упадка, как никакое физическое действие невозможно без соответствующей реакции. Между тем переходные эпохи — ступени к чему-то новому и — если верить в прогресс и смысл жизни — к лучшему. И новая поэзия нашего народа, это родное детище переходной поры, говорит нам только о переходе к чему-то новому. К чему именно, это увидят наяву только, быть может,

¹ Подробнее смотрите об этом в нашей статье «Литературный и народный язык». <...> Кстати, в Германии уже давным-давно перестали удивляться тому, что там в народе окончательно забылись старинные песни. «Нынешние Volkslieder, — продолжим словами П. Бларамберга, — в сущности, обыкновенные романсы или сочиненные песни, пользующиеся только в народе большою популярностью». Мало того, по словам названного нами ученого музыканта, «чем выше культура народа, тем полнее исчезновение песни». <...>

наши внуки и правнуки. Но предвидеть, куда направляется волна движения, можно и теперь: в частушке слишком много для этого новых элементов и они слишком ярки; только нельзя забывать, что в современной частушке мы имеем дело лишь с первыми зачатками новой народной поэзии, которая разовьется окончательно только в более или менее отдаленном будущем.

Чем же сулит быть эта новая народная поэзия? Нам представляется, не чем иным, как искусственной, книжной поэзией. Настанет — и, очевидно, настает уже — время, когда народ наш перестанет иметь свою собственную поэзию, а только ту же самую, какую пользуются интеллигентные слои общества. Частушки (равно и романсы) и говорят нам именно о близости этого перехода народной поэзии от литературы собственно народной к литературе искусственной, книжной. Теперешние частушки — это что-то вроде соединительного моста. Если одной своею стороной они коренятся в произведениях старинной, вековой народной поэзии¹, то, с другой стороны, они ничем решительно не отличаются от созданий чисто книжной, искусственной литературы.

Это сказывается прежде всего во внешней форме частушек. Некоторые наблюдатели <...> справедливо отметили уже «литературную форму» новых народных песен. По нашему мнению, это в высшей степени знаменательный факт. В частушках мы встречаемся не с «народно-тоническим» стихосложением, где, как известно, принимается в расчет *логическое*, а не грамматическое ударение, а с версификацией «литературно-тонической». Это во-первых. Во-вторых, столь редкая в старинных народных песнях рифма для частушки является обязательною. Обе эти особенности вполне приближают частушку к стихотворным произведениям наших поэтов. <...>

Самый, так сказать, процесс появления частушек также ничем не отличается от создания литературно-книжных произведений. Авторами доброй половины частушек являются живые представители народа, которых вам назовут по именам по крайней мере в десяти из окружающих их местожительство деревень. Эти авторы — простые деревенские парни, нередко земледельцы. Почти все они грамотны, и многие из них осаждают тетрадами своих стихов редакции местных газет.

Рядом с ними, авторами частушек (правда, так сказать, нечаянными), являются корифеи нашей литературы и — еще чаще — создатели новых романсов. Дело в том, что многие частушки представляют собой просто-напросто отрывки из романсов или из стихотворений Пушкина, Кольцова и других наших поэтов. Оба эти источника частушек, конеч-

¹ Тесная связь частушки со старинными народными песнями — вне сомнения. Старые «плясовые» песни — и в том числе знаменитый «Камаринский» — прямые прототипы современных частушек. Многие частушки — простые отрывки или видоизменения старинных песен.

но, проникают в деревню чисто книжным путем, т. е. и в способе своего распространения частушки приближаются к произведениям искусственной литературы.

II

Содержание частушек подвергалось и подвергается еще более жестоким нападкам и критике со стороны публицистов. Большею частью частушка объявлялась лишенной всякого содержания, «каким-то беспорядочным набором слов, часто даже неприличных».

Сколько истины в этом мнении?

Новую народную поэзию у нас обычно сравнивают с поэзией старого времени, не принимая во внимание громадной разницы этих двух, почти несравнимых, вещей. Одна поэзия — законченная, завершившая полный круг своего развития; другая — скороспелая, не успевшая еще сформироваться и при том плод переходной эпохи. Необходимый спутник переходных эпох — декадентщина — сказалась, естественно, и на содержании частушки. К тому же новая поэзия народилась впервые в городских и фабричных центрах (конечно, только потому, что деревня отстала от этих центров в отношении грамотности и новой культуры вообще); это обстоятельство сообщило частушкам особый, далеко не привлекательный, букет именно фабрично-тракторного характера. (Ниже увидим, впрочем, что букет этот теперь, по крайней мере в деревне, сильно выдыхается.) При всем том мы не считаем возможным отказывать частушке в содержании, и даже в *идейном содержании*.

Гвоздем и любимым коньком частушки являются взаимные отношения «милки» и «милёночка». Видеть ли в этом чуть не порнографию или, по крайней мере, «направление, ведущее к упадку народной нравственности», как то усмотрели некоторые публицисты? Нам представляется это с их стороны по меньшей мере близорукостью. Один выбор темы решительно еще ни о чем не говорит: он стар, как самый мир; эта же тема преобладает и в старинных народных песнях; и в искусственной поэзии. Все дело в том, как трактуется тема. В этом отношении мы нашли в частушке единственно лишь *реакцию против старого семейного деспотизма* (исключавшего всякую возможность брака по взаимной склонности). Если где старый семейный режим был особенно силен и тяжел, так именно в вопросе о браке молодежи — этом центральном пункте поэзии всех времен и народов. Тон наших старинных (особенно семейных) песен, проникутых столь глубоко, безотрадню грустью, в значительной степени объясняется именно влиянием этого сурового деспотизма. Покорность слепой необходимости неумолимого рока (вспомните самые термины: *суженый, суженая*), боязнь неизвестного, всегда мрачного будущего, с постылым мужем,

грозым свекром, сердитою свекровью и злорадными невестками — вот мотивы старинной песни. В теперешних частушках мы видим бодрый взгляд вперед. Здесь нет запуганности и принижающей веры в слепую силу рока; здесь мы видим свободный выбор и взаимное ухаживание «милки» и «милёночка», ведущее к браку по любви. Молодежь почуяла свою силу, осознала свою свободу в деле устройства своей будущей судьбы.

Теперь сын спокойно говорит отцу:

Уж ты тятка, тятка мой,
Сядь, подумай-ко со мной...
Возьми *милу* за меня!

Характерно это приглашение *подумать*: родительский авторитет совсем не отрицается, но принимается во внимание только опытность, а не старинная власть родителя, требуются лишь его совет и санкция. В случае же если «тятка» почему-либо заартачится, у сына уже припасено средство:

Ежли милу не возьмешь,
Я не пахарь буду твой,
Не метальщик стоговой,
Не косильщик луговой. <...>

Брешь прорвалась, таким образом, в самом наиболее месте. Естественно, что здесь не обошлось и не обходится без (своего рода) пересола. Этот пересол, прямой плод реакции, сказался и во всем тоне частушек: молодая удаль и ухарство нередко доходят здесь до излишней развязности, до бесшабашного, головокружительного разгула. Однако грязи и разврата в известных мне *деревенских* частушках нет. То верно, что некоторые из них неудобны для печати; но ведь это же нужно сказать и про многие из старинных песен (особенно «плясовых», прямою наследницей которых и явилась частушка). У народа свои воззрения на приличия. <...>

Все другие стороны народного быта отразились в новой песне гораздо бледнее. Но это не удивительно. Частушка хочет быть лирикою, т. е. иметь дело с чувствами, а последними так бедна наша деревенская жизнь, исключая указанных сторон ее. Однако, например, рекрутчина и солдатство нашли в новой песне очень широкое отражение. И вообще частушка в высшей степени отзывчива ко всем явлениям жизни; достаточно упомянуть, что на другой же день после введения, нынешним летом, винной «монополии», в Нижнем Новгороде (по сообщению местных газет) уже распевали:

Монополька моя
Монополистая!
Целый день тебя я пил:
Не забористая!

Не имея ни возможности, ни надобности распространяться здесь об этой отзывчивости частушки к явлениям жизни (конечно, главным образом к *новым* явлениям; это так просто: частушки — песни молодежи; старое поколение деревни нередко относится к частушкам отрицательно), мы лишь коротко отметим отношение частушки к деревне и деревенской жизни. В этом отношении в новой песне (по крайней мере *деревенской*) мы совсем не встречаем преклонения перед фабрикою или городом. Напротив, представители фабрично-городской культуры нередко высмеиваются. <...>

Напротив, отношение частушки к деревне и к деревенской жизни со всем ее укладом самое задушевное и проникнуто нередко глубокою симпатией. Многочисленные образы, сравнения и параллели берутся частушкой именно из деревенской жизни. В одной песне «форсистые девушки» уподобляются «бугристому полюшку»; в другой — милая жнет «на большой дорожке спеленькой овес» или «боронит за овином», — в том и другом случае думая о своем возлюбленном; в третьей — милая любитесь на «посеянный в поле горох» и жалуется на «проклятую любовь». <...>

Некогда бывшая только или, по крайней мере, главным образом фабричную и даже трактирную, частушка стала потом *деревенскою*, т. е. народною в собственном смысле этого слова, причем физиономия ее сразу же значительно переменялась к лучшему. Среди здоровых элементов деревни растворяется и исчезает фабричная накипь новых песен. Пройдут годы, и исчезнет — будем надеяться — вся эта накипь, заменившись живительными соками деревенской, истинно народной почвы. Тогда мы увидим пред собою свежий, животворный поток народной поэзии.

Н.П. Колпакова

Типы народной частушки

<...> Основной, наиболее популярный тип русской народной частушки — четверостишия, каждое из которых представляет собой художественно законченную, замкнутую в себе песенную миниатюру на бытовую, семейную или любовную тему, — миниатюру, полную лирических красок, образности и экспрессии. Именно этот тип, как наиболее привычный и распространенный, и называют обычно «частушкой»; но рядом с ним имеются и другие частушечные разно-

видности, обладающие своими особыми идейно-художественными типовыми чертами. <...>

Частушки, издревле связанные с народной пляской, — совершенно четко определенный тип малой песенной формы, имеющий отчетливо отработанную систему своих поэтических средств, прежде всего — ее ритмической композиции с эмоциональными возгласами, притаптыванием, прихлопыванием в ладоши, присядкой, всевозможными «коленцами» и «выходками» импровизационного характера, отражающими и на стиховом ритме этого типа частушки. <...>

Ритмические узоры неустойчивы: в каждом отдельном случае они всецело подчинены ритму пляски и ее музыкального сопровождения, которое дает то неожиданные акценты, то пропуск отдельных стоп, повинувшись ритмическим особенностям фигур-импровизаций, выделяемых пляшущими. Композиционная структура подчеркивается характером словесного синтаксиса: каждая из четырех строк плясовой частушки нередко представляет собой самостоятельное восклицание, вопрос и т. п., обособленное синтаксическое целое; этим создается соответствие между фразами текста, музыкальными фразами аккомпанемента и теми «коленцами», которые выделяются при русской пляске¹. Все эти особенности строения, равно как и бытовое назначение таких частушек, определяют и стиль их интонаций, которые обычно имеют характер короткого озорного возгласа, шутливое восклицание, задорного намека, вызова и т. п., направленных или лично кому-нибудь из участников пляски, или в толпу зрителей².

Особенности внешнего строения, определяющие этот частушечный тип, настолько характерны, настолько хорошо отвечают его бытовому назначению, что *содержание* текста нередко приобретает уже второстепенное значение. Здесь сюжет, как правило, поневоле лаконичен, — его нельзя развернуть в четырех коротких строчках, — несложен, подчеркнута реалистичен. Зачастую его вообще нет, а весь текст является как бы мгновенным всплеском мысли, отразившим быстро промелькнувшее наблюдение, впечатление, внезапное непосредственное обращение или отклик на то, что происходит перед глазами пляшущего. Основным колоритом, окрашивающим все эти восклицания и обращения, в большинстве своем является юмор. <...>

¹ Ах, топнула я,
И не топнула я,
Съела каши три горшка —
И не лопнула я!

² Ай, гулять ли мне?
Ай, плясать ли мне?
Скажет милый — «поцелуй»,
Целовать ли мне?

Система рифмовки, образующая строфу, в этом типе частушки богато варьируется; чаще всего или все строки объединены единым созвучием, что подчеркивает их отрывистую интонацию, или рифма охватывает строки попарно. Перекрестная рифмовка, связанная с более сложным синтаксическим строением, встречается тут реже. Нередко употребляется и рифмовка ААВА, придающая тексту особую законченность. Не ограничиваясь рифмовкой, построенной на использовании отдельных частей речи, частушка при пляске играет рифмами составными, включает в свой арсенал имена собственные, неожиданное привлечение которых усиливает для аудитории комическое впечатление, поскольку в ряде случаев это имена присутствующих или намеков на хорошо всем известных лиц. Такой разнообразной игры звуками не знает больше ни один тип народной частушки.

Тщательно разработан в плясовых частушках и такой прием, как комическое словоупотребление, а иногда и словообразование (типа «уж ты, милка моя, *подманилка* моя»; «Ах вы, глазки мои, серые *прищурки*»; «Ой, мельница — *переверница*» и т. п.).

Как правило, плясовые частушки исполняются без какой бы то ни было циклизации, но некоторые напевы (например, «Барыня»), перемежая тексты устойчивым припевом («барыня, барыня, сударыня-барыня»), создают какое-то подобие частушечной цепи.

Таким образом, устойчивая общая поэтическая система данного — второго — частушечного типа вырисовывается достаточно четко. <...>

К описанному выше типу некоторыми своими стилистическими особенностями близка его разновидность, получившая особо широкое распространение в первые годы советского строя, а именно — частушки, известные под народным названием «Яблочко». <...>

Третий тип народной частушки, обладающий своей особой суммой композиционных, тематических и стилистических особенностей, также четко выделяется из общей массы народного частушечного творчества и носит народное название «страданий». Этот термин имеет двойное значение: «страдать» в буквальном смысле слова, т. е. переживать тяжелые эмоции («от страдания от лихого нет лекарства никакого»), и «страдать» — петь, исполнять частушки-«страдания» в паре с подругой или гармонистом («я пою, пою «страданье» про разлуку и свиданье», «давай, милка, страдать вместе — я с гармонью, а ты в песне»). Композиционно «страдания» представляют собой рифмованные попарно двустихия на той же типичной частушечной основе четырехстопного хоря. <...>

Основное содержание «страданий» — любовная лирика, но в них можно найти также отзвуки семейного быта старой деревни, рекрутчины, быта рабочих и другие социальные мотивы. Все это отражено в «страданиях» примерно в том же идейно-художественном плане, как и в других традиционных бытовых и любовных частушках: так же проклинаясь царская военная служба («У солдатах жить — мученье, солдат гонят на ученье»), так же горестно оплакивается быт рабочих-шахтеров («Провалитесь, горы-норы, где работают шахтеры!»). Но

пропорционально подобные темы и образы занимают в «страданиях» очень мало места: основное принадлежит любовной лирике.

Маленькая форма «страданий» не дает возможности подробно развить образ, мысль или суждение, вкладываемое в текст, с достаточной полнотой. Поэтому выразительные средства «страданий» поневоле лаконичны. Построенная часто на художественном параллелизме («Цветет колос, землю клонит, по милому сердце ноет»; «В саду травка не родится, моей милке не жениться» и т. п.), строфа «страдания» нередко использует при этом и параллелизм синтаксический («Какой-лед — и то растаял, как любил — и то оставил!»), как бы сжимая в две строки то, о чем традиционная частушка первого типа рассказывает в четырех. Так же лаконичны сравнения («Сколько в небе звезд ясных, столько нас, девчат несчастных»), немногословны метафоры («Чернобровый большой парень положил на сердце камень»), которые в четырехстрочной частушке имеют возможность развернуться на более обширной словесной площади. Эта сжатость и лаконичность придают «страданиям» особую выразительность. В плане символики «страдания» полностью совпадают с символикой частушки наиболее распространенного — первого — типа.

Интонации «страданий» соответственно их эмоциональной специфике особенно богаты личными обращениями (к любимому, к подруге, к родителям, к соседям и пр.). Как характерный прием здесь можно подчеркнуть более частое, чем в других лирических частушках, употребление имен собственных («Не пью чаю, не ем сушки, все страдаю по Ванюшке»; «Проводи меня, Мишутка, ночь темна, одной мне жутко» и т. п.) — прием, подчеркивающий сугубо интимный тон «страданий» и имеющий здесь совсем иное значение, чем в частушке плясовой, где имена собственные обычно использовались для затейливости и свежести рифмовки. Звукопись «страданий» особенно отточенно блестит в конечных рифмах («Мамашенька, купи чаю, а не купишь, осерчаю»; «Не ходи, не очень нужен, без тебя двенадцать дюжин»; «Он завлек меня речами, я не стала спать ночами»). <...>

Совершенно особый музыкально-поэтический тип народного частушечного творчества представляет собой так называемая «Семеновна»¹. <...>

У «Семеновны» своеобразное стиховое оформление и ярко выраженная специфика тематики и стилевых особенностей. Из других частушек она выделяется прежде всего своеобразием своего строения. У нее особый, очень устойчивый характер напева, а также метра и ритма. Строфа ее обычно записывается и публикуется в виде четырех строк, но это вряд ли правильно: «Семеновну» нужно записывать не в четыре, а в две строки, — такое написание более соответствует ее музыкальной фразировке, системе рифмовки и ярче подчеркивает ее четко выраженную двухдольную основу. Окончания стиха «Семенов-

¹ Происхождение этого названия не установлено.

ны» всегда только мужские или дактилические, женских не бывает. Своеобразной композиционной особенностью «Семеновны» является очень часто наблюдаемая связанность ее строф попарно (тип вопроса — ответ); этому соответствуют некоторые варианты напева, состоящие из двух музыкальных фраз, как бы отвечающих одна другой. <...>

Наряду со спецификой внешней формы имеют свои характерные черты и содержание «Семеновны», и ее общая стилистика, и ее социальное лицо. Если согласиться с тем, что частушка первого типа в целом на современном этапе развития народной песенности в какой-то мере продолжает бытовую функцию традиционной лирической песни, то невольно напрашивается мысль о своеобразном месте «Семеновны» в этом общем частушечном репертуаре, а вместе с тем как-то намечается вопрос и о времени ее возникновения — очевидно, более позднем, чем у предыдущих типов. По своему содержанию «Семеновна», вскинутая на поверхность песенного репертуара периодом нэпа, несомненно, перекликается с «жестоким» романсом, процветавшим в кругу городского мещанства на рубеже XIX—XX веков и не изжитым еще и сегодня в деревне (преимущественно пригородной). Общий колорит подобных песен-романсов, составленных из строф «Семеновны», говорит об очевидных дореволюционных их истоках. На это указывает самый образ героини, именем которой назван этот частушечный тип. Сама «Семеновна» действующим лицом в своих частушках обычно не является; портретного изображения ее тоже не дается (за исключением таких деталей ее костюма, как «юбка в полоску», «юбка в шашечку», «юбка в клеточку»), но отдельные штрихи ее наружности и поведения дают о ней некоторое представление. Певцы обращаются к ней в весьма свободном, нередко — игровом тоне, дают ей поручение любовного характера («увидишь милого — передавай привет»), подсмеиваются над ней, вышучивают её. «Семеновна» покладиста, добродушна, не обременена работой («сидит на лесенке, поет песенки», «сидит на солнышке, грызет подсолнушки») и не строга насчет морали: она «любит семерых», она не прочь «хлебнуть пол-литра горького», она «неведомо где шляется — по ночам домой не является» и т. п. В целом из всех этих разбросанных черт создается облик развеселой «женки» типа не то солдатки, не то разудалой вдовки, которая охотно и посудачит, и посплетничает, и ввяжется зрительницей в любое уличное происшествие (особенно скандального характера), т. е. облик, который никак не согласуется с фольклорными образами, созданными советской эпохой, и которой явно вышел из мещанского городского предместья последних предреволюционных лет. Тематика «Семеновны» разнообразна — любовная, шутливая, — но излюбленные ее мотивы, как и в «жестоким» романсе, — несчастная любовь, разлука, измена, убийства и самоубийства на почве личных драм и т. п. бытовые трагедии. Одна сестра из ревности закалывает другую; парень убивает товарища; девушка кончает с собой из-за измены милого; несчастные влюбленные гибнут вместе — вот круг мотивов, которые разрабатывает «Семеновна» в песнях, сложенных из ее строф.

Все эти трагические происшествия передаются с натуралистическими подробностями, с бытовыми деталями обстановки, переживаний окружающих и т. п., включаемых в слезливо-сентиментальный взволнованный рассказ о происшедшем («четыре разика его ударили»; «принесли домой — кровь закапала»; «горько плакали его сестреночки»; «горько плакала зазноба Шурочка»). Общий художественный стиль «Семеновны» красноречиво раскрывается даже в самых кратких фрагментах:

Жили две сестры,
Нюра с Маничкой,

Любили мальчика,
Его звать Ваничка.

«Нюра» решается зарубить сестру топором. «Ваничка» бежит на крики «Манички», но опаздывает и с горя сам топится. Заклеймив «Нюру» проклятием («Нюра, зверь лесной!»), влюбленных хоронят вместе:

Надет(ы) на Маничке
Да туфли лаковы,
Да когда гроб несли —
Подруги плакали.

Надет(а) на Ваничке
Футболка белая,
Эх, любовь, любовь,
Что ты наделала! <...>

В другом подобном тексте некий «Мишенька» начинает гулять в чужой деревне, и местные парни приканчивают его тем же традиционным способом — топором. «Ах, любовь, любовь, какая лестная! Нашему Мишеньке — царство небесное!» — восклицает песня, заканчивая трагическое повествование. Правозначительные концовки насчет «вредности» (или неодолимой силы) любовного чувства так же характерны для «Семеновны», как и для мещанского романса (с его заключениями типа «Бойтесь вы, девы невинные, бойтесь коварных мужчин», или «Девицы, милых лет созданья, остерегайтесь мужчин», и т. п.). Они идут в общем стилистическом русле с другими творческими приемами «Семеновны», с ложно понимаемой «красивостью» ее фразеологии («любовью пылкою мы заразились»), сочетающейся с вульгаризмами («а я заплакала да у евонных ног»).

Короче говоря, идейно-художественный колорит «Семеновны» и мещанского романса, очевидно, восходят к общему источнику.

Но вместе с тем у «Семеновны» есть еще одна стилистическая особенность, которая настораживает исследователя: «Семеновне» едва ли не в такой же степени, как трагичность тематики, свойствен юмор, который в «жестоких» романсах обычно не встречается. Но юмор этот особого характера. Он не похож на тот, которым пронизаны многочисленные шуточные и сатирические русские народные частушки, создающие непосредственные и веселые образы — то просто комические, то иронические, то язвительные. Юмор «Семеновны» далек от этого колорита; он взрезается в «трагический» текст неожиданно и оборачивает трагедию острым гротеском. Так, например, в зачине строфы создается драматическое положение:

Ты Семен, Семен, Что
молодой Семен
Тебя поют везде, Да потонул в пруде.

Чего, казалось бы, трагичнее: молодой человек утонул. Но сразу же вслед за этим строфа-«ответ» дорисовывает ситуацию:

Теперь лежит в воде, А молодежь вокруг
Лежит, сам кается, Него купается.

Положение утопленника (очевидно — самоубийцы, раз он «кается» в содеянном) оказывается не трагическим, а смешным и глупым: несколькими скупыми словами частушка с необычайной выразительностью дает почувствовать всю нелепость одинокого (и притом — добровольного) лежания самоубийцы под водою в то время, как на поверхности веселятся его товарищи.

<...> Подобные неожиданно возникающие комические разрешения завязки, которая должна была бы вести к драматическому концу, наводят на мысль: не имеет ли тут места прием пародирования мещанского романса в целом как жанра, высмеивания его содержания и образов? Мещанский романс в наши дни изживает себя окончательно; слезливо-слащавый колорит «Семеновны» — его последние следы в русском фольклоре, но колорит этот сегодня, очевидно, вышучивается самими певцами, и гротескные завершения трагических зачинов, может быть, показывают, что жанр пришел к полному упадку.

Тесная связь с трагической тематикой сделала композиционную форму «Семеновны» очень популярной в годы Великой Отечественной войны, когда в фольклор хлынули действительно драматические сюжеты. Данный частушечный тип с его патетическим стилем, способностью к циклизации куплетов и созданию из строф частушки длинных песен на трагическую тему оказался удобным для передачи этих сюжетов. При этом элементы мещанского романса оказались отодвинутыми на задний план и совершенно заслоненными интонациями искреннего народного горя и жалости: строфами «Семеновны» созданы песни о Зое Космодемьянской, песня о медсестре, встретившей на поле боя своего умирающего друга, о летчиках, сбитых врагами, и ряд других. Некоторые из этих песен (особенно — песня о Зое) получили широкое распространение. Но в целом «Семеновна», несмотря на широкую популярность ее типа, исполняется относительно мало: очевидно, общий характер сентиментально-щемящего мещанского романса выпадает из стиля современного фольклора советской молодежи; попытки же создавать на напев «Семеновны» бодрые и жизнерадостные песни, соответствующие мироощущению нашей современности, как-то не удаются. <...>

Таким образом, рассмотрение репертуара народных частушек показывает, что жанр этот включает в себя ряд различных типов, которые живут друг возле друга, родственны один другому по ряду применяемых

ими художественных средств, пользуются некоторыми перекрещивающимися приемами поэтики — такими, как словотворчество, художественный параллелизм, система рифмовки и пр., но вместе с тем имеют каждый по сумме поэтических средств и содержания самостоятельный облик внутрижанрового типа. Каждый из них по-своему выполняет свои исторические задания и все вместе осуществляют развитие жанра.
<...>

И.В. Зырянов

Частушечные спевы

Однородные по типу частушки в исполнительской практике нередко выступают в составе сложных поэтических комплексов. Частушечные четверостишия и двустишия, являясь законченными, казалось бы, замкнутыми в пределах своей формы миниатюрами, могут образовывать большие художественные венки, входить в ткань импровизационных циклов, «наборных» песенок, серий, спевов.

Записывая частушки с голоса на молодежных гуляниях или любительских спевках, часто замечаешь, как отдельные, более талантливые исполнители каждую припевку поют к месту, по-своему группируя тексты, проводя через многие произведения сквозную мысль, создавая сложную поэтическую картину или поддерживая какое-то определенное настроение. Всякая частушка в таких «венках» не является случайностью, она входит в соседство с другими текстами, чем-то внутренне связана с ними: характером игры, чувством, единством темы, лирическим героем, а если говорить о поэтической форме, то в частушечных спевах тексты могут быть объединены единоначатием, припевом, одним и тем же приемом композиции, ритмико-мелодическим строем, наконец, просто принадлежностью к одному и тому же внутрижанровому виду. Иногда композиционно-тематические спевы закрепляются в своем составе, могут приобретать в репертуаре исполнителя относительную устойчивость.

Характеризуя эти сложные композиционные и тематические построения, этнографы и фольклористы прибегают к самым разнообразным определениям: цикл, серия, венок, спев, многострочная частушка, «долгая» песня, частушечный сказ.

Такое обилие названий говорит о пестроте комплексов, их разнохарактерности, о различных способах объединения частушек, о том, что связи эти могут быть формальными, внешними, легко нарушаемыми (венки, серия, цикл); с другой стороны, поэтический сплав может быть органическим, внутренним, почти нерасторжимым («долгая» песня,

многострочная частушка, спев). Первый вид частушечных объединений удобнее называть серией или циклом, другой — спевом. Эти понятия наиболее употребимы, они указывают не только на связь между текстами, но и передают характер исполнения произведений. <...>

Явление циклизации, по-видимому, было всегда присуще жанру частушки. Оно могло быть связанным с характером контаминаций в народном творчестве. Частушки могли входить в лирические народные песни вследствие сходства содержания и близости ритмики стиха. Поэтические миниатюры — со всеми признаками частушек — обнаруживаются в художественной канве лирических песен записей XVIII—XIX столетий. <...>

Частушечные звенья в лирических и игровых народных песнях в записях второй половины XIX—начала XX в. — явление знаменательное: оно говорит о том, что, возможно, было обратное влияние частушечного жанра на традиционные песенные виды народного творчества. Частушечные тексты контаминировались с песенными мотивами, обновляли ритм и содержание старых произведений. <...>

Циклизации частушек способствовало появление так называемых походенечных песенок. В 1903 году Д.К. Зеленин отмечал, что такому закреплению частушек в циклы способствовал прежде всего характер молодежных игр: «В Вятской губернии песенки в 10 и более стихов, явно составившиеся из частушек и носящие все признаки этих последних, называют уже не частушками, а чаще проходящими песнями»¹ <...>.

Д.К. Зелениным впервые были отмечены и некоторые принципы соединения частушечных «ячеек» в более емкие художественные образования. Примечательно то, что наряду с «близостью содержания» циклизующихся текстов, общностью композиционных форм («параллелизм»), он указывает и «противоположения». <...>

Д.К. Зеленин в связи с циклизацией частушек предполагал, что развитие частушечного жанра в дальнейшем может пойти по пути перехода частушек в «долгие» песни. «Иногда,— писал он,— такого рода бессистемные цепи частушек являются чем-то устойчивым. Под Нижним Новгородом пользуется большой известностью так называемая Саратовская песня — набор «частушек»², отдельные тексты которой были зафиксированы им в разных областях России. <...>

По-видимому, каждый географический район имел свои частушечные циклы, где основным связующим средством была определенная танцевальная или плясовая мелодия, отсюда всевозможные «ланцы», «сербияночки», «барыни».

¹ Зеленин Д.К. Песни деревенской молодежи. Вятка. 1903. С. 7.

² Там же.

К частушечным спевам можно отнести и те поэтические комплексы, которые сопровождали молодежные увеселения, связанные с проведением различных обрядов и старинных ритуальных праздников. <...>

В отдельных случаях жизнь частушки невозможна вне циклов. Так, нерасторжимы поэтические диалоги между участницами «частушечного действия», вопросно-ответные циклы, начинающиеся обычно с обращения: «Дорога подруга...» Такие диалоги можно расчлнить только искусственно. <...>

К сожалению, наши фольклорные издания не располагают подобным материалом, такие частушечные комплексы не выделялись из общей массы лирических припевок. А потому мы считаем не лишним привести здесь в качестве примера плясовой цикл «ветлужского», который нам любезно сообщила П.Г. Ширяева.

Пляска «ветлужского»¹ <...> проводилась в обыденные вечера, в середине недели, когда молодежь из других деревень на посиделки не приходила. Иногда игра проводилась даже без гармониста. Как правило, в пляске участвовало шесть человек: четыре девушки и два парня. Группа подбирается не только по умению плясать, но и по способности «на ходу» отвечать частушками на поэтическую реплику «противника». Происходит состязание не столько в пляске, сколько в умении импровизировать. По мере игры любовные припевки переходят в едко сатирические. Все шесть играющих образуют круг; парней с обеих сторон разделяют по две девушки. Играющие идут друг за другом; исполнение одной частушки занимает один оборот по кругу, и участники игры становятся на прежние места. Задача состоит в том, чтобы согнать противника с круга. У «ветлужского» есть свой зачин, состоящий из нескольких частушек, в которых и приглашение в игру, и определение ее задач.

Открывается пляска частушкой девушки:

По-над нашим-то окошком
Бежит речка узкая.
Давайте, девушки, попляшем
Вшестере ветлужского.

Затем поют парни:

Мы пошли-не поломались,
Плясали у горы.
Вы глядите, да не смейтесь,
Народ, со стороны.

И снова девушки:

Четыре девки, два товарища,
Пойдемте с нам плясать.

¹ Наблюдения сделаны в деревне Кузнечиха Никольского района Вологодской области в 20-е годы.

Не стесняйтесь, ягодиночки,
Ответы подавать.

После третьей частушки первыми начинают «задирать» парни:

Экой тоненький-претоненький
На меленке ледок.
Я с милашкой целовался —
Укусила, дьяволок.

Старается не остаться в долгу и другая сторона играющих:

Подружки, ваши-то ребята —
Точно серые котята.
Они хлопнули ушам —
По-под лавкам за мышам.

Игра продолжается до тех пор, пока одна из сторон не исчерпает всех своих поэтических возможностей, пока не нарушит ритма «ветлужского».

В некоторых частушечных спевах при тематическом объединении текстов прослеживается определенная композиция, выделяется зачин, основная часть, или ядро, спева и заключение. В роли зачинов весьма часто выступают поэтические обращения к гармонисту. <...>

Циклы очень разнообразны по самой жанровой природе и тематически-композиционным признакам. Это и тематические подборки лирических припевок, и припевки, сопровождающие определенные танцы, и шуточные импровизации на какой-то особый лад, это и плясовые комплексы самого разного ритмического строения, включая «Яблочко», это и «страдания» и, наконец, «Семеновна».

Так, по единству композиционного строения объединены в спев двухстрочные миниатюры:

- Чем торгуешь? — Мелким рисом.
- С кем гуляешь? — С немцем лысым.
- Чем торгуешь? — Апельсином.
- С кем гуляешь? — С младшим чином.
- Чем торгуешь? — Помидором.
- С кем гуляешь? — С кондуктором.

Та же вопросно-ответная форма характерна для циклов частушек, передающих диалог между дочерью и матерью: «Маменька, люблю Мишу!» — «Люби, дочи, давно слышу», — «Маменька, люблю Бору!» — «Люби, дочи, даю волю» и т. п.

Чем шире сфера распространения циклов, чем чаще они исполняются, тем устойчивее традиции коллективного творчества в них, тем больше простор исполнительской импровизации. <...>

Многие из таких циклов отличаются особой мелодией, имеют свои названия, иногда по словам припева: «Жигули вы, Жигули», «Золотистый, золотой», «Шарабан мой, шарабан» и пр. <...>

Мы должны учитывать опыт талантливых частушечников-импровизаторов, умело объединяющих отдельные частушки в большие поэ-

тические комплексы, находящие какие-то глубинные, органические связи между разрозненными произведениями. Частушечные циклы подобны киноленте, на которой отдельный кадр, отражая «малость жизни», в то же время неотделим от других кадров, создающих в комплексе представление о большем и значительном явлении. Если, к примеру, собрать воедино все наши частушки, рожденные в период Великой Отечественной войны, и дать их циклами, то будет великая народная песня, рассказанная тысячами людей, любящих, страдающих, борющихся и побеждающих. Это была бы песнь народа, стоящая томов истории.

Более четверти века отделяет нас от Великой Отечественной войны. Но живы в памяти людей частушки тех тревожных лет. Солдатки, потерявшие мужей, вырастили и выучили детей. Воспитали их так, чтобы они были достойны памяти отцов. Рано поседевшие и состарившиеся женщины и теперь иногда причитают в припевках над своей вдовой долей, и в них покорность судьбе и нетленная преданность любимому. В деревне Метальниковой Березовского района Пермской области осенью 1969 года нами услышаны такие частушки:

Милый в армию поехал,
Тяжело сказал: «Прощай!»
Мне его любовь горячую
До гроба будет жаль.

Ягодиночку убили
Из винтовки боевой.
Он лежит в сырой земельке
И не думает домой.

Попоем, подруга, песни,
С горя не певаячи.
Верю, верю, дружка жалко,
По себе, страдаючи.

Если б были те случаи —
Из могилы выручали,
Я бы друга милого
Без лопаты вырыла.

Это спев. И такие поэтические импровизации из частушек можно записать в любой деревне. <...>

Частушечные тематические циклы состоят в основном из текстов варьирующихся, наиболее жизнеспособных, таких, из которых можно извлекать, при надобности, самые различные оттенки эмоциональности содержания. Цикл частушек — это свободное объединение отдельных произведений, способных соединяться по самым различным приметам своего сходства: как идейно-тематическим, так и чисто формальным. Как видим, частушечные спевы не дали качественно новых жанровых образований, частушки не превратились в «долгие» песни. Будучи продуктом личных и коллективных импровизаций, частушечные объединения оказываются подвижными по объему содержания и количеству входящих в них текстов. <...>

В явлении циклизации выражена характерная особенность частушек — их стремление преодолеть ограниченность формы и относительную узость, и «малость» содержания, в спевах открывается возможность для передачи более сложных художественных картин и жизненных обобщений, для расширения форм импровизационного творчества: от отдельных исполнителей — к одновременным совместным импровизациям. <...>

Народный театр

М.М. Бахтин

[Народная смеховая культура]

Все многообразные проявления и выражения народной смеховой культуры можно по их характеру подразделить на три основных вида форм:

1. Обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа, различные площадные смеховые действия и пр.).

2. Словесные смеховые (в том числе пародийные) произведения разного рода: устные и письменные, на латинском и на народных языках.

3. Различные формы и жанры фамильярно-площадной речи (ругательства, божба, клятва, народные блазны и др.).

Все эти три вида форм, отражающие — при всей их разнородности — единый смеховой аспект мира, тесно взаимосвязаны и многообразно переплетаются друг с другом. <...>

* * *

Празднества карнавального типа и связанные с ними смеховые действия или обряды занимали в жизни средневекового человека огромное место. Кроме карнавалов в собственном смысле с их многодневными и сложными площадными и уличными действиями и шествиями, справлялись особые «праздники дураков» («*festa stultorum*») и «праздник осла», существовал особый, освященный традицией вольный «пасхальный смех» («*risus paschalis*»). Более того, почти каждый церковный праздник имел свою, тоже освященную традицией, народно-площадную смеховую сторону. Таковы, например, так называемые «храмовые праздники», обычно сопровождаемые ярмарками с их богатой и разнообразной системой площадных увеселений (с участием великанов, карликов, уродов, «ученых» зверей). Карнавальная атмосфера господствовала в дни постановок мистерий и соти. Царила она

также на таких сельскохозяйственных праздниках, как сбор винограда (vendange), проходивших и в городах. Смех сопровождал обычно и гражданские, и бытовые церемониалы и обряды: шуты и дураки были их неизменными участниками и пародийно дублировали различные моменты серьезного церемониала (прославления победителей на турнирах, церемонии передачи ленных прав, посвящений в рыцари и др.). И бытовые пирушки не обходились без элементов смеховой организации, — например, избрания на время пира королей и королей «для смеха» («*roi roué*»). <...> Все эти обрядово-зрелищные формы, как организованные на начале с м е х а , чрезвычайно резко, можно сказать принципиально, отличались от с е р ь е з н ы х официальных — церковных и феодально-государственных — культовых форм и церемониалов. Они давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений; они как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь, которым все средневековые люди были в большей или меньшей степени причастны, в которых они в определенные сроки жили. Это — особого рода д в у м и р н о с т ь . <...>

Двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни существовал уже на самых ранних стадиях развития культуры. В фольклоре первобытных народов рядом с серьезными (по организации и тону) культурами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество («ритуальный смех»), рядом с серьезными мифами — мифы смеховые и бранные, рядом с героями — их пародийные двойники-дублеры.

<...> Но на ранних этапах, в условиях доклассового и догосударственного общественного строя, серьезный и смеховой аспекты божества, мира и человека были, по-видимому, одинаково священными, одинаково, так сказать, «официальными». Это сохраняется иногда в отношении отдельных обрядов и в более поздние периоды. Так, например, в Риме и на государственном этапе церемониал триумфа почти на равных правах включал в себя и прославление, и осмеяние победителя, а похоронный чин — и оплакивание (прославляющее), и осмеяние покойника. Но в условиях сложившегося классового и государственного строя полное равноправие двух аспектов становится невозможным, и все смеховые формы — одни раньше, другие позже — переходят на положение неофициального аспекта, подвергаются известному переосмыслению, осложнению, углублению и становятся основными формами выражения народного мироощущения, народной культуры. Таковы карнавального типа празднества античного мира, в особенности римские сатурналии, таковы и средневековые карнавалы. <...>

Это, конечно, не религиозные обряды вроде, например, христианской литургии, с которой они связаны отдаленным генетическим родством. Организующее карнавальные обряды смеховое начало абсо-

лютно освобождает их от всякого религиозно-церковного догматизма, от мистики и от благоговения, они полностью лишены и магического, и молитвенного характера (они ничего не вынуждают и ничего не просят). Более того, некоторые карнавальные формы прямо являются пародией на церковный культ. Все карнавальные формы последовательно внецерковны и внерелигиозны. Они принадлежат к совершенно иной сфере бытия.

По своему наглядному, конкретно-чувственному характеру и по наличию сильного и г р о в о г о элемента они близки к художественно-образным формам, именно к театрално-зрелищным. И действительно — театрално-зрелищные формы средневековья в значительной своей части тяготели к народно-площадной карнавальной культуре и в известной мере входили в ее состав. Но основное карнавальное ядро этой культуры вовсе не является чисто х у д о ж е с т в е н н о й театрално-зрелищной формой и вообще не входит в область искусства. Оно находится на границах искусства и самой жизни. В сущности, это — сама жизнь, но оформленная особым игровым образом.

В самом деле, карнавал не знает деления на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают, — в нем ж и в у т , и живут в с е , потому что по идее своей он в с е н а р о д е н . Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, т. е. по законам карнавальной с в о б о д ы . Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны. Таков карнавал по своей идее, по своей сущности, которая живо ощущалась всеми его участниками.

<...> Итак, в этом отношении карнавал был не художественной театрално-зрелищной формой, а как бы реальной (но временной) формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле (на срок карнавала). Это можно выразить и так: в карнавале сама жизнь играет, разыгрывая — без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики — другую свободную (вольную) форму своего осуществления, свое возрождение и обновление на лучших началах. Реальная форма жизни является здесь одновременно и ее возрожденной идеальной формой.

Для смеховой культуры средневековья характерны такие фигуры, как шуты и дураки. Они были как бы постоянными, закрепленными в обычной (т. е. некарнавальной) жизни, носителями карнавального начала. Такие шуты и дураки, как, например, Трибуле при Франциске I (он фигурирует и в романе Рабле), вовсе не были актерами, разыгрывавшими на сценической площадке роли шута и дурака (как позже

комические актеры, исполнявшие на сцене роли Арлекина, Гансвурста и др.). Они оставались шутами и дураками всегда и повсюду, где бы они ни появлялись в жизни. Как шуты и дураки, они являются носителями особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно. Они находятся на границах жизни и искусства (как бы в особой промежуточной сфере): это не просто чудачки или глупые люди (в бытовом смысле), но это и не комические актеры. <...>

Карнавал — это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его п р а з д н и ч н а я ж и з н ь. Праздничность — существенная особенность всех смеховых обрядово-зрелищных форм средневековья.

Все эти формы и внешне были связаны с церковными праздниками. И даже карнавал, не приуроченный ни к какому событию священной истории и ни к какому святому, примыкал к последним дням перед великим постом. <...> Еще более существенна генетическая связь этих форм с древними языческими празднествами аграрного типа, включавшими в свой ритуал смеховой элемент.

Празднество (всякое) — это очень важная п е р в и ч н а я ф о р - м а человеческой культуры. Ее нельзя вывести и объяснить из практических условий и целей общественного труда или — еще более вульгарная форма объяснения — из биологической (физиологической) потребности в периодическом отдыхе. Празднество всегда имело существенное и глубокое смысловое, мирозерцательное содержание. Никакое «упражнение» в организации и усовершенствовании общественно-трудового процесса, никакая «игра в труд» и никакой отдых или передышка в труде с а м и п о с е б е никогда не могут стать п р а з д н и ч н ы м и . Чтобы они стали праздничными, к ним должно присоединиться что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию не из мира с р е д с т в и и необходимых условий, а из мира в ы с ш и х ц е л е й человеческого существования, т. е. из мира идеалов. Без этого нет и не может быть никакой праздничности.

Празднество всегда имеет существенное отношение к времени. В основе его всегда лежит определенная и конкретная концепция природного (космического), биологического и исторического времени. При этом празднество на всех этапах своего исторического развития были связаны с к р и з и с н ы м и , переломными моментами в жизни природы, общества и человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении.

<...> В условиях классового и феодально-государственного строя средневековья эта праздничность праздника, т. е. его связь с высшими целями человеческого существования, с возрождением и обновлением, могла осуществляться во всей своей неискаженной полноте и чистоте только в карнавале и в народно-площадной стороне других праздников. Праздничность здесь становилась формой второй жизни народа, всту-

павшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия.

Официальные праздники средневековья — и церковные, и феодально-государственные — никуда не уводили из существующего миропорядка и не создавали никакой второй жизни. Напротив, они освящали, санкционировали существующий строй и закрепляли его. Связь с временем стала формальной, смены и кризисы были отнесены в прошлое. Официальный праздник, в сущности, смотрел только назад, в прошлое и этим прошлым освящал существующий в настоящем строй. Официальный праздник, иногда даже вопреки собственной идее, утверждал стабильность, неизменность и вечность всего существующего миропорядка: существующей иерархии, существующих религиозных, политических и моральных ценностей, норм, запретов. Праздник был торжеством уже готовой, победившей, господствующей правды, которая выступала как вечная, неизменная и непререкаемая правда. Поэтому и тон официального праздника мог быть только монолитно серьезным, смеховое начало было чуждо его природе. Именно поэтому официальный праздник изменял подлинной природе человеческой праздничности, искажал ее. Но эта подлинная праздничность была неистребимой, и потому приходилось терпеть и даже частично легализовать ее вне официальной стороны праздника, уступать ей народную площадь.

В противоположность официальному празднику карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Это был подлинный праздник времени, праздник становления, смен и обновлений. Он был враждебен всякому увековечению, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее.

Особо важное значение имела отмена во время карнавала всех иерархических отношений. На официальных праздниках иерархические различия подчеркнуто демонстрировались: на них полагалось являться во всех регалиях своего звания, чина, заслуг и занимать место, соответствующее своему рангу. Праздник освящал неравенство. В противоположность этому на карнавале все считались равными. Здесь — на карнавальной площади — господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми, разделенными в обычной, т. е. внекарнавальной, жизни непреодолимыми барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения. На фоне исключительной иерархичности феодально-средневекового строя и крайней сословной и корпоративной разобщенности людей в условиях обычной жизни этот вольный фамильярный контакт между всеми людьми ощущался очень остро и составлял существенную часть общего карнавального мироощущения. Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений. Отчуждение временно исчеза-

ло. Человек возвращался к себе самому и ощущал себя человеком среди людей. И эта подлинная человечность отношений не была только предметом воображения или абстрактной мысли, а реально осуществлялась и переживалась в живом материально-чувственном контакте. Идеально-утопическое и реальное временно сливались в этом единственном в своем роде карнавальном мироощущении.

Это временное идеально-реальное упразднение иерархических отношений между людьми создавало на карнавальной площадке особый тип общения, невозможный в обычной жизни. Здесь вырабатываются и особые формы площадной речи и площадного жеста, откровенные и вольные, не признающие никаких дистанций между общающимися, свободные от обычных (внекарнавальных) норм этикета и пристойности. Сложился особый карнавально-площадной стиль речи. <...>

В процессе многовекового развития средневекового карнавала, подготовленного тысячелетиями развития более древних смеховых обрядов (включая — на античном этапе — сатурналии), был выработан как бы особый язык карнавальных форм и символов, язык очень богатый и способный выразить единое, но сложное карнавальное мироощущение народа. Мироощущение это, враждебное всему готовому и завершенному, всяким претензиям на незаблемость и вечность, требовало динамических и изменчивых («протеических»), играющих и зыбких форм для своего выражения. Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относительности господствующих правд и властей проникнуты все формы и символы карнавального языка. Для него очень характерна своеобразная логика «обратности» (à l'envers), «наоборот», «наизнанку», логика непрерывных перемещений верха и низа («колесо»), лица и зада, характерны разнообразие виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний. Вторая жизнь, второй мир народной культуры строится в известной мере как пародия на обычную, т. е. внекарнавальную жизнь, как «мир наизнанку». Но необходимо подчеркнуть, что карнавальная пародия очень далека от чисто отрицательной и формальной пародии нового времени: отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет. Голое отрицание вообще совершенно чуждо народной культуре. <...>

Несколько предварительных слов о сложной природе карнавального смеха. Это прежде всего п р а з д н и ч н ы й смех. Это, следовательно, не индивидуальная реакция на то или иное единичное (отдельное) «смешное» явление. Карнавальный смех, во-первых, в с е н а р о д е н (всенародность, как мы говорили уже, принадлежит к самой природе карнавала), смеются в с е , это — смех «на миру»; во-вторых, он у н и в е р с а л е н , он направлен на все и на всех (в том числе и на самих участников карнавала), весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности; в-третьих, наконец, этот смех

амбивалентен: он веселый, ликующий и — одновременно — насмешливый, высмеивающий, он и отрицает, и утверждает, и хоронит, и возрождает. Таков карнавальный смех.

Отметим важную особенность народно-праздничного смеха: этот смех направлен и на самих смеющихся. Народ не исключает себя из становящегося целого мира. Он тоже незавершен, тоже, умирая, рождается и обновляется. В этом — одно из существенных отличий народно-праздничного смеха от чисто сатирического смеха нового времени. Чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, — этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением. Народный же амбивалентный смех выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся.

Подчеркнем здесь особо мирозерцательный и утопический характер этого праздничного смеха и его направленность на высшее. В нем — в существенно переосмысленной форме — было еще живо ритуальное осмеяние божества древнейших смеховых обрядов. Все культурное и ограниченное здесь отпало, но осталось всечеловеческое, универсальное и утопическое. <...>

* * *

Переходим ко второй форме смеховой народной культуры средневековья — к словесным смеховым произведениям (на латинском и на народных языках).

Конечно, это уже не фольклор (хотя некоторая часть этих произведений на народных языках и может быть отнесена к фольклору). Но вся литература эта была проникнута карнавальным мироощущением, широко использовала язык карнавальных форм и образов, развивалась под прикрытием узаконенных карнавальных вольностей и — в большинстве случаев — была организационно связана с празднествами карнавального типа, а иногда прямо составляла как бы литературную часть их. И смех в ней — амбивалентный праздничный смех. Вся она была праздничной, рекреационной литературой средневековья. <...>

Очень широко была распространена полупародийная и чисто пародийная литература на латинском языке. Количество дошедших до нас рукописей этой литературы огромно. Вся официальная церковная идеология и обрядность показаны здесь в смеховом аспекте. Смех проникает здесь в самые высокие сферы религиозного мышления и культа.

Одно из древнейших и популярнейших произведений этой литературы — «Вечеря Киприана» («Соена Сурпиани») — дает своеобразную карнавально-пиршественную травестию всего Священного Писания

(и Библии и Евангелия). Произведение это было освящено традицией вольного «пасхального смеха» («*risus paschalis*»); между прочим, в нем слышатся и далекие отзвуки римских сатурналий. Другое из древнейших произведений смеховой литературы — «Вергилий Марон грамматический» («*Vergilius Maro grammaticus*») — полупародийный ученый трактат по латинской грамматике и одновременно пародия на школьную премудрость и научные методы раннего средневековья. Оба эти произведения, созданные почти на самом рубеже средневековья с античным миром, открывают собою смеховую латинскую литературу средних веков и оказывают определяющее влияние на ее традиции. Популярность этих произведений дожила почти до эпохи Возрождения.

В дальнейшем развитии смеховой латинской литературы создаются пародийные дублеты буквально на все моменты церковного культа и вероучения. Это так называемая «*parodia sacra*», т. е. «священная пародия», одно из своеобразнейших и до сих пор недостаточно понятых явлений средневековой литературы. До нас дошли довольно многочисленные пародийные литургии («Литургия пьяниц», «Литургия игроков» и др.), пародии на евангельские чтения, на молитвы, в том числе и на священнейшие («Отче наш», «*Ave Maria*» и др.), на литании, на церковные гимны, на псалмы, дошли травестики различных евангельских изречений и т. п. Создавались также пародийные завещания («Завещание свиньи», «Завещание осла»), пародийные эпитафии, пародийные постановления соборов и др. Литература эта почти необозрима. И вся она была освящена традицией и в какой-то мере терпелась церковью. Часть ее создавалась и бытовала под эгидой «пасхального смеха» или «рождественского смеха», часть же (пародийные литургии и молитвы) была непосредственно связана с «праздником дураков» и, возможно, исполнялась во время этого праздника. <...>

Не менее богатой и еще более разнообразной была смеховая литература средних веков на народных языках. И здесь мы найдем явления, аналогичные «*parodia sacra*»: пародийные молитвы, пародийные проповеди (так называемые «*sermons joieux*», т. е. «веселые проповеди», во Франции), рождественские песни, пародийные житийные легенды и др. Но преобладают здесь светские пародии и травестики, дающие смеховой аспект феодального строя и феодальной героики. Таковы пародийные эпосы средневековья: животные, шутовские, плутовские и дурацкие; элементы пародийного героического эпоса у кантасториев, появление смеховых дублеров эпических героев (комический Роланд) и др. Создаются пародийные рыцарские романы («Мул без узды», «Окассен и Николет»). Развиваются различные жанры смеховой риторики: всевозможные «прения» карнавального типа, диспуты, диалоги, комические «хвалебные слова» (или «Прославления») и др. Карнавальная смех звучит в фавлье и в своеобразной смеховой лирике вагантов (бродячих школяров).

Все эти жанры и произведения смеховой литературы связаны с карнавальной площадью и, конечно, гораздо шире, чем латинская смеховая литература, используют карнавальные формы и символы. Но теснее и непосредственнее всего связана с карнавальной площадью смеховая драматургия средневековья. Уже первая (из дошедших до нас) комическая пьеса Адама де ля Аля «Игра в беседке» является замечательным образцом чисто карнавального видения и понимания жизни и мира; в ней в зачаточной форме содержатся многие моменты будущего мира Рабле. В большей или меньшей степени карнавализованы миракли и моралите. Смех проник и в мистерии: дьяблерии мистерий носят резко выраженный карнавальный характер. Глубоко карнавализованным жанром позднего средневековья являются софи.
<...>

* * *

Переходим к третьей форме выражения народной смеховой культуры — к некоторым специфическим явлениям и жанрам фамильярно-площадной речи средневековья и Возрождения.

Мы уже говорили раньше, что на карнавальной площади в условиях временного упразднения всех иерархических различий и барьеров между людьми и отмены некоторых норм и запретов обычной, т. е. внекарнавальной, жизни создается особый идеально-реальный тип общения между людьми, невозможный в обычной жизни. Это вольный фамильярно-площадной контакт между людьми, не знающий никаких дистанций между ними. <...>

Новый тип общения всегда порождает и новые формы речевой жизни: новые речевые жанры, переосмысление или упразднение некоторых старых форм и т. п.

<...> Для фамильярно-площадной речи характерно довольно частое употребление ругательств, т. е. бранных слов и целых бранных выражений, иногда довольно длинных и сложных. Ругательства обычно грамматически и семантически изолированы в контексте речи и воспринимаются как законченные целые, подобно поговоркам. Поэтому о ругательствах можно говорить как об особом речевом жанре фамильярно-площадной речи. По своему генезису ругательства не однородны и имели разные функции в условиях первоначального общения, главным образом магического, заклинательного характера. Но для нас представляют особый интерес те ругательства-срамословия божества, которые были необходимым составным элементом древних смеховых культов. Эти ругательства-срамословия были амбивалентными: снижая и умерщвляя, они одновременно возрождали и обновляли. Именно эти амбивалентные срамословия и определили характер речевого жанра ругательств в карнавально-площадном общении. В условиях карнавала они подверглись существенному переосмыслению: полностью утратили свой магический и вообще практический характер, приобрели

самоцельность, универсальность и глубину. В таком преображенном виде ругательства внесли свою лепту в создание вольной карнавальной атмосферы и второго, смехового, аспекта мира.

Ругательствам во многих отношениях аналогичны божба или клятвы (jugons). Они также наводняли фамильярно-площадную речь. Божбу также следует считать особым речевым жанром на тех же основаниях, как и ругательства (изолированность, завершенность, самоцельность). Божба и клятвы первоначально не были связаны со смехом, но они были вытеснены из официальных сфер речи, как нарушающие речевые нормы этих сфер, и потому переместились в вольную сферу фамильярно-площадной речи. Здесь, в карнавальной атмосфере, они прониклись смеховым началом и приобрели амбивалентность.

Аналогична судьба и других речевых явлений, например, непристойностей разного рода. Фамильярно-площадная речь стала как бы тем резервуаром, где скоплялись различные речевые явления, запрещенные и вытесненные из официального речевого общения. При всей их генетической разнородности они одинаково проникались карнавальным мироощущением, изменяли свои древние речевые функции, усваивали общий смеховой тон и становились как бы искрами единого карнавального огня, обновляющего мир. <...>

В.Ю. Крупянская

Народная драма «Лодка» (генезис и литературная история)

Народная драма «Лодка» неоднократно привлекала к себе внимание крупнейших наших писателей. Ее популярность в народе засвидетельствовали А.С. Грибоедов, А.И. Герцен, И.С. Тургенев, И.А. Гончаров. А.Н. Островский использовал песенную инсценировку в своем произведении «Воевода (Сон на Волге)». Однако пьеса эта не была предметом специального научного исследования. <...>

Происхождение драмы

Песня «Вниз по матушке по Волге» и ее инсценировка

В составе всех известных нам «разбойничьих» пьес имеется песня «Вниз по матушке по Волге». В одних она играет определяющую композиционную роль, в других, где превалируют моменты романти-

ческие, роль песни сведена к эпизоду, однако и здесь она оказывает известное воздействие на развитие действия. В этом ее принципиальное отличие от других песен, вошедших в драму и играющих главным образом развлекательную роль (песни во время пирушек) или сопровождающих и комментирующих отдельные действия (похороны разбойников, отъезды атамана, выход героини и т. д.). Это заставляет рассматривать тексты разбойничьих драм как варианты, генетически связанные с песней «Вниз по матушке по Волге».

Инсценировка песни «Вниз по матушке по Волге» явилась тем зерном, из которого выросла и развилась народная драма «Лодка», вся дальнейшая история которой связана с театром и литературой XIX в.

В песеннике Н.М. Лопатина¹ текст песни «Вниз по матушке по Волге» снабжен следующим примечанием: «Старинная волжская песня. Ее поют часто и солдаты. При начале этой песни запевало изображает атамана шайки, а кто-нибудь из хора, обыкновенно с басистым голосом, есаула. Исполнению песни предшествует диалог между атаманом и есаулом о местности, представляющейся им при плавании». Примерно в таком же виде зафиксировали игру в «Лодку» и более ранние свидетельства. <...>

А.С. Грибоедов в очерке «Загородная поездка» пишет о виденной им инсценировке песни «Вниз по матушке по Волге»: «Молодые певцы присели на дерн и дружно грянули в ладоши, подражая мерным ударам весел; двое на ногах оставались: атаман и есаул. Былые времена! Как живо воскрешает вас в моей памяти эта народная игра...»² Редактор произведений А.С. Грибоедова И.А. Шляпкин комментирует это сообщение: «Это целое мимическое представление — поход Разина по Волге — давалось обыкновенно зимою. Я, уроженец местности, близкой к Парголову (близ Петербурга), помню, как мужики, одетые в красные рубахи, с косами за поясом садились на полу по двое, как бы в лодке, и, мерно ударяя в ладоши, пели песни, а между тем атаман и есаул вели разговор о местностях, якобы представляющихся им при плавании, и о добыче. Теперь это совершенно исчезло»³. К сожалению, в этих сведениях нет текста песни, и мы не можем сказать, какой первоначальный вариант лег в основу народной инсценировки.

Песня «Вниз по матушке по Волге» возникла, по предположению исследователей, во второй половине XVIII в. в городской купеческой среде, в подражание «разбойничьей» песне (о Разине) с использованием ее зачина. Наиболее ранние публикации ее — в песенниках XVIII в. Чулкова и Прача-Львова.

¹ См.: Полный народный песенник. М., 1885.

² Грибоедов А.С. Полн. собр. соч. СПб., 1889. Т. 1. С. 107.

³ Там же.

И.Н. Розанов в статье «Песни о гостинном сыне»¹ рассматривает эволюцию этой песни. Первоначально возникшая в среде купечества, песня «Вниз по матушке по Волге», по его утверждению, постепенно приспособлялась к другой среде. Уже в Глазуновском песеннике конца XVIII в. (1799 г.) опущены характерные детали, указывающие на принадлежность «хозяина» лодки к купечеству («На картузе козырек, сам отецкий он сыночек»), не упоминается о дочке хозяина подворья. В последующих песенниках выветривание сословно-купеческих черт идет дальше, главным образом по линии сокращения описания наряда хозяина лодки (например, песенник Гурьянова, 1835 г.). С течением времени песня приобрела массовый характер и встречается в большом числе песенников XIX и XX вв.

В инсценировке при значительной устойчивости словесного текста песня подверглась коренному переосмыслению. Разбойничья трактовка сюжета, изображение хозяина лодки разбойником, раскрывается прежде всего в мимической игре. Традиционной этой игры отмечена почти всеми собирателями: очерчивается круг, атаман и есаул стоят, гребцы рассаживаются по местам и подражают гребле. Эта сцена сложилась под несомненным воздействием традиционного разбойничьего фольклора, в частности песен о Степане Разине. Например, в песнях о «сынке» Разин предчувствует гибель своего сына и спешит к нему на помощь:

Как на утренней заре, вдоль по Каме по реке,
Вдоль по Каме по реке легка лодочка идет;
В лодочке гребцов ровно двести молодцов.
Посреди лодки хозяин — Сенька Разин атаман...²

Еще ближе к игре в «Лодку» описание разбойничьей лодки в безымянной молодецкой песне о девице на разбойничьем судне.

Мимическое представление песни «Вниз по матушке по Волге», по-видимому, еще в ранних текстах осмыслялось как поход Разина по Волге (на это указывают А.С. Грибоедов, И.А. Шляпкин, Е.Т. Соловьев). <...>

Предполагаю, что игра в «Лодку» связана непосредственно с текстом песни «Вниз по матушке по Волге» и возникла не ранее середины XVIII в.

По типу представления песенная инсценировка «Лодки» родственна традиционным играм-хороводам типа «Игумен», «В жену и мужа», «В коней» и т. д. Имеется любопытное указание, правда единичное, что песня «Вниз по матушке по Волге» разыгрывалась как хороводная:

¹ Опубликована в сборнике статей и материалов «XVIII век» (М.; Л., 1935. С. 218—258).

² Запись А.С. Пушкина (*Лозанова А.Н.* Песни и сказания о Разине и Пугачеве. М.; Л., 1935. С. 333).

хор подражал движению весел руками, на мгновение размыкая цепь хоровода. В хоре были и девушки, есаул был буффом, отпускавшим разные шуточки и комментировавшим выбор атаманом «девицы». В финале атаман и девица внутри хора плясали русскую под гармонию. Если подобное использование песни «Вниз по матушке по Волге» как хороводной явление единичное и позднейшее, то все же оно говорит о художественной природе драмы «Лодка», созданной по типу народных игрищ.

Изменение функций, переключение произведения из одной жанровой категории в другую, в связи с чем зачастую качественно изменяется само произведение, — явление в фольклоре нередкое. Можно указать и на пьесу «Маврух» (запись Н.Е. Ончукова в 1905—1907 гг.)¹. В основе это пародия на церковное отпевание, по форме и приемам аналогичная шутовскому «отпеванию» покойника в сценках, разыгрываемых ряжеными и имеющих глубокую народную традицию. Эта сцена осложнилась привлечением аналогичной по теме песни-баллады «Смерть и погребение Мальбрука», что превратило ее в более разработанное сюжетно сценическое представление. Таким образом, и здесь мы встречаемся с игровым использованием балладной по содержанию песни.

Роль устной и литературной традиции в творческой истории «Лодки»

«Лодка» бытовала на протяжении всего XIX в. и пользовалась громадной популярностью. Есть ряд свидетельств, что ей отдавалось предпочтение даже перед такой знаменитой пьесой, как «Царь Максимилиан». Это объясняется главным образом ее острым социальным содержанием.

Интерес к разбойничьей тематике поддерживался в народе реальной действительностью. После крупных крестьянских движений XVII и XVIII вв., потерпевших поражение, стихийные формы протеста против крепостнического режима проявлялись в почти непрекращающихся отдельных местных восстаниях и бунтах. Наряду с этим элементы стихийного протеста проявлялись и в форме разбоя, в котором социальные мотивы неизбежно сочетались с моментами личными. Еще в первой половине XIX в. такое разбойничество в России было явлением широко распространенным. В народе до настоящего времени бытует множество преданий и легенд о похождениях разбойничьих шаек. В изображении народа это защитники бедноты, грозные мстители угнетателям. Типологический образ «благородного разбойника»

¹ Ончуков Н.Е. Северные народные драмы. СПб., 1911 (далее — Ончуков).

чрезвычайно популярен в русском фольклоре — песнях и преданиях. <...>

Разнообразие вариантов народной драмы «Лодка» в значительной мере объясняется местными преданиями и легендами о разбойниках. Огромную роль в образовании местного репертуара играла и литературная традиция, которой до последнего времени не уделялось достаточного внимания; лубочная литература XIX в. во всем ее объеме до сих пор еще специально не исследовалась. А между тем через лубочную литературу в народную среду проник не только ряд разнообразных литературных произведений (в частности, и классических), но и некоторые особенности стиля господствовавших в литературе течений. Ярким образцом взаимодействия литературы и фольклора является народная драма «Лодка», в развитии сюжета которой, в разработке характеров действующих лиц и ее общего стиля литературный источник играет огромную роль.

Разбойничья тематика в лубочной литературе XIX в. занимала значительное место. При известном разнообразии сюжетов разбойничьи повести и романы изобилуют общими местами, типовыми персонажами; многие из них построены на общей романтической ситуации. <...>

Большую популярность приобрел роман «Черный гроб, или Кровавая звезда» (поверье XVII в. в 2-х частях), вышедший в Москве в 1835 г. <...>

Сюжет романа «Черный гроб, или Кровавая звезда» несложен. Под Киевом, в местечке Бор-воры, расположилась шайка разбойников. Ее предводитель — атаман Железный. Шайка нападает на купеческий обоз и забирает в плен прекрасную девушку Нимфодору. Атаман влюбляется в нее. Она отвергает его любовь. Любовница атамана Нибоя, ревнуя атамана к пленнице, помогает ей бежать. По указаниям спасшейся Нимфодоры конвой солдат окружает разбойничий лагерь; разбойники перебиты, атаман взят в плен и казнен. Верная Нибоя сходит с ума. <...>

Разбойничья литература в той или иной мере оказала влияние на развитие сюжета народной драмы «Лодка». Это влияние выступает особенно явно при сопоставлении первоначальных вариантов пьесы с текстами ее осложненной редакции. <...>

«Лодка» как произведение народной драматургии

Как видно из анализа, народная драма «Лодка» впитала в себя ряд разнообразных элементов из устного и литературного источников. Вместе с тем эта пьеса может служить одним из ярчайших примеров художественного претворения разнородных по своему происхождению, элементов в единое, художественно целостное произведение, развива-

ющееся по законам эстетики и специфическим особенностям жанра. Творческая история ее представляет большой интерес для изучения народных драматургических навыков и приемов.

Отсутствие твердого авторского текста, составляющее одну из отличительных особенностей народной поэзии, характерно и для народного театра, в котором актер является в значительной мере и автором словесного текста. В некоторых частях пьесы, особенно в сценах интермедийных, заранее составленный текст вообще отсутствует и импровизируется актером. Характерный пример дает текст Бирюкова «Шайка разбойников» (2-й вариант). Представление открывается экспозицией разбойничьего лагеря: два разбойника лежат на полу, перед ними бутылки, между ними, по сообщению собирателя, ведется разговор — импровизация¹. В сцене нападения разбойничьей шайки на дом богатого мужа в ремарках собирателя значится: «Посреди избы сидят старик и старуха... Ведут между собой импровизированную беседу, качество ее зависит от «удара», в котором находятся актеры». И в последующей сцене с гробокопателем диалог между стариком и старухой ведется импровизационно.

Однако следует признать, что прямой импровизации в «Лодке» сравнительно немного. В основном актерский коллектив располагал готовым, передававшимся от одного коллектива к другому рукописным текстом. Кем составлялись эти рукописные списки пьес, какая доля личного творчества падает на их переписчиков, остается неясным из-за полного отсутствия каких бы то ни было сведений. Несомненно, однако, что даже при наличии рукописного текста пьеса обычно усваивалась устным путем и актеры не строго придерживались зафиксированного текста.

Изменяемости текста в значительной мере содействовало и то тесное взаимодействие, которое наблюдается в народном театре между актером и зрителем, реакция публики на представление. Большое значение имел и состав публики. Так, например, в рабочей среде «Лодка» обычно разыгрывалась в рабочих казармах, зачастую и «нелегально», как об этом неоднократно приходилось слышать от ее бывших участников. Вместе с тем нередко актерский коллектив выезжал с представлениями и по частным домам (купеческим, к администрации фабрики и т. д.), и естественно, что в таких случаях социальная острота пьесы могла значительно снижаться.

Отсутствие устойчивого текста, необходимость иметь дело не с одним текстом, а с рядом его вариаций разного времени, возникших в разной среде, осложняет изучение поэтики произведения и позволяет лишь в основном наметить его композиционные типы, установить основные тенденции его стилового развития.

¹ Бирюков В.П. Дореволюционный фольклор на Урале. Свердловск, 1936. С. 48.

В текстах первоначальной редакции композиционное ядро пьесы составляет песня «Вниз по матушке по Волге»; она является тем стержнем, вокруг которого группируются отдельные эпизоды: встречи и приключения во время плавания (встреча с «незнакомцем»), сатирические сценки «Барин и староста», «Барин и слуга», которые в одних вариантах открывают пьесу, в других — заключают ее, включаются в сцену ограбления богатого помещика. В обоих случаях они имеют одну и ту же направленность: высмеять антагониста разбойников — барина. Вставка отдельных эпизодов обусловливается, таким образом, инсценировкой песни. Это нечто подобное одноактной пьесе¹. <...>

В целом произведение чрезвычайно динамично. Действие разворачивается на основе контрастности образов, создающей коллизии. На этом прежде всего построен драматический узел: влюбленный атаман и отвергающая его любовь девушка (высшего сословия); атаман и его соперник (социальный антипод); прекрасная девица — пьяница-старик, оказывающийся ее отцом, и т. п.

В ряде вариантов наблюдается прием замедления действия путем тройного или, чаще, двойного повтора одного и того же эпизода или мотива, главным образом ударных моментов пьесы. Такова сцена между атаманом и девицей. В костромском варианте «Черный Ворон» <...> эта сцена повторяется трижды; в варианте Ончукова <...> в третий раз сцена повторяется в пародийном плане (Мария и Приклонский); в «Шайке разбойников» <...> сцена между атаманом и девицей повторяется трижды, из них два раза пародийно (девица и атаман, девица и разбойник Резов, девица и Приклонский). Дважды повторяется обычно и сцена поединка атамана с соперником.

В этом приеме, направленном на усиление впечатления от действия, вместе с тем чувствуется и несомненный отголосок эпических традиций. Возникающая в результате этого статичность разрушается введением в драму песни, связанной с определенным действием. Обычно это «Вниз по матушке по Волге». В вариантах, где эта песня отодвинута на конец представления, ту же роль частичного развития действия осуществляет песня, тематически близкая драме, «Что тучки прива-висли, что в поле за туман». Она частично инсценируется: атаман словами песни «Подайте мне, подайте вы тройку лошадей...» заказывает себе тройку и уезжает, а по возвращении словами той же песни рассказывает о посещении «любушки»; в варианте Ончукова «Шайка

¹ Разновидностью этого типа пьесы является группа вариантов с женскими персонажами, что обусловило привнесение нового мотива — потопление девушки в Волге (инсценировка песни «Из-за острова на стрежень»).

разбойников» <...> в связи с этим в пьесу вводится новый персонаж (кучер). Таким образом, песенная инсценировка органически вплетается в ткань произведения. Основная функция этого приема — дать иллюзию действия, развития его во времени, что значительно повышало и общую динамичность представления.

Приемы внутреннего построения пьесы подчинены основному принципу — смене контрастирующих тонов: пафоса и шутки, высокого и шутовского. Этим обусловлено и обильное введение комедийных моментов, в основном осуществляющих эстетическую функцию: на фоне шутовства и пародии острее воспринимается трагическое. Такова роль сцен интермедийного характера (с гробокopatелями, доктором, беглым солдатом (евреем) и т. п.), входящих почти во все варианты. Они вставляются обычно после особенно трагических эпизодов. В некоторых вариантах они приобрели характер тщательно разработанных буффонад. <...>

Принцип смены трагического начала комедийным обусловил и введение в пьесу элементов пародии, которая в некоторых случаях определяет и общее построение пьесы. Так, один из вариантов (Ончуков, «Шайка разбойников») полностью построен на приеме пародийного повтора: серьезная сцена и ее пародийное воспроизведение.

Сцена-пародия вводится обычно вслед за пародируемым ею серьезным моментом. Таково, например, пародирование гробокopatелем предсмертной песни рыцаря:

Рыцарь: Позвольте, батюшка, атаман,
(поет) Мою любимую песню спеть:

Мать святая, дева чистая,
Вот оков сорок фунтов
Возложили на меня.

Атаман: Хорошая твоя песня!

Гробокopatель (подходит):

Батюшка атаман, позвольте,
Мою любимую песню спеть.

Атаман: Пой.

Гробокopatель (поет):

Мать слепая,
Дочь кривая,
Блохи скачут,
Воши жгут.

Атаман: Хороша твоя песня!

А что, братцы, не пожалеть ли нам его молодости?

Гробокopatель: А что нонь за права?

Кто молод да хорош,
Тому и смерть хороша. (Ударяет рыцаря топором
в затылок. Рыцарь валится.)

(Ончуков, с. 106, 107)

Внутренний трагизм сцены на этом фоне шутовства выступает особенно остро. <...>

На принципе совмещения трагического и комического построен ряд образов пьесы. Наиболее яркая трагикомическая фигура пьесы — Приклонский. Это фигура шаржированная: безобразный старик — пьяница, шут. В ряде вариантов пьесы он играет роль буффа. Так, например, в варианте Ончукова «Шлюпка» (1-й вариант) атаман подзывает Приклонского:

Атаман: Где ты?
Приклонский: За бочкой.
Атаман: Что там делаешь?
Приклонский: Из бутылки пробку вышибаю,
Последнюю водку выпиваю.
Атаман: Поди сюда!
Приклонский: С луком, с маслом,
С горчицей, с огурцом,
Со всем овощам
Являюсь к вам,
Господин атаман. (С. 84)

Далее идет трагическая сцена, когда Приклонский узнает в пленнице, отданной ему в жены, свою дочь. <...>

Принципом совмещения комедийного с сильно драматическим, характерным для народной драмы приемом объясняется эволюция ряда образов драмы: серьезный первоначально персонаж получает комедийную трактовку. Таков прежде всего образ «незнакомца» (связанный с произведением Пушкина «Братья разбойники»). <...>

Стиль

Анализ стиля представляет большие затруднения, так как драма дошла до нас в поздних записях; наиболее ранние из них сделаны в последней четверти XIX в.

Если комедийные сцены и связанные с ними персонажи (барин, слуга, гробокопатель, лекарь, еврей и т. д.) имели за собой глубокую народную традицию, то в обрисовке серьезных персонажей (атаман, рыцарь, героиня) и связанных с ними трагедийных сцен значительную роль сыграли как книжные источники, так и народный, и профессиональный театр.

Существенную роль в формировании «Лодки», особенно в стилевом оформлении ее романтических сцен, сыграла ранее сформировавшаяся драма «Царь Максимилиан». Мы указывали уже, что влиянием «Царя Максимилиана» следует объяснять то развитие, какое получил в пьесе

монолог. В вариантах осложненной редакции почти каждый выход атамана сопровождается длинной напыщенной тирадой. За счет той же драмы надо отнести и введение в пьесу арий — песенных номеров, вкладываемых в уста героев для выражения их эмоций (песня пленного рыцаря, пленной девицы, иногда атамана и т. д.).

Двойственный характер стиля — народный (диалоги разбойников, сцены сатирического и интермедийного характера) и литературный (в романтических сценах драмы) — особенно явственно ощущается в более ранних записях. <...>

Таким образом, анализ стиля драмы дает следующую картину. Основная ее стилевая форма — рашник, ритмизованная, рифмованная проза (преобладают смежные, по преимуществу парные рифмы), с установкой на шарж. Отсюда употребление нарочито грубых слов и выражений и своеобразная конкретизация понятий: «А если идет поп, мы и тому пулю в лоб и череп прочь», «Корить я тебя, шельма, не хочу», «Бока подвело», «Тише, чертова дружина, а то по головам пройду» и т. д. Во всех вещах и положениях подчеркивается прежде всего их комическая сторона, что достигается употреблением эпитетов, рассчитанных на комический эффект: «поп волосатый», «барин брюхатый», «пузатая гарнизонная стража» и т. п., при значительно меньшем удельном весе так называемых постоянных эпитетов.

Вместе с тем, обильное введение в драму комедийных элементов — комических персонажей и сцен — в значительной мере переводит все представление в план условности. Общее впечатление значительно усложняется двуплановостью — совмещением, как уже говорилось, драматического начала с комическим.

Пьеса не лишена вместе с тем и своеобразной романтики, которую создают ее сюжет, персонажи, костюмы, романтически приподнятый образ главного героя — грозного атамана. Элемент романтики вносят и песенные номера, среди которых значительный удельный вес составляют песни с разбойничьей тематикой. Символика разбойничьей песни с ее традиционными образами: широкого раздолья, дремучего леса, темной тучи, тучи грозной, злой непогоды и т. д. — вносит в пьесу лирическую струю. Некоторые песни — большого эмоционального напряжения, в них чувствуется широкий разгул, удаль, молодечество (например, песня «За Уралом, братцы, за рекой шайка собиралась» с ее удалым припевом). Сопровождая собой драматическое действие, песни способствовали эмоциональному восприятию пьесы зрителем, в них с наибольшей полнотой раскрывается присущий ее сюжету лирико-драматический пафос. Разбойничество как огромная протестующая сила должно было восприниматься зрителем во всей своей остроте.

Сценическое воплощение пьесы

Мы не располагаем ни одной записью «Лодки», в которой хотя сколько-нибудь отчетливо раскрывалась бы ее театральная сторона: вещественное оформление (декорации, реквизит, костюмы, грим), исполнительские приемы (игра актеров, их жесты, мимика, приемы декламации, исполнение музыкальных номеров и т. д.). Поэтому можно лишь наметить те основные тенденции, которые лежат в основе ее сценического воплощения.

Разыгрывание «Лодки» приурочивалось к святкам. Для представления выбиралась обычно изба попросторнее и побогаче; в фабричной среде представления устраивались чаще всего в казарменной кухне. Декорации, кулисы, сцена, как правило, отсутствовали.

Участники представления (разбойничья ватага) выходили на середину избы и устанавливались в круг, в середине — атаман. Прочие персонажи пьесы обычно вступали в круг по мере надобности. <...>

Декорация и реквизит воспроизводились условно — движением актера. Так, в основной сцене пьесы Волга и плывущая по ней лодка изображались следующим образом: разбойники (кроме атамана) сидели овалом, как бы вдоль бортов лодки. Гребцы одной стороны становились на одно колено, а другой — на другое колено. Стоящие справа опускали правую руку, а слева — левую. Другой рукой, плавно размахиваясь, все враз ударяли по ладони спущенной руки, подражая всплескам воды от ударов весел.

В сценах, представляющих внутренность дома (помещичья усадьба, трактир, изба богатого крестьянина), в качестве реквизита использовался тот инвентарь, который находился в данный момент в помещении (стулья, скамьи и т. д.). Реквизит вообще вводился в представление скупко, лишь в основных элементах, как один из приемов характеристики действующих лиц либо как средство игры, что особенно характерно для сцен интермедийных. Так, оружие — кинжалы, сабли, кистени, пистолеты — вводилось как характерный признак разбойника; кнут-погонялка — кучера; книга — монаха; молоток с клещами и цепью — кузнеца; лопата и топор — гробовщика; врачебные инструменты — доктора и т. д. Реквизит по своему характеру двойствен; в сценах серьезных, как правило, он реалистичен; подлинная вещь употреблялась в прямом ее назначении (например, сабля, пистолет, кнут и т. д.), если же и пользовались бутафорией, то предмет изготовлялся с установкой на его правдивое воспроизведение (например, подозрная труба, в которую смотрит есаул, бутафорное оружие и т. д.). В сценах интермедийных (пародийного характера) реквизит использо-

вался в ином назначении и носил иной характер: либо изготавливались предметы, отдаленно похожие на реальные вещи (вместо мерки — веревочка с узелком; склянки, банки, отдаленно похожие на врачебный инвентарь), или же, наоборот, использовалась подлинная вещь по признаку ее внешнего сходства при полном несоответствии внутреннему смыслу и назначению (например, молоток для вбивания гвоздей в качестве инструмента для выслушивания больного — прием, соответствующий словесной фигуре,— игре омонимами и синонимами).

Условный характер носил и костюм. В основном он выявлял характерные признаки, определяющие персонаж. Так, для разбойников характерна красная рубаха, фантастическая шапка (треуголка, двухкозырка или цветной колпак), вооружение. Костюм атамана выделялся условными знаками: золото и серебро на одежде, медали, эполеты, пистолеты за поясом и т. д. По тому же признаку построен и костюм богатого помещика: туфли, пиджак или халат, на голове котелок, в руках трубка с длинным чубуком. Этот костюм не может быть определен как реалистический, в реальной жизни подобного сочетания элементов одежды домашней (туфли, халат) и выходной (котелок) не бывает, но это вместе с тем и не утрировка, что типично для костюма персонажей комических. Здесь наблюдается передача в костюме именно тех его отличительных признаков, которые составляли в глазах народа «персону» барина. Таков в своем принципе и костюм героини — пленницы атамана. <...>

Костюм персонажей комических резко утрирован, что подчеркивалось и соответствующим гримом, и общим характером актерской игры. Во 2-м варианте «Шайки разбойников» Бирюкова внешность доктора (лекаря) дается в следующих чертах: «Худой, тонкий, плешивый¹, с большим носом и очками, одет на «немецкий» лад: шляпа, узкий белый китель, узкие штаны, на ногах чулки и башмаки, в руках ящик, трубка и молоток (обычный, для вбивания гвоздей)». Здесь все утрировано — и костюм, и грим, и реквизит, и приемы игры, чем и достигается комический эффект.

Характер и принципы актерской игры довольно отчетливо раскрываются ремарками в текстах пьес.

Приемы и средства игры, а также функции, которые они несут, достаточно разнообразны. Актерское движение, мимика, жест, функция которых — воспроизведение отсутствующих декораций и реквизи-

¹ Чтобы сделать плешивый парик, был взят кусок кожи, размочен, натянута на двухпудовую гирию, а с одного бока приклеен клочок собачьей шкуры с ярко-рыжей шерстью; кожа оттянута грузом книзу и в таком виде высушена (Бирюков В. П. Указ. соч. С. 47—48).

та, носят характер почти имитации, зачастую рассчитанной не только на зрительный, но и на слуховой эффект. Так, в сцене с «Лодкой» гребцы перед тем как садиться в воображаемую лодку снимают шапки и крестятся, затем начинают раскачиваться взад и вперед, хлопая рукой об руку, изображая таким образом греблю и плеск воды. Или актеры движением имитируют соскакивание гребцов на землю, создавая таким образом иллюзию реки, лодки и берега. Здесь все оттенки движения — от сугубо реалистических (снятие шапки, осенение себя крестом) до крайне условных (мимическая гребля).

Движения и мимика исполнителей комических ролей рассчитаны в основном на гротеск, пародию, шарж: утрированно, но тщательно воспроизводятся все наиболее характерные действия, имеющие своей целью усилить впечатление от внешнего сходства сценического действия с реальным и тем подчеркнуть несообразность используемого при этом реквизита (например, выслушивание больного молотком для вбивания гвоздей).

На том же принципе построен и комический образ в целом. В основу его кладутся две-три характерные черты внешности или характера, которые и подаются в резко утрированной форме. В ряде случаев прием этот осложнен: одна из наиболее утрируемых характеристических черт оказывается неожиданно мнимой, что усугубляет комический эффект. Так, в образе старика-гробокопателя актером особенно подчеркивается его старость и видимая беспомощность: он подслеповат (натягается на предметы, действует ощупью), сгорблен, шепеляв. В ряде же вариантов глухота и подслеповатость оказываются мнимыми и служат для одурачивания и высмеивания других. <...>

Комедийные сцены с присущими им персонажами проникли в изучаемую нами пьесу из более раннего репертуара народных представлений и игрищ и являются выражением народной театральной традиции. По-видимому, иные истоки лежат в основе актерской игры в ролях драматических. При подаче образа драматического игра актера, его движения, мимика, приемы декламации, дикция сугубо условны, в них полностью отсутствует та установка на характерность, которая присуща комическим ролям.

Подобно устойчивым словесным формулам (формула при выходе персонажа на сцену, формула обращения) и в игре актеров наблюдается выработанный традицией условный устойчивый жест. Так, в «Машеньке»¹ есаул при каждой своей выходке вынимает из ножен шпагу, поднимает ее вверх и, пройдя немного в сторону от атамана, ударяет грозно ногой в землю. Подобным жестом сопровождается и каждый

¹ Этнографическое обозрение. 1900. № 3.

выход есаула. В варианте Виноградова¹ атаман топает ногой и кричит грозно: «Есаул!» Есаул точно так же топает ногой и кричит в ответ: «Атаман!» Это повторяется на всем протяжении пьесы.

В передаче эмоций наблюдаются те же выработанные традицией штампы: атаман в задумчивости — ходит взад и вперед по сцене, скрестив на груди руки (вариант Виноградова); атаман в волнении — мечется по сцене (вариант Виноградова), «как индюк пляшет» (вариант Бирюкова); атаман в гневе — грозно топает ногой, грозно кричит, вынимает из ножен саблю и вновь вкладывает ее обратно; атаман в благодушии — поглаживает усы и бороду; и т. д. Все проявления чувств даются в резко выраженной форме, никаких полутонов.

Такой же характер носила, по-видимому, и декламация: стих произносился резко, отчеканенно, иногда выкрикивался. Крайне резки и движения актеров. Действующие лица (атаман, есаул, разбойники, рыцарь) не входят, а вбегают на сцену, хватаются за оружие, выхватывают сабли из ножен и т. д. Подобные приемы игры наблюдаются и при разыгрывании пьесы «Царь Максимилиан», теснейшим образом связанной с традициями профессионального театра.

В 40-х годах XVIII в. закладываются прочные основы публичного демократического театра. В его орбиту вовлекаются представители различных социальных слоев. «Руководителями в этом деле выступали городские грамотеи: школяры, приказные, купцы, мастеровые, служители царских конюшен, дворовые», — писал И.Е. Забелин². Возникает много престолярных театров, балаганных и ярмарочных увеселений и т. п.

Это новое драматическое искусство своеобразно отражалось в народной среде и явилось своеобразной театральной школой для широких народных масс. Ярким примером новых театральных традиций, но уже переработанных и преломленных в соответствии с исконной народной традицией, явилась пьеса «Царь Максимилиан», надолго удержавшая их в народной среде. В значительной мере унаследованы они и драмой «Лодка», творческая история которой является одним их характернейших образцов тесного взаимодействия литературы и фольклора. Эта драма может и должна рассматриваться как произведение подлинно народное, сформировавшееся по законам народной эстетики, а потому ярко выявляющее народные артистические вкусы и принципы.

¹ Сиповский В. Историческая хрестоматия по истории русской словесности. СПб., 1908. Т. 1. Вып. 2 (зап. Н.Н. Виноградова).

² Забелин И.Е. Из хроники общественной жизни в Москве в XVIII столетии. — В сб.: Общество любителей российской словесности на 1891 год. М., 1891. С. 557—558.

Народная драма «Царь Максимилиан»

Народная драма «Царь Максимилиан» привлекла, пожалуй, наибольшее внимание исследователей, хотя в целом записи этой пьесы и свидетельства о ней принадлежат к более позднему времени, чем записи и упоминания о «Лодке». <...>

Статья П.Н. Беркова «Вероятный источник народной пьесы «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе»¹ подводит итоги многолетних поискам источника драмы. Критически рассмотрев существующие точки зрения на заимствование сюжета народной драмы из жития великомученика Никиты, переводной повести XVIII в., чешской пьесы «Игра о святой Доротее», П.Н. Берков считает их несостоятельными, поскольку усматриваемое авторами сходство имело слишком общий характер (христианский мученик подвергается гонениям, его заточают в тюрьму, а затем казнят, под влиянием страданий и мужества героя палач раскаивается). П.Н. Берков выдвигает и обосновывает предположение, по которому источником народной пьесы «Царь Максимилиан» является школьная драма «Венец славопобедный мученику Дмитрию» (1704). В них совпадают основные эпизоды, иногда точно, иногда приблизительно (что свидетельствует, по мнению Беркова, о переосмыслении автором школьной драмы). П.Н. Берков в отличие от своих предшественников <...> расширяет понятие «основного сюжета» драмы «Царь Максимилиан», включая в него рыцарские сцены, появление богини Венеры. Изменение имени Димитрия (по цензурным требованиям имени церковно-религиозной истории должны были заменяться) на Адольфа он объясняет влиянием лубочной литературы.

Важны соображения П.Н. Беркова о самом процессе создания народной драмы. Автор ее не опирался на написанный текст, он не столько заимствовал сюжет, сколько отталкивался от сюжета, видоизменяя и дополняя его: «Отличаясь большой и острой памятью, народные режиссеры, как и принципалы итальянской народной комедии масок, запоминали сюжет той или иной виденной ими в школьном или другом театре пьесы, иногда и большую часть ее текста и строили на этом материале свои драматические произведения». <...> Существенно то, что некоторые из произведений не получали широкого распространения, оставались в единичных вариантах («Как француз

¹ Берков П.Н. Вероятный источник народной пьесы «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе»//Труды отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1957. Т. 13.

Москву брал», «Параша» и др.), другие же, как «Лодка», «Царь Максимилиан», жили интенсивной фольклорной жизнью, являя собой гармоничное сочетание народной традиции и импровизации в этом жанре.

Обращаясь к анализу сюжета «Царь Максимилиан», его типам и версиям, мы прежде всего должны выявить место и значение контаминированных текстов. <...>

Мы будем считать контаминированными только те тексты, в которых объединены неоднократно зафиксированные в устном бытовании раздельно существующие сюжеты произведения. Такими являются вертепная пьеса «Царь Ирод» и разбойничья драма «Лодка». Контаминации «Царя Максимилиана» с первой типичны для южнорусской традиции, со второй — для Севера. Все же остальные «сюжеты» в фольклорной традиции в виде отдельных пьес не встречаются, они представляют собой переработку в сюжете «Максимилиана» разных источников (лубочная картинка, сценка ряжения) и входят в этот сюжет в качестве мотивов, как бы «растворяются» в нем. <...>

Если учесть все вышесказанное, то среди всех текстов «Царя Максимилиана» число контаминированных будет невелико. Всего из 85 известных нам текстов и свидетельств контаминаций с «Лодкой» — 10, контаминаций с «Царем Иродом» — 4. Контаминации, за немногим исключением, имеют механический характер, свидетельствуют о разыгрывании подряд, без перерыва двух произведений, внутренне они никак не оправданы. <...>

Гораздо более существенным кажется нам выделение разных версий неконтаминированного сюжета. Такой анализ исследователями «Царя Максимилиана» не был предпринят. Обычно авторы отмечали усложнение и переосмысление сюжета в зависимости от среды, времени, но неизменно выделяли только типы (контаминированный, неконтаминированный) и варианты.

Прежде чем перейти к рассмотрению отдельных версий, необходимо представить себе общий состав сюжета, его основных образов и ситуаций. Для удобства изобразим его схематически, поделив на эпизоды-сцены.

Первый эпизод — представление зрителям основных героев:

1. Выходной монолог скорохода (гонца и т. д.), возвещающего о прибытии царя.
2. Выходной монолог царя Максимилиана, представляющегося «покорителем многих стран».
3. Выходной монолог Адольфа.
4. Исполнение песни всем составом актеров («Ездил, ездил русский царь» и др.).

Второй эпизод — вынос регалий и тронная речь царя Максимилиана.

1. Требование царя принести регалии.
2. Торжественный вынос регалий пажими, слугами и т. д.

3. Тронная речь царя Максимилиана (возвещение о воцарении, предстоящем «правом» суде и готовности понести наказание за суд неправый).

Третий эпизод — сватовство и женитьба царя Максимилиана на богине (Венере, Мадере):

1. Максимилиан посылает к богине скорохода с пакетом и кольцом — предложение брака.
2. Богиня отвечает согласием, но ставит условие — принять ее веру.
3. Царь сообщает об этом придворным, и они соглашаются принять другую веру.
4. Адольф не соглашается и уходит в разбойники.
5. Максимилиан встречает богиню в своих владениях и сажает ее на престол.

Четвертый эпизод — поиски Адольфа:

1. Скороход приводит Адольфа по требованию царя.
2. Адольфа находят не сразу (ищут в разных городах, местах).
3. Адольфа не могут взять; царь дает полки солдат, его берут силою.

Пятый эпизод — царь Максимилиан сообщает Адольфу свои желания, требования, на что сын отвечает отказом.

1. Требуется сменить веру, принять новую веру (поверить кумерическим, коммерческим, магометанским богам, золотым статуям).
2. Укоряет его за пребывание на Волге в разбойниках.
3. Сообщает, что умерла жена (мать Адольфа), и он женится на богине другой веры.
4. Сообщает, что нашел Адольфу невесту.
5. Обещает корону и трон в случае послушания.
6. Грозит наказанием в случае непослушания.

Шестой эпизод — царь Максимилиан вызывает кузнеца и приказывает заковать непокорного сына и отвести его в тюрьму, темницу, пустыню.

Седьмой и восьмой эпизоды — царь Максимилиан во второй и третий раз призывает сына из заключения и повторяет свои требования.

Девятый эпизод — царь Максимилиан призывает палача (рыцаря) и приказывает казнить Адольфа:

1. Вызывает разбойника (рыцаря, богатыря), который сидел в тюрьме 33 года, тот отказывается, а иногда и соглашается казнить Адольфа.
2. Вызывает рыцаря (друга Адольфа), тот просит простить Адольфа, царь отказывает.
3. Вызывает палача, тот просит открыть на три дня все трактиры и питейные дома.
4. Появляются заступники за сына (брат, посол).

Десятый эпизод — последствия казни Адольфа:

1. Палач проклинает царя и уходит.
2. Палач убивает себя в раскаянии.
3. Появляются мстители за сына (Змеулан, Посланник, Мамай).

Одиннадцатый эпизод — похороны Адольфа.

1. Царь приказывает отпеть Адольфа (шуточная панихида).
2. Царь призывает старика-гробокопателя и приказывает убрать тело.
3. Скороход уговаривает старика-гробокопателя пойти к царю.
4. Старик-гробокопатель приводит с собой или вызывает старуху-жену.
5. Старик (старики) убирают (обирают) тело.
6. Старик требует платы за труд, просит сшить тулуп (шубу), и царь вызывает портного.
7. Старик просит полечить его, и царь вызывает врача (доктора, лекаря).

Двенадцатый эпизод — царь Максимилиан развлекается, утешает себя:

1. Зовет донского казака и спрашивает новости. Казак рассказывает о себе и поет песни.
2. Зовет гусара и спрашивает новости. Гусар рассказывает о себе, поет песни.

Тринадцатый, четырнадцатый и пятнадцатый эпизоды — царь Максимилиан сражается с внешними врагами (Змеуланом, Арапом, Мамаем) и побеждает их с помощью Аники-воина:

1. Враги мстят за Адольфа.
2. Враги ревнуют богиню.
3. Враги требуют дани, пошлины.
4. Враги хвастают силой и подступают под град Антон.

Шестнадцатый эпизод — победивший всех Аника-воин хвастается, что никого не боится.

Смерть его косит (в некоторых вариантах от ее руки погибает сам Максимилиан).

Из этой общей схемы видно, что развитие действия подчинено основной идее — обличению и наказанию царя-тирана. Каждый из эпизодов относительно замкнут и включает несколько явлений, состоящих из композиционных элементов (от 2 до 6), имеющих вид монолога, диалога или массовой сцены. Часто используется троекратное повторение. В эпизод обычно входят диалог царя Максимилиана и скорохода (вызов скорохода царем и отдача ему приказаний), который скрепляет эпизоды между собой, выходной монолог персонажа, впервые появляющегося на сцене, хоровое или сольное исполнение песни, диалоги, сопровождаемые действиями (исполнение приказаний царя, поединки и т. д.).

Рассмотрим сюжетно-композиционное варьирование в драме «Царь Максимилиан». Прежде всего следует опровергнуть мнение дореволюционных исследователей о несвязности, «мозаичности» текста и полном произволе исполнителей при его разыгрывании. Композиционное варьирование в рассматриваемой драме благодаря ее большому размеру было, действительно, очень разнообразным, но, тем не менее, могут быть отмечены основные его принципы.

1) Сокращение как числа эпизодов (что часто определялось составом исполнителей, наличием всех ампула), так и числа элементов каждого эпизода. При этом выпадали, как правило, второстепенные эпизоды, мало значащие для данной версии, определенной идейной направленности пьесы (вынос регалий, сватовство Максимилиана к богине), или второстепенные элементы эпизодов (подробности выноса регалий, заступничество палача за Адольфа, отпевание Адольфа, угрозы старика скороходом и т. д.).

2) Добавление эпизодов (похороны не только Адольфа, но и других персонажей, например, врагов, убитых Аникой) и элементов эпизодов (исполнение нескольких песен вместо одной).

3) Перемещение отдельных эпизодов (блоков или групп явлений). Так, например, сцены, изображающие нападения внешних врагов, могли сосредоточиваться в конце пьесы, а могли вводиться постепенно, чередуясь с эпизодами столкновений царя Максимилиана и Адольфа.

4) Изменение форм композиционной связи, «сцепления» эпизодов.

5) Могли варьироваться и отдельные элементы эпизодов.

Так, выходной монолог персонажа мог прерываться диалогом этого персонажа с присутствующими или дополняться песней, исполняемой самим персонажем или хором.

Важно отметить, что основные композиционные приемы и их варьирование были закреплены традицией.

Сравнение находящихся в нашем распоряжении вариантов по развитию сюжета дает основание выделить среди них три версии сюжета. Принципом выделения может быть, на наш взгляд, характер основного конфликта пьесы — причина столкновения и неразрешимого противоречия между царем Максимилианом и его сыном Адольфом. Выделение версий представляется правомерным еще и потому, что, как свидетельствуют записи, они существовали параллельно, а не сменяли одна другую, что часто подразумевается в суждениях исследователей об «усложнении и переосмыслении» сюжета.

Обозначим условно эти конфликты: 1) религиозный, 2) социальный, 3) семейно-бытовой. Три типа версий будут обозначаться: 1) версия с религиозным конфликтом, 2) версия с социальным конфликтом, 3) версия с семейно-бытовым конфликтом. <...>

Наибольшим количеством текстов представлена первая версия, в которой наличествует конфликт царя Максимилиана и Адольфа из-за веры.

Нельзя считать подобный конфликт не типичным для фольклора, хотя в данном случае он привнесен в драму из литературного источника. Существенно, что он сохраняется в очень поздних записях пьесы. <...>

В определенные исторические периоды подобное осмысление драмы могло быть злободневным, связываться, как указывали исследователи, с политикой Петра I, с движением раскола. Позже, очевидно, идея борьбы за веру приобрела более широкий смысл и рассматривалась как борьба за свои убеждения, неподвластность деспотизму царя. Так или иначе тираноборческий пафос «Царя Максимилиана» сохраняется, хотя в некоторых вариантах сам Максимилиан изображается сочувственно. В подавляющем большинстве вариантов конфликт развивается. Текст содержит «заостряющие» ситуации, в него вводятся дополнительные персонажи.

В произведениях этой версии часто присутствует мотив доноса. Ябедник, король Никей или кто-то неизвестный, сообщает царю о том, что Адольф «не верует богам, а верует в распятого»; «За морями, за долами выстроил белокаменные палаты и не хочет веровать нашим богам»; «Я наслышался, что ты построил хрустальный дворец и живешь с одной принцессой. Веруешь ли нашим богам?»; «Ныне я известился, что ты от богов отступился». Вводятся персонажи, сочувствующие Адольфу (брат, разбойник, друг, посланник, Мамай и др.): «Я славный рыцарь, царь Мамай, пришел отомстить за зло, которое вы нанесли своему сыну»; «Позволь римскому послу речь держать!» — «Говори». — «Ты невинную душу губишь, все его жалеют». — «Прочь с глаз!» Палач, казнивший Адольфа, раскаивается и кончает жизнь самоубийством: «О, любезный Адольф, тебя срублю и сам себя сгублю»; «Любил тебя живого, люблю и мертвого».

Тексты этой версии характеризуются постоянным ростом напряжения, ведущим к трагической развязке (казнь Адольфа) и далее трагическими последствиями этой развязки для государства и самого Максимилиана.

Обратимся к рассмотрению текстов второй версии, отличающейся иным характером конфликта между царем Максимилианом и Адольфом. Несогласие только в вопросе веры уступает место социальному конфликту. Противоборствуя отцу, его состоявшейся ли, предполагаемой женьтибе, Адольф уходит на Волгу и становится членом или атаманом разбойничьей шайки, его позиция не только «оборонительная» (отказывается поверить кумерическим богам, не соблазняясь ни троном, ни женьтибой), но и в определенном смысле «наступательная». Посланный за Адольфом скороход сообщает царю, что Адольф не сдастся, нужны полки солдат, чтобы захватить его и привести к царю. Рассказывая отцу о своей вольной жизни, он угрожает ему: «Хотя попались бы и вы, и с вас бы голову сорвали б, как с макова цвета».

<...>

Обращая внимание на подобные варианты, исследователи видели в них только влияние «Лодки» и не находили переосмысления сюжета. Между тем введение мотива разбойничества Адольфа оказалось органичным и не просто изменило суть объяснения (диалога) отца и сына, но и повлекло за собой некоторую перестройку сюжета, в частности, объяснения причины ухода Адольфа из дома.

Было бы преувеличением считать Адольфа борцом за народное счастье. Причины, приведшие его к социальной оппозиции, не имели отчетливо выраженного общественного характера. Как и в разбойничьих пьесах, герой руководствуется соображениями личного порядка, противопоставление среде, обществу возникает на почве семейных обстоятельств. Но это не лишает произведение социальной остроты, а лишь показывает стихийный характер протеста. <...>

Неразвернутый в текстах первой версии эпизод появления Адольфа перед царем (царь приказывает скороходу привести Адольфа и скороход его приводит) развивается в текстах второй версии в длительные поиски и поимку Адольфа. Царь Максимилиан приказывает скороходу разыскать сына, скороход отправляется и затем докладывает, что не мог разыскать, затем разыскал, но взять невозможно, затем уже приводит Адольфа. <...>

Преимущественно в текстах этой версии Адольф издевается над царем, притворно согласившись с его верой, требованиями и т. д. Когда обрадованный царь призывает плясунов, песельников, Адольф говорит: «Вот так надсмеялся» или «Одумался, да опять в разбойничью шайку сунулся».

Мотив раскаяния и самоубийства палача мы отмечали и в текстах первой версии. В рассматриваемой группе вариантов этот мотив усилен: «Не поднимается рука на правого, дожидается виноватого», — говорит Бармуил Максимилиану. <...>

Переходим к характеристике текстов третьей версии. Как мы уже говорили, семейный мотив вплетается в некоторые варианты первой и второй версий. <...>

Однако семейный мотив не является в текстах первой и второй версии основным, он лишь сопутствующий. В то же время есть небольшая группа вариантов, в которых женитьба Адольфа или Максимилиана является единственной причиной их раздора.

Существенно, что все варианты этой группы записаны только на Севере. Возможно, здесь мы имеем дело с какой-то локальной версией, восходящей к одному источнику. В трех из шести текстов царь Максимилиан выбрал Адольфу невесту Венеру, Адольф ее отвергает.

Вот, сын Адольф!
Есть в Задонском царстве у короля
Прекрасная невеста Венера.
Я желаю тебя женить на ней!

— О, папа! Я не желаю этой невесты взять,
У ней нос как пуговица,
Глаза как луковица...

Сходная характеристика невесты в некоторых вариантах принадлежит самому царю Максимилиану: на предложение жениться на ней Адольф отвечает: «Зреть не могу». <...> В остальных свидетельствах конфликт дан в пересказе «Тут был у него сын Адольф, а Максимилиан был язычник. А сын-то шел вроде как против, ему надо жениться на русской, а отец не дает». «Максимилиан хотел Венеру за сына Адольфа взамуж отдать, та не пошла, что ли?» И наконец: «Чуть ли не снес ему голову (царь Адольфу.— *Н.С.*). А за какие дела? За то, что полюбил свою мать-царицу» (очевидно, мачеху.— *Н.С.*). Время записи (все, кроме ончуковской, советского времени) позволяет сказать, что данная версия возникла позже.

А.Ф. Некрылова

Театр Петрушки

Примерно с 1840-х годов на страницах бытовых очерков, воспоминаний, дневников появляется имя Петрушки, Петра Ивановича Уксусова (он же Ванька Рататуй), который с годами превращается в главного и едва ли не единственного героя русского народного кукольного театра. Петрушечная комедия чрезвычайно широко распространяется по всей стране и завоевывает огромную популярность. Слово «петрушечник» становится синонимом «кукольника». <...>

Комедия с Петрушкой разыгрывалась в разных условиях. Самым распространенным был так называемый «ходячий» Петрушка. Кукольник и его помощник-музыкант с легкой складной ширмой, набором кукол и шарманкой (или скрипкой) передвигались от ярмарки к ярмарке, показывая по пути комедию и зарабатывая на хлеб и дорогу. Другую разновидность представляли городские шарманщики, ходившие (часто небольшими компаниями) в любое время года только по улицам своего города и ближайшим его пригородам (летом — по дачам) с каким-нибудь дрессированным животным или птицей (обезьянка, попугай, собачка, шегол). Причем в дополнение к «Петрушке» выступал уличный гаер-гимнаст, а «ученая птица» или обезьяна оделяла желающих пакетиками со «счастьем».

Наконец, «Петрушку» показывали и в балаганах. Иной раз — перед входом, для заманивания публики, чаще — в самом балагане в качестве одного из номеров смешанной программы или в специальных рождественских балаганчиках «третьей линии».

Вид такого балагана и посетителей его прекрасно описал учитель Л.К. Розенберг, откликнувшийся на просьбу П.Н. Тиханова о сборе материалов по русскому народному кукольному театру. В предисловии к записанному им тексту петрушечной комедии, которая разыгрывалась на ярмарке в одной из станиц Кубанского края на рубеже XIX—XX веков, Розенберг сообщал:

«Сцена <...> устроена в передней стене и очень высоко. Миниатюрные кулисы и занавес такой же величины устроены, как в настоящем театре. Устроились мы на первой скамейке, заплатив предварительно по десять копеек. Оркестр, состоящий из двух скрипок, кларнета и барабана, сыграл увертюру «По улице мостовой». Кончилась музыка. Поднялся занавес. Сцена пуста. Вдруг где-то внизу раздался визгливый голос, кричавший «а-а-а! и, и, и! ха, ха, ха!». И из правой кулисы выскочил Петрушка... Захотел, забегал он по сцене. И вдруг сел на барьер, устроенный перед сценой. Кстати, замечу здесь, что все жесты его, все движения были так согласны со словами, которые произносил спрятанный внизу комедиант, что иногда получалась полнейшая иллюзия: казалось, что все говорил сам Петрушка и что это не кукла, а живой человечек. Недаром народ окрестил эту комедию «говорящими куклами». Чтобы произнести слова резким, визгливым тоном, комедиант кладет на язык у самого его корня маленький снаряд, состоящий из двух костяных пластинок, внутри которых укреплена узкая полоска полотняной ленточки. С помощью этого снаряда и говорит комедиант. Отвечает ему его помощник, сидящий между зрителями, которого Петрушка называет «музыкантом». <...>

Успех «Петрушки» в одних случаях объяснялся злободневностью и сатирической направленностью сценок, в других секрет обаяния комедии видели исключительно в ее сценичности, в том, что формы игры здесь — «незамысловатые, простые и понятные — легко воспринимались широкими массами всех возрастов и всех степеней развития».

Различные, подчас полярные суждения высказывались и по поводу состава комедии. Почти все, писавшие о Петрушке, отмечали, что представления с ним состоят из отдельных сцен, что цельный характер комедии придает лишь единый главный герой, вокруг которого и группируются входящие в спектакль сценки. При этом многим казалось, что порядок расположения сцен произволен, а количество их свободно варьируется. Подчеркивался большой простор для актерской импровизации не только в монтаже спектакля, но и в выборе материала. <...>

Кто же прав?

Комедия о Петрушке бытовала и передавалась от исполнителя к исполнителю устным путем, именно потому нет текстов, дословно повторяющих друг друга. Между тем схемы построения спектаклей, язык их, художественные приемы настолько сходны, что можно говорить об одном сценарии комедии, существующем в самых многочисленных вариантах.

Почти всякий спектакль театра Петрушки с середины XIX века включал в себя обязательные сцены, составляющие ядро комедии, ее лицо, и сцены второстепенные, количество и порядок которых определялись талантом кукольника, очень часто его недостатком (сколько кукол и помощников имелось в его распоряжении), аудиторией, перед которой шло представление, местной традицией и так далее. Таким образом, артист-кукольник располагал определенным стержнем, устойчивой, традиционной частью комедии и целым набором сцеп-вставок, которые он отбирал и расставлял по собственному усмотрению и вкусу.

Основными сценами традиционной комедии о Петрушке были следующие: выход Петрушки, сцена с невестой, покупка лошади и испытание ее, лечение Петрушки, обучение его солдатской службе и финальная сцена.

Обычно представление начиналось с того, что из-за ширмы раздавался хохот или песня и вслед за этим появлялся Петрушка. Одет он бывал «в красную рубашку, плисовые штаны, заправленные в щегольские сапожки, на голове колпак». Непременными деталями его внешнего вида были также горб или два горба (спереди и сзади) и длинный горбатый нос.

Первым делом Петрушка поздравлял собравшихся с праздником, представлялся публике:

«Здравствуйте, господа! Я пришел...

Я Петрушка, мусье,
пришел повеселить вас всех,
больших и малых,
молодых и старых (ноет):
Я Петрушка, Петрушка,
Веселый мальчуган!
Без меры вино пью,
Всегда весел и пою:
Тра-ля-ля! Тра-ля-ля-ля!..

Так вот я каков, Петрушка!.. Ах (ударяет себя по лбу), забыл! Петрушка-то Петрушка, а прозвище как?.. Ра-та-туй!... Слышите? Ра-та-туй!»

Если «Петрушку» ставили в балагане, то главный герой сначала появлялся на наружном балкончике или, проще, «в боковой прорехе палатки» и зазывал к себе на представление. Описание такого пролога оставил В. Марков: «В дыру на парусиновой крыше балагана стреми-

тельным торчком выскакивал Петрушка и, размахивая руками, кланяясь во все стороны, пронзительно верещал что-то плохо разборчивое механическим голосом, бил в дребезжащую медную тарелку от большого барабана, плясал, зазывал на представление и скрывался.

Вслед за вступительным проигрышем музыканта и приветствием зрителей, предваряя собственно комедию, у хороших кукольников «Петрушка вступал в переговоры и объяснения с публикой — это был один из самых живых эпизодов представления». Разговор мог не иметь никакого отношения к содержанию комедии, с Петрушкой просто говорили на самые разные темы. <...>

Достаточно побалагурив с публикой, кукольник переходил непосредственно к разыгрыванию комедии.

В большинстве случаев цепь Петрушкиных приключений начиналась с его сообщения о предстоящей женитьбе. Петрушка с удовольствием расписывал достоинства своей невесты и ее приданое. Затем на его зов являлась пышная круглолицая нарумяненная девица, которая к тому же оказывалась курносой, «кирпатенькой» или «хромой на один глаз». Петрушка требовал музыки, шарманщик начинал наигрывать какой-либо популярный мотив, а Петрушка с невестой пускались в пляс.

В некоторых городских вариантах комедии эта сценка разыгрывалась по-другому. Петрушка отправлялся к своей невесте — Матрене Ивановне, только что приехавшей из деревни и поселившейся по одному из подобных адресов: «В Сам Петербурге, в Семеновском полку, дом плесивый, фундамент соломенный, хозяин каменный, № 9». При встрече Матрена Ивановна ругала Петрушку за то, что он забыл ее и даже писем не писал. Петрушка всячески оправдывался, в конце концов они мирились, и невеста шла ставить самовар. Интересно, что в этой сцене комедия затрагивала важную сторону происходившего в пореформенной России «раскрестьянивания» деревни: приобщение деревенского жителя к тому типу городской культуры, который складывался в среде прислуги, мелких мастеровых, извозчиков, белошвеек и т. п. Изображалось это в комическом виде; в сценке осмеивались и деревенская девушка, не знакомая с городской модой или стремящаяся как можно скорее приобщиться к ней; сами городские манеры, нравы; и молодой человек, шеголяющий своими столичными привычками.

Почти всегда вслед за сценой с невестой разыгрывалась сцена покупки лошади. Задумав жениться, Петрушка собирался обзаводиться хозяйством, первым делом — купить лошадь. Едва лишь он произносил вслух о своем желании, как тут же появлялся цыган и предлагал лошадь, давая ей комическую характеристику: «Не конь, а диво: бежит — дрожит, а упадет, так и не встанет. По ветру, без хомута, гони в два кнута, летит, как стрела, и не оглядывается... На гору побежит —

заплачет, а с горы бежит-скачет, а завязнет в грязи, так оттуда уж сам вези — отменная лошадь!»

Поторговавшись, Петрушка отправлялся за деньгами, но возвращался и ударами палки расплачивался с цыганом. Затем рассматривал лошадь, садился на нее и сразу падал, сброшенный норовистой покупкой.

Как только Петрушка, получивший ушибы при падении и от удара лошадиного копыта, начинал громко стонать и звать лекаря, тут же выскакивал из-за ширмы один из самых главных и постоянных персонажей комедии — доктор. Прежде чем приступить к лечению, он произносил свой знаменитый монолог, состоящий из набора фраз-формул, которые, по-разному сочетаясь, звучали всегда и всюду, где бы он ни появлялся: в кукольной комедии, в народной драме «Царь Максимилиан», в сценке из вертепного действия, в детской игре или лубочной картинке. В представлении, шедшем в 1902 году в Майкопе, доктор выходил с такими словами:

Я доктор,
с Кузнецкого моста пекарь, лекарь и аптекарь.
Когда приходят больные господа,
я их лечу удачно всегда;
живо их, что делать, научу...
Иногда вместо хины мышьяку всучу.
Ко мне людей ведут на дрогах,
а от меня везут на дрогах.
А каких принесут на руках,
так тех везут на погост на санях.

После такого монолога происходила смешная, любимая зрителями сцена поисков у Петрушки ушибленного места, во время которой доктор сердился на больного за то, что тот не мог указать, где болит. Петрушка в свою очередь ругал врача, не сумевшего определить, что же следует лечить. В результате Петрушка колотил доктора, платя ему таким образом за визит, и показывал прямо на «лекаре-аптекаре», куда ударила лошадь.

Почти ни одно представление «Петрушки» не обходилось без сцены обучения «солдатскому артикулу», центральным эпизодом которой было комическое выполнение Петрушкой строевых команд и ружейных приемов. Осмеивание достигалось здесь двумя способами: комическим выполнением самих команд (движениями и жестами героя) и речью, состоявшей сплошь из передразниваний и игры на слуховых омонимах. Яркий пример такой сцены находим в тексте, записанном в августе 1903 года от петербургского петрушечника:

К а п р а л . Вот тебе ружье.

П е т р у ш к а . Ох, батюшки! Да ведь это не ружье, а палка.

К а п р а л . Полно дурака валять: сперва обучают палкой, а потом ружьем. Бери!

Петрушка . Беру.
 Капрал . Держи!
 Петрушка . Держу.
 Капрал . Смотри!
 Петрушка . Смотрю.
 Капрал . Слушай!
 Петрушка . Скушаю.
 Капрал . Не кушать, а слушать. Держи ровно!
 Петрушка . Что такое? Матрена Петровна?
 Капрал . Не Матрена Петровна, а держи ровно! Какая тебе Матрена Петровна?
 Какой bestолковый.
 Петрушка . Давай, беру целковый, подойди да принеси.
 Капрал . Сперва научись, а потом проси. На плечо!
 Петрушка . Горячо.
 Капрал . Какое тебе горячо. На плечо! Стой прямее.
 Петрушка . Покривее?
 Капрал . Не так.
 Петрушка . А так?
 Капрал . Нет, так.
 Петрушка . Не так?
 Капрал . Нет, не так, а этак!..

На примере этой цитаты хорошо видно, с каким мастерством кукольники умели строить эпизод, чередуя развернутые реплики, где комизм достигается главным образом за счет применения стилистических фигур, с отрывистыми репликами-словами, указывающими на то, что внимание должно переключиться на жесты, движения героев. Такое сочетание разнородных элементов позволяет выдержать эпизод от начала до конца на комедийном уровне: смех все время поддерживается тем, что меняются причины, вызывающие его.

К постоянным сценам комедии относится и ее финал, в подавляющем большинстве случаев заключающийся в том, что Петрушка расплачивается за содеянное им: черт, собака, домовый или какое-либо другое существо уносит его вниз, за ширму.

Подробности, расцвечивающие сцену, довольно разнообразны: Петрушка дрался с пришедшим, не соглашался идти в преисподнюю, пытался приласкать и усмирить рычащую собаку и т. п.; но все оказывалось напрасным: Петрушку хватали и утаскивали. Правда, завершение приключений героя в лапах собаки, барана, черта было веселым; смешная смерть Петрушки воспринималась как чисто формальный; традиционный конец спектакля, ведь герой вновь «воскресал» в начале следующего представления, что иногда и сам он подчеркивал в последней реплике: «Прощай, ребята! Прощай, жисть молодецкая!.. Уй-юй-юй!.. Пропала моя головушка удалая, пропала вместе с колпачком и с кисточкой!.. Мое почтение!.. До следующего представления!..»

Не все сцены из перечисленных обязательно наличествовали в любом тексте комедии, какие-то из них могли отсутствовать, не

отражаясь существенно на спектакле в целом. Однако характерно, что они полностью имеются чуть ли не в половине дошедших до нас записей комедии.

Как уже говорилось, включение остальных сцен зависело от наличия тех или иных кукол, а также от аудитории, перед которой приходилось выступать в каждом конкретном случае. Большое значение имела также «школа» петрушечника, т. е. от кого он выучился комедии, определенную роль играли и местные традиции. Так, в Москве была особенно популярна сцена с немцем, которого Петрушка учил говорить по-русски; для петербургских вариантов характерно разыгрывание сцен допроса Петрушки по поводу расправы его над очередным персонажем, а также сцены, где Петрушка поступал на службу к барину. Веселые похороны (немца, доктора и прочих), как правило, оказывались включенными в южные варианты комедии.

Если говорить о злободневности театра Петрушки, его социальной заостренности, то необходимо отметить, что степень их могла быть разной даже у одного и того же кукольника, менялась от сцены к сцене, от выступления к выступлению. Комический эффект в большинстве случаев достигался приемами, характерными для народной смеховой культуры, о которой писал М.М. Бахтин. Это бесконечные драки, избиения, всевозможные непристойности, остроумные и алогичные сочетания слов, обыгрывание мнимой глухоты партнера и т. п. Кукольник каждому эпизоду мог придать нужный ему в данный момент оттенок, расставить необходимые акценты, заострить внимание на одних сценах и убрать, сгладить другие. К примеру, если комедия ставилась в холостой компании (преимущественно офицерской), то центр тяжести падал на движения героев, окрашенные своеобразным комизмом. Здесь разыгрывалась особая интермедия под названием «Петрушкина свадьба», о которой писал еще Д.А. Ровинский: «Сюжета в ней нет никакого, зато много действия. Петрушка приводит невесту Варюшку: он осматривает ее на манер лошади. Варюшка сильно понравилась Петрушке, и ждать свадьбы ему невтерпеж, почему и начинает он ее упрощивать: «Пожертвуй собой, Варюшка!» Затем происходит заключительная сцена, при которой прекрасный пол присутствовать не может».

Если представление шло перед «своим братом», простыми зрителями (крестьяне, городская беднота), то кульминацией становился допрос Петрушки, который превосходил все сцены комедии по силе социального и эмоционального воздействия на публику. Расправа Петрушки над полицейским постоянно привлекала зрителя и высоко оценивалась демократически настроенной интеллигенцией. Вспомним: в поэме «Кому на Руси жить хорошо» комедия охарактеризована двумя строчками:

В этом, по мысли Некрасова, основное ее достоинство, сила, и этим она привлекает толпу народа на сельской ярмарке. <...>

Нельзя забывать и о том, что по цензурным соображениям далеко не все сцены попадали в печатные издания комедии, некоторые из них не записывались и не сообщались собирателям, да и исполнялись лишь в «безопасных» условиях. Об этом писал А.Я. Алексеев-Яковлев, вспомнив сцену с дьячком: «На открытых представлениях дьячок, разумеется, участвовать не мог: он мирно покоился в узле, завернутый в тряпку, ждал “случая”, т. е. okazji предстать над ширмой перед узким кругом зрителей, когда петрушечник выступал “по особому заказу”».

Своеобразие театра Петрушки было в том, что зритель получал удовольствие не от знакомства с новым для себя героем и сюжетом: содержание комедии и действующие лица ее всем были хорошо известны. Главное внимание обращалось не столько на то, что играют, сколько на то, как играют. Этому же способствовал и «антипсихологизм» героев комедии. Зрители «Петрушки», чьи эстетические идеалы и художественный вкус воспитывались в основном на фольклорных произведениях, не требовали наличия в комедии психологической разработки характеров, им нравилось следить за тем, что станет делать тот или иной уже знакомый персонаж, оказавшись в данной ситуации.

Большая роль в комедии отводилась музыкальным вставкам. Танцы и песни, мелодии шарманки являлись не просто музыкальным оформлением спектакля. Они призваны были настраивать публику на веселый, праздничный лад, создавать дополнительный комический эффект путем контрастного соотношения мелодии и действия, служить характеристикой персонажам, разнообразить темп, иначе говоря, вместе с другими поэтическими и сценическими приемами делать представление живым и ярким зрелищем.

Музыканта можно без преувеличения считать вторым после Петрушки героем народной кукольной комедии. В классическом петрушечном представлении он исполнял одновременно три обязанности: сопровождал спектакль игрой на каком-либо музыкальном инструменте (обычно это шарманка с небольшим набором мелодий); был собеседником Петрушки, становясь в какие-то моменты участником изображаемого на сцене действия; выступал как посредник между зрителями и куклами (пояснял действия Петрушки, по просьбе последнего собирал с публики деньги за представление и т. д.). Если средства позволяли кукольнику пригласить целый оркестр, то помощник, по традиции называвшийся музыкантом, превращался в соучастника спектакля, подталкивая, провоцируя своими репликами поступки

и действия героев, перемежая их комическими диалогами с Петрушкой и другими персонажами комедии.

Петрушка, да и сама комедия прошли интересный, сложный путь, вобрав иностранные и русские черты, переработав и по-особому освоив богатый зрелищный фольклор, комические и сатирические жанры русского народного творчества, достижения демократического театра XVII—XVIII веков и народной драмы.

О том, какое влияние оказали спектакли иностранных кукольников на формирование театра Петрушки, можно судить по двум представлениям, о которых рассказали Д.В. Григорович и Ф.М. Достоевский.

Очерк Д.В. Григоровича «Петербургские шарманщики», созданный в 1843 году, содержит первое описание петрушечной комедии. На близость ее итальянскому образцу указывает не только тот факт, что владельцами шарманок и кукол бывали в столице, как правило, итальянцы, но и содержание самой комедии в пересказе Д.В. Григоровича, где главным героем является «Пучинелла», а Петрушка лишь в конце приходит ему на помощь.

Вариантом типично итальянского кукольного спектакля можно считать и представление, виденное в январе 1876 года Ф.М. Достоевским. В этом случае сюжет комедии был построен на столкновении двух центральных персонажей — Петрушки и «Пульчинеля», которые здесь выступали в ролях дзанни — обязательных героев итальянской комедии масок.

И долго еще за Петрушкой оставалось прозвище, порой измененное до неузнаваемости, или «титулы», восходящие к итало-французско-немецкой традиции: «мусью Подчинель», «мусью Паршинель», «фон-гер Петрушка» и т. п.

Комедия на протяжении полувека находилась в процессе становления, она как бы пробовала разные варианты. Если на севере России, в частности в Петербурге, она столкнулась с многовековой итальянской кукольной традицией, то на юге «Петрушка» не сразу порвал с сильной вертепной традицией. <...>

Интересна история финала комедии. Выше говорилось о том, что во всех известных нам описаниях и текстах комедия заканчивается исчезновением Петрушки в пасти собаки, барана и т. п. Однако М. Горький, выступая на Первом съезде писателей, сказал о Петрушке как о герое, который «побеждает всех и все: полицию, попов, даже черта и смерть». В чем здесь дело?

Имеющийся материал позволяет сделать несколько предположений.

Видимо, антиподами раннего русского Пульчинеля-Петрушки выступали в основном общекомические типы (невеста, лекарь, иноземец и т. п.) и встреча с ними не носила социального характера. Это было

обычное одурачивание известных комедийных масок, которое могло завершаться для главного героя и вполне благополучно. Появление же черта в финале петрушечной комедии станет понятнее, если мы обратим внимание на небольшой отрывок из рассказа Ф.М. Достоевского «Господин Прохарчин»: больного Семена Ивановича (героя рассказа) «уложили в постель. Подобно тому укладывает в свой походный ящик оборванный, небритый и суровый артист-шарманщик своего пульчинеля, набуянившего, переколотившего всех, продавшего душу черту и, наконец, оканчивающего существование свое до нового представления в одном сундуке вместе с тем же чертом, с арапами, с Петрушкой, с мамзель Катериной и счастливым любовником ее, капитаном-исправником». В этом сравнении Ф.М. Достоевского есть существенная деталь: Пульчинель представлен как герой, продавший душу черту. Стало быть, в начале своей русской сценической жизни Пульчинель-Петрушка осознавался в отдельных случаях как один из многочисленнейших «родственников» Фауста.

Народная легенда о Фаусте, как уже говорилось, была известна русским петрушечникам, в особенности хорошо петербургским и московским; ее разыгрывали с помощью марионеток сначала немецкие кукольники, а потом и русские. Вероятно, эти спектакли оказали влияние и на зарождающийся театр Петрушки, закрепив, между прочим, трагический финал.

С течением времени подразумеваемая связь Петрушки с нечистой силой совершенно выпала из комедии, все победы этого любимца публики объяснялись не помощью дьявола, а характером самого Петрушки. Добавим к тому же, что традиция парных героев не привилась в театре Петрушки ни в ее итальянском варианте, где герои противопоставлены один другому (в классической паре дзанни итальянской комедии масок один герой воплощает активное начало, а другой — пассивное, страдательное), ни в русском, где такие герои дублируют друг друга, усиливая общий комический эффект (Фома и Ерема, Парамошка и Савоська и прочие «дурацкие персоны» лубочных картинок, шуточных песен и сказок). Петрушка оказался единственным главным персонажем комедии, а часть той роли, которая в отдельных ранних вариантах принадлежала кукольному партнеру Петрушки, принял на себя музыкант, ставший собеседником, советчиком Петрушки.

Постепенно комедия пополнялась новыми персонажами, становилась более актуальной и социально насыщенной. И там, где протест против различных представителей власти, против угнетателей или существующих порядков достигал большей силы, переосмыслился и конец комедии. Герой, бесстрашно расправляющийся со всеми противниками, среди которых были исконные враги простого народа, в

сознании рядового зрителя не мог умереть, поэтому он вопреки традиции побеждал и черта, и смерть — постоянных персонажей комедии. Так создавалась новая традиция.

Конечно, одновременно со спектаклями с оптимистической развязкой показывались и спектакли с обычным концом, порой даже более правдоподобные, вернее отражающие реальную жизнь и поэтому более пессимистические. Об одном из таких спектаклей рассказал В.А. Слепцов: «А эта кукла, посмотрите, она всех бьет: цыгана, доктора, будочника; квартального только не бьет, но зато он ее бьет; кроме него, она всех переколотила, и наконец, ее самое загрызла собака. Никого не осталось, только один квартальный цел».

В периоды спада революционного настроения, реакции и гонения на все мало-мальски оппозиционно настроенное цензура распространялась и на народные театральные представления. Полицейскому преследованию подвергались и петрушечники, чей острый язык давал к тому многочисленные поводы. Комедия о Петрушке продолжала веселить народ, но кукольникам часто приходилось сглаживать сатиру, особенно при больших скоплениях народа (ярмарки, гулянья), когда в толпе могли находиться полицейские и осведомители. Из осторожности кукольники и собирателям не всегда давали тот текст, который имели, так сказать, «про себя». Можно предположить, что в провинции, и прежде всего там, где господствовала традиция вертепных, батлеечных представлений, чаще показывали конечную победу Петрушки, уподобляя его запорожцу — герою украинского театра, который, как известно, всегда удачно расправлялся с чертями. Но и в традиционных спектаклях (с гибелью Петрушки в финале) завершение приключений героя в лапах собаки вносило дополнительный комизм и веру в невозможность «всамделишной» смерти любимца публики. Смешным и нелепым выглядел испуг Петрушки перед небольшой шавкой после внушительных побед над квартальным, офицером, барином и прочими, и исчезновение его воспринималось без всякого сожаления. Все знали, что Петрушка вновь через некоторое время выскочит из-за ширмы со своей дубинкой и опять начнет колотить направо и налево попавшихся под руку недругов. <...>

«Петрушка» ненадолго пережил XIX век. Как массовое явление народно-ярмарочной культуры он прекратил свое существование примерно с десятых годов XX столетия. И хотя он еще кое-где продолжал появляться над ширмой, размахивая своей дубинкой, но уже не занимал того заметного места в кругу народных развлечений, не был главным героем ярмарки. Интересы народа стали иными, на смену «Петрушке» пришли другие заботы и забавы.

Вторую жизнь Петрушка получил после 1917 года, когда ненадолго вновь обрел известность. <...>

Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре

<...> Рассмотрим наиболее часто встречающиеся художественные средства, которые использовали балаганные «деды», раешники, петрушечники и другие. Одним из таких художественных юмористических средств был оксюморон и оксюморонные фразы, достигающие большой силы эстетической информации. <...>

Оксюморон — стилистический прием, состоящий в соединении противоположных по значению слов в некое словосочетание. Оксюморон часто используется в юмористических и сатирических фольклорных произведениях. Кроме того, мы встречаем сочетание фраз, близких по смыслу оксюморону. Оксюморонным сочетанием фраз мы называем соединение двух или нескольких предложений с противоположным значением. В русском крестьянском и городском фольклоре подобное сочетание двух прямо противоположных по значению предложений — довольно распространенный художественный прием.

Издеваясь над собственной женой, балаганный «дед» описывает ее с помощью оксюморонных фраз:

У меня, голова, жена красавица:
Глаза-то у ней по булавочке,
а под носом две табачные лавочки.
У ней, голова, рожа
на мой лапоть похожа. <...>

Приглашая публику посетить балаган или покататься на карусели, балаганный «дед» иногда подшучивал над «чудаками-бедняками», выражая в то же время сочувствие этим «чудакам»:

...У кого же в кармане грош да прореха,
Тому не до смеха...
Есть же такие чудаки,
А прозывают их — бедняки,
Где им до богатых,
Коли ходят в заплатах,
А на ногах туфли,
Чтобы ноги не пухли. <...>

Из юмористических художественных средств, встречающихся в прибаутках балаганных «дедов», назовем метатезу.

Метатеза — стилистическая фигура, где перемещаются части близлежащих слов, например суффиксы или целые слова в одной фразе или в рядом стоящих фразах. Балаганный «дед» в прибаутках острит:

Черная собака за хвост *палкой привязана;*
хвостом лает,
головой качает...

Метатеза часто встречается в крестьянских прибаутках. Например:

Бывал да живал, *на босу ногу топор надевал,*
топорщиком подпоясывался, кушаком дрова рубил...

В народной пьесе «Царь Максимилиан» старик говорит:

На очи не чую, на ухы не бачу!

Приведем диалог из пьесы «Мнимый барин». В народной пьесе «Мнимый барин» староста докладывает барину, что сиво-пегий *жеребец помер, а маменька* барина, старая сука, *поколела*.

Свадебный дружка острит: *«Шел я по дубинке, нес дорогу на плече»*.

Отметим, что метатеза часто сочетается с оксюморном: *хвостом лает, озеро полетело; конь помер, человек подох*. <...>

Балаганные «деды» и раешники в своих прибаутках обращаются к *метафоре*. Некоторые прибаутки являются целым метафорическим рассказом.

Грабежи и воровство изображаются как различные ремесла. Так, в одной из прибауток балаганный «дед» рассказывает:

Был я тогда портным. *Иголочка* у меня
язовенькая, только без ушка —
выдержит ли башка?
Как раз стегну,
так кафтан-шубу и сошью.
Я и разбогател. <...>

Балаганные «деды» используют в своих прибаутках как художественное средство *гиперболу*.

В лотерее разыгрываются:

Серьги золотые,
у Берга на заводе из меди литые,
безо всякого подмесу,
девять пудов весу. <...>

В своей прибаутке балаганный «дед» использует *синонимы*:

У меня на Невском лавки свои:
по правой стороне это не мое,
а по левой вовсе чужие.

Как художественное средство синоним широко используется в повестях XVII—XVIII веков, в песнях, сказках и подписях на лубочных картинках о Ереме и Фоме:

Ерема в чужом, а Фома не в своем. <...>

Встречаем в прибаутках балаганного «деда» и игру слов, близких по звучанию, но далеких, иногда очень далеких, по значению, т. е. игру

слов, близких к *омонимам*. Балаганный «дед» выкрикивает: «Да и умаялся, болтая с вами,— как *Архип осип* и как *Осип архип!*...»

В комедии «Петрушка» встречаем сцену:

Ка пр ал.
Будешь человек *казенный*.
Пе тру ш ка.
Как же я буду человек скаженный? <...>

Подобная игра слов широко распространена в концовках русских волшебных сказок: «А когда я шел домой в синем кафтане, синичка мне и говорит: «*Синь-да-хорош, синь-да-хорош*»,— а я думал: «Скинь да положи». Я скинул, да и положил под кокору, только не знаю, под катору...» <...>

Выше мы указывали на сходство художественных средств, используемых в русском ярмарочном фольклоре и в фольклоре крестьянском. Создатели и исполнители произведений и крестьянского, и ярмарочного фольклора используют как средство юмора одни и те же тропы.

Однако ярмарочная речь имеет и свои специфические черты, отличающие ее от языка традиционного крестьянского фольклора.

Прежде всего отметим, что в ярмарочный городской фольклор влилась новая лексика. В своих прибаутках петербургские балаганные и карусельные «деды» нередко называли петербургские улицы и места: «*Невский проспект*; пошел на *Сенную*; *Обухов мост*; за *Нарвскую заставу*; в *Апраксин* продать снеси; под *Воскресенским мостом*. <...>

В ярмарочном фольклоре встречаются наименования предметов, о которых в деревне XIX века, может быть, и не слышали: *дамы*, *аплике*, *лотерея*, *пике*, *мамзели*, *желе*, *меню* и пр. <...>

Новые слова, входившие в ярмарочную речь, позволяли балаганным «дедам», раешникам и петрушечникам создавать новые рифмы, не встречавшиеся в крестьянском фольклоре. Приведу примеры:

Пукли *фальшивые*,
а головны *плешивые*.

Еще, господа, разыгрываются у меня две *дамы*,
которые вынуты вчера из помойной *ямы*. <...>

При этом иностранные слова часто сопоставлялись с резкими, грубыми по значению русскими словами или словосочетаниями: французское «пике» рифмуется с «рожа в муке», «дамы» — «из помойной ямы». <...>

Характерной чертой и крестьянского и городского фольклора является его тесная органическая связь жестикуляции с театральным движением. <...>

Свои остроты балаганные «деды», «старики» дополняли юмористической жестикуляцией, пародированием танцев, а иногда и целыми сценками. В.И. Кельсиев пишет: «Старик с разными смешными *тело-*

движениями обращается с балкона с речью к публике, по возможности громко произнося свои шутки. Его каждый возглас обыкновенно прерывается взрывом хохота слушателей» (курсив мой.— П.Г.)¹.

Балаганные «деды» и раешники носили своеобразный театральный костюм и гримировались.

«Закостюмированные действующие лица даваемых в балаганах представлений выходят во время антрактов на наружный балкончик и стоят молча. Чтобы гуляющий народ заметил их и столпился к балагану, вместе с ними выходит так называемый *старик*, нарочно для сего нанимаемый балагур, знающий присказки. Старик одет русским мужиком в лаптях и армяке; на голове у него большой парик, накладные усы и борода, сделанные из чесаного льна; за пазухой полуштоф»².

«Костюм и грим “деда” был традиционный, я не помню,— пишет А.Я. Алексеев-Яковлев,— отступлений от некогда, давно, по-видимому, установившегося образца. Борода и усы — из серой пакли, нарочито грубо сделанные, серый, намеренно залатанный кафтан и старая круглая ямщицкая шляпа с бумажным цветком сбоку, на ногах — онучи и лапти»³. <...>

Прибаутки балаганный «дед» произносит, сопровождая их комической жестикуляцией, как монолог. Однако часто этот монолог переходит в диалог: «дед» задирает и вовлекает в монолог своих со товарищей, балаганных актеров и слушателей. Кроме того, разыгрывались сценки-дуэты. <...>

Описания М.М. Бахтиным средневекового карнавала, ярмарочной площади напоминают нам описания русских народных гуляний XIX века, которые оставили нам В.Г. Белинский, Ф.И. Шаляпин и другие посетители этих гуляний. М.М. Бахтин уделяет значительное место ярмарочному площадному языку, фамильярной речи. Сюда он относит площадные ругательства, божбу и клятву, проклятия, а затем речевые жанры площади — «крики Парижа», рекламы ярмарочных шарлатанов и продавцов снадобий и т. п. <...> Невольно бросаются в глаза черты сходства фамильярной речи, описанной М.М. Бахтиным, с фамильярной речью, которая звучала на наших народных гуляньях.

«Площадь позднего средневековья и Возрождения была единым и целостным миром, где все “выступления” — от площадной громкой

¹ Кельсиев В.И. Петербургские прибаутки//Труды этнографического отделения имп. Общества любителей естествознания, антропология и этнографии, кн. IX. Сборник сведений для изучения быта крестьян, населения России. М., 1889. Вып. I. С. 113.

² Там же.

³ Русские народные гулянья. По рассказам А.Я. Алексеева-Яковлева/В записи и обработке Евг. Кузнецова. Л., М., 1948. С. 63.

перебранки до организованного праздничного зрелища — имели нечто общее, были проникнуты одной и той же атмосферой свободы, открытости, фамильярности¹. <...> Невольно хочется сравнить прибаутки балаганных «дедов», раешников с фамильярной речью средневековой площади. И на площади русских гуляний мы видим ту же единую атмосферу, где выступления балаганного «деда» сливались с юмористическим проклятием. Так, в балаганной прибаутке, обращенной к публике, где «дед» издевается и над рыжими и плешивыми, которые люди «самые фальшивые», и над черными, и над русыми и т. д. и т. д., он вдруг рассказывает о своем несчастье: у него в пустой корзинке кошка утопилась, и он просит у столпившихся около него слушателей денег на молочко котяткам. После этих шуток и шуточек свою прибаутку «дед» неожиданно заканчивает юмористическим проклятием:

Дай тебе Бог	огород чертей!
полну пазуху блох,	Нова хата провались,
четверть вшей,	а старая загорись!

Мишенью прибауточных издевок балаганных «дедов» был «рыжий» — клоун, балаганный артист, сотоварищ «деда», стоявший рядом с ним на балконе балагана. Балаганный «дед» не стесняется в обвинении «рыжего» в самых больших пороках, в первую очередь представляет его публике как отъявленного вора, при этом предупреждает публику беречь свои карманы от «рыжего». <...>

Издевки над присутствующей публикой мы встречаем и в крестьянском фольклоре. Так, в северной драме «Барин» изображается суд:

Б а р и н .
Хозяин, хозяйюшка,
Наместник, наместница,
Добрые молодцы,
Красные девушки,
Нет ли у вас промежду собой прозев каких?
В с е .
Есть, есть.
Б а р и н .
Подходите, подходите!
[Кто-нибудь из фофанцев (актеров.— П.Б.)
подходит, изображая просителя]
П р о с и т е л ь .
Господин барин, прими мою просьбу.
Б а р и н .
Ты кто?

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 166.

П р о с и т е л ь .

*(Называется вымышленным именем,
именем какого-нибудь парня на селе.)*

Владимир Воронин.

Б а р и н .

Об чем просишь?

П р о с и т е л ь .

На Парасковью прошу: по летам
Парашка любит меня, а по зимам
другого парня — Василья.

Б а р и н .

А подойди-ко, Парасковья, сюды.
Почто же это ты двух сразу любишь?

Парасковья — также настоящее имя какой-нибудь девицы на селе. Вместо нее на зов Барина подходит кто-нибудь из фоганцев и начинает спорить и ругаться с просителем. Говорят кто что вздумает; кто сильнее и остроумнее выругается, тот и больший успех имеет у публики. Барин и Откупщик советуются вслух, кто из судящихся виновен и кого наказать: парня или девку; признают виновной, например, «девицу». Барин наказывает парня-актера, изображающего Парашку¹. <...>

Тот факт, что издевки балаганных «дедов» <...> и других обычно добродушно переносятся публикой, объясняется общим веселым настроением ярмарочной толпы, своеобразной карнавальнoй атмосферой, культом смеха, когда насмешки воспринимаются больше как шутка, чем как сатира.

Нам кажется, что публика незлобиво переносит издевки балаганных «дедов» и им подобных насмешников и потому еще, что балаганный «дед» насмехается над своими сотоварищами, балаганными артистами, и особенно остро и безжалостно издевается над самим собой и над своими близкими, в первую очередь над собственной женой.

Приведем пример, где балаганный «дед» смеется над самим собой:

Я к нему, спотыкнулся да упал,
прямо на шесть рублей в карман и попал.
Он, господа, меня так благодарил,
чуть-чуть до смерти не убил. <...>

В юмористическом репертуаре ярмарок, народных гуляний и т. п. играли значительную роль выкрики разносчиков-торговцев, зазывающих рядом с балаганными «дедами», раешниками и другими актерами к себе покупателей.

Выкрики продавцов-разносчиков сохранились и до нашего времени. Естественно, ради рекламы продавцы часто в гиперболической форме расхваливали свой товар. Так, в свое время продавец выкрикивал:

¹ См.: *Ончуков Н.Е.* Северные народные драмы. СПб., 1911. С. 114—115.

Вот спички Лапшина:
горят, как солнце и луна!
Диво-дивное! Чудо-чудное,
а не товар!

Однако, обращаясь к своим покупателям, продавцы позволяют себе не только расхваливать свои товары, но и задирать покупателей. Иногда для вящего юмора, а также и для привлечения публики продавец не отказывается от издевки не только над покупателем, но и над своим товаром, над самим собой, над своей семьей. <...>

В упомянутой выше книге М.М. Бахтин пишет, что бытовые и художественные жанры площади средневековья очень часто так тесно переплетаются между собой, что между ними иногда бывает трудно провести четкую границу. Те же продавцы и рекламисты снадобий были ярмарочными актерами. <...>

Сравнивая рекламные приемы русских торговцев с рекламными приемами русских балаганных зазывал, мы находим сходные черты у тех и других. Один из торговцев выкрикивал о самом себе:

Он не дорого берет,	Шумят, гамят,
по дешевке продает,—	надвигаются,
вот где пошло-то,	к моему-то шалашу
вот где повалило-то!	подбираются! <...>

Сходные приемы использовали балаганные зазывалы. Помню, как я подошел к одному балагану, откуда выскочил зазывала с криком: «Опять полно! Ей-богу, полно!» Но когда я купил билет и вошел в балаган, балаган оказался пустым. <...>

Фамильярный тон звучит и в речи Петрушки. Вот как Петрушка обращался к публике:

Здорово, ребятишки,
Здорово, парнишки!..
Бонжур, славные девчушки,
Быстроглазые вострушки!..
Бонжур и вам, нарумяненные старушки,—
Держите ушки на макушке!.. <...>

Фамильярная речь звучит и на свадьбе в приговорах свадебного дружки. Так, дружка высмеивает старух:

Старые старухи,
Запешные грызухи,
Кисельные осадницы,
Молодым людям досадницы,
Косые заплатки,
Толстые пятки!
Ваше дело на улицу ходить
Да про снох колотить:

«У меня сноха такова-сякова», —
А не подумает старуха, какова сама-то была.

Сказочники-шутники, как указывают Б. и Ю. Соколовы, часто вставляют в свои сказки насмешки над своими односельчанами, в том числе над своими слушателями. <...>

Почти все непесенные фольклорные произведения исполнялись на русских народных гуляниях, ярмарках сказовым (также именуемым раешным или лубочным) стихом. За последние годы появился ряд интересных статей, посвященных исследованию этого стиха.

Л.С. Шептаев в статье «Русский раешник XVII века»¹ анализирует повести XVII века, целиком или частично написанные сказовым (раешным) стихом. Автор справедливо полагает, что так называемый раешный стих бытовал задолго до XVII века. П.Н. Берков считает «древнейшими образцами стиха, позднее получившего название “раешного”, такие места в “Молении Даниила Заточника”, как: “Кому Переславль, а мне гореславль; кому Боголюбово, а мне горе лютое; кому Лачеозеро, а мне много плача исполнено”»².

С Берковым соглашаются В.П. Адрианова-Перетц и Д.С. Лихачев во вступительной статье к сборнику «Демократическая поэзия XVII века». Помимо примеров из «Моления Даниила Заточника» авторы цитируют подобные стихи из «Слова о хмеле» (1470): «... долго лежати — добра не добыти, а горя не избыти, лежа не мощно Бога умолити, что и славы не получитьи, а сладка куса не снести, медовые чаши не пити, а у князя в нелюбви быти, <...> недостатки у него дома сидять, а раны у него по плечемь лежать...»³

Исследователи справедливо указывают, что так называемый раешный стих появился на Руси задолго до «райка». Поэтому я предпочитаю так называемый раешный стих называть «сказовым». В отдельных местах рядом с именованьем «сказовый» я в скобках ставлю «раешный» или «лубочный». <...>

Во вступительной статье в книге «Демократическая поэзия XVII века» В.П. Адриановой-Перетц и Д.С. Лихачева мы встречаем ряд интересных наблюдений над разнообразными видами сказового раешного стиха. Авторы отмечают, что «грамматическая односторонность рифмующихся слов — это не недостаток рифмы, не результат творческой бедности авторов, а органическое свойство раешного стиха, кото-

¹ Шептаев Л.С. Русский раешник XVII века//Уч. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена. Л., 1949. Т. 87.

² Берков П.Н. Русская народная драма XVII—XX вв. М., 1953. С. 31.

³ Демократическая поэзия XVII века/Вступ. статья В.П. Адриановой-Перетц и Д.С. Лихачева; Подгот. текста и примеч. В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1962. С. 10.

рое позволяет строить синтаксический параллелизм, вскрывающий параллелизм смысловой»¹.

Это положение в своей основе вполне справедливое, и его можно углубить и подкрепить примерами, в частности, из устной раешной речи. Так, в балаганной прибаутке «деда» «Свадьба» мы встречаем нарочитые повторения рифмы:

Невесту в телегу воротили,
А меня, доброго молодца, посадили;
Тут сейчас прибежали,
Меня связали, невесте сказали,
Так меня связанного и венчали... <...>

Нам кажется, что исследователям в первую очередь надо заняться точной фиксацией сказового стиха в его устном исполнении. В частности, это необходимо для разрешения такого важного вопроса: в какой мере рядом стоящие рифмованные стихи, отличающиеся — иногда резко — по количеству слогов, произносятся в одинаковое или приблизительно одинаковое время. Н.С. Трубецкой на одном из заседаний Комиссии по народной словесности при Этнографическом отделении ОЛЕСАиЭ² указал на то, что сказовые стихи с разным количеством слогов произносятся их исполнителями в течение одного и того же времени. Для точного установления, в какое время произносятся два рифмованных стиха, необходима магнитофонная запись.

Научной студенческой экспедицией МГУ в 1966 году на Севере был записан на магнитофонную пленку приговор свадебного дружки, в котором рифмованные стихи с различным количеством слогов произносились в одно время. <...>

Большой интерес представляют, как уже неоднократно отмечали исследователи, в сказовом стихе рифмы. Л.С. Шептаев приводит ряд рифм повестей XVII века, написанных раешным стихом. При этом он указывает, что в раешном стихе встречается не только рифма глагольная, но рифмуются и другие части речи³. Точно так же и в разных видах ярмарочного фольклора помимо глагольных рифм часто рифмуются и другие части речи: существительное с существительным (*двора — повара, лопата — заплата — ребята, на бале — подвале*); прилагательное с прилагательным (*плешивый — фальшивый, черны — задорны*); разные части речи (*теленок кричит ме — ко мне, под кокорой — под которой, Ненила — не мыла, двести — не на месте*). <...>

¹ Демократическая поэзия XVII века. С. 13.

² Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии.

³ Шептаев Л.С. Русский раешник XVII века. С. 25—26.

В прибаутках балаганных «дедов», в комментариях раешников, в комедии «Петрушка» сказовый стих перемежается с прозой. Так, о кухарке «дед» рассказывает:

Готовит разные макароны,
из которых вьют гнезда вороны;
Варит суп
из разных круп.

И дальше заключает прозаической фразой: «Которыми мостовую посыпают». Затем продолжает стихами:

...Кофе-то варила,
меня не напоила;
бог покарал —
после в саже замарал.

Прибаутка заканчивается прозаической речью: «Забыла мою хлеб-соль, как я у тебя обедал».

Иногда в ярмарочных произведениях преобладает проза, иногда стих.

Эти вставки прозаической речи среди стихов отнюдь не являются забвением отдельных стихотворных мест. Это известный своеобразный художественный прием. Такие прозаические отступления, как бы отдохновение от стихов, производят сильное впечатление на слушателей, привлекают особое их внимание к прозаическому тексту и одновременно способствуют более интенсивному восприятию следующих за прозой стихов. <...>

Мы наметили ряд задач, которые стоят перед фольклористом, изучающим площадной фольклор народных гуляний и ярмарок. В дальнейшем необходимо определить отличительные черты юмора и сатиры в разных видах ярмарочного фольклора. Изучение художественных средств устного ярмарочного фольклора, несомненно, многое объяснит нам при анализе юмористических и сатирических русских произведений XVII века, дошедших до нас в рукописях далеко не полностью. <...>

Детский фольклор

Г.С. Виноградов

Детский фольклор

1

Детский фольклор в подлинном смысле этого обозначения, т. е. область устных словесных произведений, исполняемых исключительно детьми и не входящих в репертуар взрослых, является новым отделом русской фольклористики, совсем недавно получившим «академическое» признание своих прав на внимание ученых. Правда, отдельные указания на наличие в народной устной поэзии произведений, хранимых детьми, проникали в литературу более столетия назад, но постоянное и устойчивое внимание к ним, зарождаясь с начала шестидесятых годов XIX столетия, укрепляется в семидесятых годах и в последующих десятилетиях.

Можно сказать, что к началу 1930-х годов текущего века оказались выясненными все главнейшие печатные, а частью и рукописные источники изучения русского детского фольклора; подвергнут общему обозрению весь состав детского фольклора; довольно полно изучены некоторые — немногие — его виды; понята важность сравнительного изучения детского фольклора, в связи с этим обращено внимание на иноязычный детский фольклор; детская устная словесность введена в планы учебных занятий; созданы руководства по собиранию и изучению памятников детского фольклора. Учреждением особой постоянной комиссии при Отделении этнографии Русского географического общества (1927 г.) детский фольклор был авторитетно признан достойным внимания ученых отделом науки о народном художественном творчестве в слове. Одновременно с некоторым безучастием и невниманием к детскому фольклору в широких общественных кругах происходит высокая оценка его в новой художественной литературе. В беллетристических произведениях последних десятилетий обращает на себя внимание одна особенность: привлечение писателями (можно назвать А.Н. Толстого, О.Д. Форш, М.А. Шолохова, Л.Н. Сейфуллину,

В.А. Каверина) текстов из области детской устной словесности. Явление это не ново (Д.В. Григорович, Н. Кохановская, П.Н. Мельников-Печерский, позднее И.А. Бунин и др.), но прежде сравнительно редкое и малоприметное, у новейших писателей оно стало настолько заметным, что могло бы быть предметом специального обсуждения. В новейшей литературе закреплена почти вся область детского фольклора, представленная несколькими видами и разновидностями. Эти виды и разновидности оказались замеченными большими и малыми художниками слова и вошли в литературу, получили оценку в теоретических высказываниях М. Горького¹.

2

Выделение детского фольклора из обширной области народной словесности подсказано специфическими его особенностями. Детский фольклор включает в себе такие жанры, которых нет в устной словесности взрослых; если некоторым жанрам детского фольклора и можно указать соответствие в устной поэзии, то только по отдельным признакам. Бытование произведений детского фольклора и носители его также различны в сравнении с тем, что мы знаем о фольклоре взрослых. <...> Термин «детский фольклор» обнимает собою всю совокупность разных видов словесных произведений, известных детям и не входящих в репертуар взрослых; другими словами, термином «детский фольклор» обнимается то, что создано в слове самими детьми, и то, что, не будучи созданием детских поколений, вошло со стороны в их репертуар, выпав из репертуара взрослых. <...>

Для детского фольклора при настоящем уровне знаний о нем может быть предложена классификация только приблизительная, умещающая в своих подразделениях главные виды входящих сюда произведений в грубых очертаниях. <...>

Обозреваемую область устного творчества по некоторым характерным признакам составляющих ее произведений можно разбить на несколько значительных по объему групп и отделов.

1. С разными условиями, обстоятельствами или рядовыми событиями крестьянской детской жизни связано исполнение разнородных произведений, которые можно обозначить как область бытового фольклора.

Одну подгруппу их составляют краткие стихотворные двустушия и четверостишия (другие объемы и формы редки): шуточные поздравле-

¹ См.: *Горький А.М.* Литературу — детям // *Горький А.М.* О литературе. Статьи и речи 1928—1935 гг. М., 1935. С. 157—159.

ния с обновой («обновка»), формулы прощания при ежедневном расставании с товарищем, с подругой («на прощанье», «на дорожку»), обращения к товарищу или подружке с просьбой чем-нибудь поделиться, что-нибудь одолжить («попрошайка»), песенки с перечислением дней недели, наконец, песенки, ни с чем не связанные, имеющие, так сказать, запасное значение. Все эти произведения исполняются обычно в домашней обстановке.

Другую подгруппу произведений бытового фольклора составляют приговорки или песенки, исполняемые вне дома, — в поле, в лесу, на реке: за околицей при встрече коров, идущих с пастбища, в лесу при разрывании муравьиных куч, по дороге в лес за грибами, за ягодами, на обратном пути из леса, причем одни песенки связываются с желанием заранее узнать исход предприятия, исполнение других имеет целью обеспечить удачу в рыбной ловле, в поиске ягод или грибов. Этот круг произведений сельскохозяйственной детской словесности, прикрепленных к разным моментам несложного участия детей в заботах повседневной жизни взрослых, переплетается с другими циклами — произведениями календарного фольклора и магической поэзии.

2. Особую группу словесных произведений обнимает детский календарный фольклор. Он представлен преимущественно песнями, приуроченными к каким-либо приметным дням в году (к «календарным датам») и соединенными иногда с какими-нибудь обрядами. В прежнее время всюду были известны новогодние посещения детьми соседских домов с «посева́ньем» (разбрасыванием по полу) хлебных зерен и пением поздравлений-благожеланий хозяевам с добавлениями в виде песенного выражения благодарности за дар или в виде песен-пожеланий скупому хозяину, не ответившему каким-нибудь даром на песенное приветствие; столь же известны были рождественские припевы — стихотворные прибавления к церковной праздничной песне, колядки или рацейки, которые исполнялись детьми при посещении домов односельчан. Праздник масленицы в некоторых местностях также сопровождался обрядами (сжигание соломенной куклы) и песнями, исполняемыми детьми под окнами чужих изб. Обычай приветствовать обрядом и детским пением жаворонков (9 марта по старому стилю) был распространен повсеместно. Известен был весенний обычай исполнения детьми песни-обращения к Егорию Храброму в день первого выгона на пастбище скота. На исходе весны и при наступлении лета также исполнялись детьми обряды и песни (похороны «Костромы» и др.). Почти все эти обряды, несшие магическую функцию, и связанные с ними песни прежде исполнялись взрослыми или взрослыми с участием детей, но уже в начале XIX в. можно наблюдать, как многие обычаи, обряды и песни уходят из обихода взрослых и составляют содержание детской обрядовой поэзии. Процесс перехода произведе-

ний этого цикла из одной среды исполнителей в другую длился на протяжении всего прошлого и первых десятилетий нового столетия во всех частях страны, причем в одних местностях он совершался быстрее, в других — медленнее. С переходом в детскую среду обряд упрощался; относящиеся к нему словесные произведения соответствующим образом видоизменялись, принимая меньший объем и более простую форму. В новом столетии календарный фольклор забывается и детской средой. Теперь этот отдел словесных произведений, отмирающих в жизни, занимает внимание ученых по праву давности в составе народной словесности и в специальной литературе,— по праву, обеспечиваемому за ним количественным и качественным богатством относящихся к нему произведений, и наконец, по праву методологических удобств, обусловленных тем обстоятельством, что этот вид фольклора имеет законченный цикл существования: сравнительно легко проследить возникновение, распространение и последующие стадии его жизни; он на глазах историка народного быта выпал из состава фольклора взрослых, вошел в репертуар исполнителей из детской среды и теперь окончательно исчезает.

3. Магические тексты в детской устной словесности представлены некоторыми произведениями календарного и немногими — бытового фольклора. Но магическая функция их или затушевана не всегда понятным по назначению и смыслу обрядом, или не столь ясно обозначена в полушутливой форме произведения. Более четко и более вразумительно выражена эта функция в детских песенных заговорах и магических формулах.

Детские песенные заговоры, или заговоры-обращения, исполняются с целью вызвать желаемое действие со стороны животного, растения, явления природы. Таковы всемирно известные в разных вариациях обращения в стихотворной форме к божьей коровке, к жучкам, кузнечикам, к улитке, к ящерице, коршуну, воронам, галкам, чайке, гагаре, к растениям, к солнышку, дождику, ветру, радуге и др. У одних просят «соку», «молочка», показать рога; других просят пролететь мимо, не клевать и т. д.

Исполнением больших и малых обращений к воде обставлено летнее купанье; обращение к мышке или кошке-мышке с просьбой помочь вылить воду из ушей после купанья весьма распространено.

В числе песенных заклинаний встречаются и такие тексты, в которых мотивы подобных обращений служат только обрамлением мыслей и эмоций совершенно иного порядка (шутки, смешки, угрозы и под.).

Магические формулы представляют собою краткие (однословные или в один, в два стиха) словесные произведения, которые произносятся то пением-речитативом, то говорком про себя — по разным

поводам: с целью закрепить за собою право на находку (чуранье), с целью наслать неудачу соперникам в игре (в городки, в бабки и т. п.), обеспечить собственный успех в ней. Не являясь органически связанным с какой-либо определенной игрой, т. е. не будучи ее частью или составным элементом, по желанию и усмотрению играющего магические формулы могут приурочиваться к некоторым ее моментам.

4. По количеству входящих произведений самой значительной окажется группа, для названия которой может служить термин «детский игровой фольклор», т. е. совокупность словесных произведений, имеющих не самодовлеющее значение, но входящих составными частями в более сложное образование — в игру. В пределах этого вида надо различать три подгруппы.

К первой относятся песни, связанные с так называемыми формальными, постоянными играми. Игровые песни различаются между собою в зависимости от целевого назначения: одни полагают начин игре, другие служат для связи ее частей, третьи несут службу концовок; иные вводятся для замедления действия игры или в целях отвлечения внимания некоторых участников от ответственного момента игры и т. д. Их назначением определяется их объем, строй, размер.

Вторую подгруппу образуют игровые прелюдии: молчанки, жеребьевки и считалки.

Термином «считалка» («счет», «счетка», «считка», «пересчет» и т. п.) обозначаются рифмованные произведения, используемые в качестве пролога или прелюдии к некоторым играм с целью установления роли участников игры или очереди начинать игру.

Прелюдией или прологом к играм, требующим разделения участников на две группы, служит жеребьевка — рифмованное произведение, состоящее обычно из обращения и вопроса.

В некоторых детских играх прелюдия разрастается настолько, что заслоняет собою главную часть игры или самую игру, перенося в действие только конец ее, развязку. Такова, например, игра «в молчанки», начинающаяся прелюдией-уговором, в которой определяются последствия нарушения молчания. Название игры переносится и на прелюдию-уговор: она тоже называется молчанкой.

К третьей подгруппе можно отнести произведения такого же в общем строения, что и молчанки, но связанные с игрой, имеющей совершенно иные, можно сказать — противоположные, задачи; это игра «в голосянки» («голосянку тянуть»), имеющая прелюдией-затравкой небольшое, редко рифмованное произведение в 2—4 стиха, называемое голосянкой и исполняемое (хором) четким речитативом без каких-либо пауз.

5. К этой группе словесных произведений очень тесно примыкает потешный фольклор. Отличительной особенностью входящих сюда

произведений, мешающей им слиться с произведениями игрового фольклора, является шуточный, забавный их характер. Эту группу составляют стихотворения, связанные с играми-импровизациями и — чаще — с забавами.

Здесь следует назвать весьма многочисленные забавы-звукоподражания, часто развертывающиеся в законченное словесное произведение (типа «Тилинь-бом, загорел у кошки дом» и т. д.), исполняемые или одним голосом, или хором.

К ним близки очень распространенные среди грамотных и неграмотных ребят тексты устной школярной словесности (типа «Ер, еры — упал с горы» и т. д.), не всегда, правда, исполняемые пением. Изводом из школярной поэзии являются известные переключки с невидимкой (типа «Кто была первая дева?». Эхо отвечает: «Ева»).

К потешному фольклору должен быть отнесен вид словесных произведений, которые называются у исполнителей (по забаве, с которой они связаны, и по начальному слову этих произведений) сечками, или секушками. В них задано число, которое требуется «высечь», не прибегая к счету. Они исполняются нараспев или, пожалуй, чаще — скандовкой, причем исполнитель быстро и мерно, в такт ударяет острым камнем, ножом, пером и т. п. по бумаге, по дереву. Число отметин при правильной скандовке отвечает заданному. Читением-скандовкой исполняются и скакалки, употребляемые при забаве, выражающейся в разных видах скаканья на одной ножке.

Произведения, составляющие перечисленные подгруппы, дают возможность наблюдать покорное, даже радостное подчинение детей привычному порядку воспринимать мир и в установившейся традиции высказываться о нем. Наряду с ними можно указать круг произведений, в которых выражается совершенно противоположное отношение к вещам и явлениям мира, возбуждающим детское творчество, — озорное стремление противоречить очевидности и логике. Это чуть ли не всемирно известные под разными названиями стишки-перевертыши или стишки-небывальщины (типа «Ехала деревня мимо мужика»), исполняемые то пением, то чтением-приговоркой.

По признаку отрицания очевидности и непризнания логики, а отчасти и по условиям бытования, сюда же можно отнести сказку — естественный вид детской устной словесности, представленный прозой. Говоря о детской сказке, надо иметь в виду творимую детьми сказку и традиционную сказку в детской редакции. В детской редакции или передаче мы имеем традиционную сказку или как эпическое рассказываемое произведение, или как «олицетворенный эпос», т. е. сказку, переработанную в игру.

В близком родстве с потешным фольклором находится сатирическая лирика: в произведениях детской сатирической лирики — тоже

забава, основанная на умении найти «задирающее за живое», тоже помеха, только иного порядка. Это лирика осмеяния, по смыслу — сатира в общем значении этого слова. В отношении формы, построения, содержания произведения, входящие в этот круг, распадаются на две большие подгруппы: к первой относятся дразнилки и издевки, ко второй — все виды поддевок.

Под издевками понимаются небольшие произведения (3—6 стихов, больше — редко), исполняемые с целью высмеять человека. Исполняются они обыкновенно хором.

В отличие от издевки двусторонняя дразнилка, произносимая говорком, включает в себе шутку-прибаутку, привязанную к имени, прозвищу или какому-нибудь — действительному или выдуманному — недостатку высмеиваемого, — сверстника, или беззащитного взрослого человека, или животного, или домашней птицы; городские дети адресуют дразнилки даже статуям в садах или на площадях.

Поддевка представляет собою или искусственный диалог, где следует ожидать возможности быть пойманным («поддетым») на слове (типа «Скажи: двести.— Двести.— Сиди, дурак, на месте»), или диалог естественный, в котором человек ловится на слове совершенно неожиданно для себя.

Поддевки отличаются краткостью и четкостью. Нередко они, направленные из одного ведущего лагеря в другой, цепляются одна за другую, образуя длинный ряд взаимно расточаемых острот, разрастаясь в большой диалог; реплики одной стороны при этом носят наступательный характер, реплики другой — оборонительный. Цепь острот удлиняется по мере того, как увеличивается число вынужденных или желающих принять участие в словесном бою.

Указанными разновидностями не исчерпываются богатство поддевок. Нельзя оставить без внимания разнообразные издевки-заманки, представляющие собою сравнительно развитый диалог, в котором одно лицо направляет разговор, а другому остается пассивная роль, заключающаяся в повторении условной фразы или слова (типа «Я пойду в лес.— Я тоже»).

Менее разнообразны, но не менее примечательны поддевки-сны. Это краткие стихотворные повествования о вымышленных сновидениях, имеющие целью «поддеть» простака, выразившего готовность выслушать «сон» (типа «Я видал во сне, будто я...»).

В заключение рассказ, где сон использован как литературный прием, ставит простака-слушателя в смешное, обидное для него положение.

Подобные диалоги, приуроченные к различным моментам детского житья-бытья, многочисленны и весьма разнообразны. Интересны ходовые диалоги, сотканые из острых замечаний отставшему или опе-

редившему в беге товарищу, занявшему худшее или лучшее место на общей постели, сказавшему неосторожное слово, и т. п.

Таково, в кратком перечислении, содержание понятия «детский фольклор» и таков объем его.

3

Разнородный состав видов детского фольклора подсказывает мысль, что вопрос о происхождении и источниках этого отдела народной словесности представляется более или менее сложным. Не одна русская народная словесность включает в себя как приметную часть детский фольклор; богато и разнообразно представлен он в устной словесности украинцев, белорусов, южных и западных славян и всех европейских народов; богат и разнообразен по составу детский фольклор у народов всех материков, как и у народов нашей страны.

Наличие в составе фольклора всех, видимо, бесписьменных народов особого отдела детской словесности делает едва ли не неизбежным, во всяком случае — возможным, допущение о существовании русского детского фольклора в прошлых веках, в ранние эпохи нашей исторической жизни, но каких-либо памятников, прямо или косвенно свидетельствующих об этом и позволяющих судить о составе и характере нашей древней словесности, не сохранилось. О составе и характере детского фольклора прошлых столетий можно судить только предположительно, на основании сравнений его с тем, что мы знаем о нем в наше время. В XIX—XX вв. наш детский фольклор в большей части его объема представляет собою извод из устной поэзии взрослых, особый ее вид или одну из стадий. Можно думать, что такое же соотношение между детским фольклором и устной поэзией взрослых было и в прошлом. Наши сведения о народной поэзии XVII—XVIII вв., при всей их количественной ограниченности, позволяют утверждать, что состав и формы ее консервативны, держатся упорно и долго, что она испытывала те же изменения, что и в последующее время, только, вероятно, в более медленных темпах; то, что в ней мало-помалу отмирало, едва ли сразу забывалось; вероятно, оно поступало «мальчишкам в забаву» и в своей совокупности составляло детский фольклор тех столетий. Видимо, подобный ряд соображений подсказал А. С. Пушкину, поэту-историку, мысль о том, что детская сатирическая лирика в конце XVI— начале XVII в. — по условиям бытования, по назначению и по характеру — та же, что и современная ему устная детская сатира, и текст дразнилки, которую он влагает в уста мальчишек, преследующих юродивого («Борис Годунов», Площадь перед

собором в Москве), не был бы необычным в репертуаре детей последующих столетий.

Говоря о современном детском фольклоре как об изводе из фольклора взрослых, надо иметь в виду большую часть объема детского фольклора, но не весь его объем. Нельзя пренебречь высказываниями психологов и писателей, наблюдавших жизнь детей и детских обществ, о детском художественном творчестве в слове, его стиле <...> и характерных особенностях (Л.Н. Толстой и др.). В их показаниях содержится немало убедительных данных о самостоятельном поэтическом творчестве детей разных народов и разных слоев населения. В согласии с ними находятся наблюдения этнографов и фольклористов над бытом и художественным творчеством в детских массах у народов примитивной культуры, у культурных горожан, у мещан, рабочих и крестьян в разных странах. Можно привести немало фактических данных, показывающих, что некоторые произведения детской поэзии, возникшие и вошедшие в репертуар детских масс на глазах наблюдателей, представляют собою плоды вполне самостоятельного детского словесного творчества. Чаще всего это произведения из области детской сатиры или из области детской сказки, реже — это жеребьевки или песенки-новотворки. При всем том надо сказать, что в опубликованных записях фольклористов подобные материалы нечасты.

В подавляющем числе случаев детское словесное творчество выражается в переработке готового материала и приспособлении его к нуждам и потребностям детского быта. Обыкновенно таким операциям подвергаются произведения из фольклора взрослых, взятые полностью или — гораздо чаще — в извлечениях. Новые устные произведения получают путем комбинирования отдельных частей разных текстов, причем взятые формы и рифмы перестраиваются в иные, новые связи. Заимствования делаются из разнородных песен, заговоров, скороговорок, загадок, сказок. Многие тексты календарного фольклора, например детские рацейки, как сказано, являются прямыми потомками обрядовых песен, колядок, исполнявшихся прежде взрослыми. Немало, важно указать, текстов детской устной словесности, являющихся неприкосновенным или перестроенным, переработанным позаимствованием из книжных произведений: из стихотворений разных авторов, из опер, водевилей и пр. Заметное место среди произведений детского фольклора (главным образом, считалок) занимают иноязычные тексты, неприкосновенно или с некоторыми изменениями включенные в репертуар русских детей. В русском репертуаре оказались тексты французские, немецкие, польские, еврейские, татарские, грузинские и др. Иногда (это происходит обыкновенно в пограничных областях, где народности или племена приходят в близкое культурное взаимодействие) наблюдаются многообразные переплетения различ-

зычных элементов в детской устной поэзии; детская среда берет или сохраняет при использовании чужезычный текст не полностью, а только частями, даже отдельными словами: например, в игровые прелюдии детей украинцев Приморья проникли элементы корейского языка, в тексты детворы северного побережья Байкала проникли тунгусские слова; равным образом слова, отдельные стихи или полные тексты русских прелюдий включаются в чужезычный репертуар: например, дети обских остяков пользуются русскими считалками.

Заимствования из иноязычной устной словесности в одних случаях обусловлены близким соседством и возникающим при этом условии двуязычием соседящих народов. В других они объясняются разноставностью детского общества, в котором были иногда объединены представители разных слоев населения, грамотные и неграмотные дети, сельские школьники, немногие воспитанники бурсы, институтов, гимназий, приносящие в простонародную детскую среду новые запасы произведений, в том числе и тексты на чужом языке. Процесс передачи и усвоения облегчался свойствами и особенностями детского фольклора: везде, у всех народов много общего в условиях его бытования, поэтике и музыке.

4

Главнейшие виды детского фольклора у многих народов имеют много сходных черт, начиная с объема и построения. Произведения детской поэзии европейских народов, как и народов других материков, характеризуются небольшим объемом (в среднем 4—12 стихов) и элементарной композицией. Главные формы, которые встречаются в произведениях детского фольклора, устойчивы или постоянны. Как описание или как портрет-характеристика строится большая часть издевок, многие считалки. Как повествование строится иногда издевка, часто — считалка и сечка, постоянно — сказка. Соединение в одном произведении той и другой формы — явление частое. Наиболее употребительной формой является диалог. Поддевки строятся исключительно как диалоги с неодинаковым каждый раз числом компонентов; попрошайки обычно представляют собою диалог, в котором последний или предпоследний компонент иногда поется; переключки с невидимкой («эхо») дают всегда большой или малый диалог; некоторые считалки строятся в диалогической форме. В отдельных случаях диалог входит звеном в произведения смешанной формы, где он примыкает к описанию или повествованию.

В эти формы укладываются все виды дразнилок и издевок (портрет, прозвище, эпиграмма, посрамление), вызванные желанием остановить

внимание на внешнем облике осмеиваемого, на его характерных чертах, на чьих-либо действиях и поступках и пр. В основе дразнилок и издевок часто лежат формулы осмеяния, построенные как рифмованные прозвища, за которые цепляются обозначения признаков, действий и состояний, действительных или приписываемых осмеиваемому лицу. Желаемый эффект достигается различными приемами. Едва ли не на первом месте надо поставить умелое размещение в малом объеме с использованием кратких предложений необходимого для поставленных целей словесного материала. Логические ударения на последнем слове в стихе и отнесение смысловых доминант предложений — глагольных форм — к концу стихов задерживают внимание, заставляют ощущать каждый новый момент и направляют внимание слушателя в одну сторону. Стремительно набрасывается, таким образом, мазок за мазком, — и создается резкий, подчас грубый, но выпуклый образ. Часто в тех же целях применяется прием каламбурного осмысления имен — выведение из одного корня слов, этимологически неродственных («Витька» — «ветер», через «Витя» — «витирок»; «Женька» — «женьюся» и т. п.).

Видное место занимают различные выражения субъективного отношения к вещам и лицам, вовлекаемым в круг объектов осмеяния, сказывающегося в преднамеренном и настойчивом вышучивании, умалении, поругании, в широком применении уменьшительных форм в качестве уничижительных. Во многих случаях уничижительная форма имен и прозвищ обостряется через привлечение эпитетов и сравнений. Обычно используются эпитеты субъективные, подсказанные настроением, а не простым и спокойным наблюдением изображаемого. Большая часть эпитетов — приложения, то простые эпитеты-прозвища (типа «Петька-петух», «Мишка-медведь»), то составные (типа «Шурка-бурка-длинный нос», «Анна-банна-нога деревянна»). Поэтика детской сатиры отбирает эпитеты, созвучные с определяемыми словами. Гиперболизм свойствен сатире, несомненно, более, чем другим видам детского словесного творчества. Гиперболы разных видов в произведениях сатирической лирики часто слишком неестественны и громоздки (типа: некто съедает за один прием корову да быка, пятьсот поросят).

При наличии большого числа составных эпитетов детская сатирическая лирика имеет очень незначительный запас эпитетов сложения (типа «мохноногий»). Этот недостаток поэтических средств изображения восполняется использованием сравнений. Сравнения детской сатиры стоят в ближайшей связи с миром, окружающим исполнителей издевок: объектами сравнений являются предметы, находящиеся у детей всегда перед глазами. В отношении выражения одни сравнения передаются при помощи слова «как» (типа «как клубок»), другие

представляют собою обстоятельства в творительном падеже (типа «голова сучком»).

Исполнители стихотворных произведений детской словесности (а не стихотворна у детей только сказка) соотносятся с законами ритма и меры, подсказанными непосредственным чутьем. Ритм и мера строжайшим образом соблюдаются и не могут не соблюдаться в считалках и сечках; в других видах детской словесности, например во многих произведениях сатирической лирики, допускаются перебои, т. е. вольности, нарушающие ритм и размер. Чутко относясь к складу стихотворной речи, предназначенной для произнесения (например, в считалках, сечках), в произведениях хоровой поэзии, т. е. предназначенных для пения, исполнители не всегда замечают нарушения ритма и меры. <...>

В произведениях детского фольклора наблюдается ясно выраженная тенденция (обусловливаемая преобладанием ямбических и хореических размеров) избегать как малосложных, так и слишком многосложных стихов. Число слогов в стихах одного текста обычно колеблется в пределах от 3 до 5, от 4 до 7, от 6 до 8; отклонения сравнительно редки. Встречаются произведения с одинаковым количеством слогов (и ударений) в каждом стихе. В отдельных случаях наблюдаются парами трех- и четырехсложные стихи, семи- и восьмисложные или правильно чередуются четырех- и шестисложные, восьми- и семисложные. В значительной части текстов (чаще всего издевок) каждый стих несет на себе 2 или 4 ударения.

Преобладание хореических и ямбических размеров едва ли случайно: видимо, ямбо-хореическая артикуляция наиболее свойственна детям. Использование главным образом этих двух размеров отражается на музыкальной стороне произведений, внося некоторое разнообразие в исполнение. Мелодия большей части произведений детской словесности очень несложна, и в исполнении их каких-либо забот о художественной выразительности не наблюдается. В зависимости от использования хорея или ямба меняется мелодия: хореический размер дает ей окраску живости, задора; ямбическое построение несколько замедляет темп. <...>

Среди произведений детской устной словесности встречается значительное количество с одними мужскими рифмами; есть и с одними женскими окончаниями; обыкновенно же наблюдаются произведения на два ряда окончаний; чередование мужских и женских рифм в одних случаях правильное, в других — неправильное. <...>

Рифмы — не единственный вид «украшающих» средств устной детской поэзии. Дети вступают в общение с окружающим миром через звуки. Внимание и любовь к звукам нашли выражение и в детской обыденной речи, и в поэтической, с наибольшей полнотой — в счи-

талках. В считалках, в зависимости от их назначения и характера, образно-смысловые элементы отодвинуты на второй план и господствует звуковая сторона, хотя она и не является преднамеренно подчеркнутой. Подсознательный выбор звуков дает в результате гармонию гласных, звуковые повторы, аллитерации, — то, что принято называть звуковой инструментовкой. Гармония гласных особенно строго соблюдается там, где устранены все преграды, мешающие выбору звуков, в полной мере отвечающих эстетическому вкусу, — именно в текстах с большим числом заумных стихов (а: «каба-каба-каба-ка, была яма глубока»; е, э: «эксэн-бэксэн, барба-клэцкем» и т. п.). Звуковые повторы и аллитерации рождаются благодаря пристрастию к тем или иным определенным звукам и их сочетаниям; обыкновенно это слова звукоподражательного смысла, игра свистящими, шипящими, губными. В немногих случаях, но встречается инструментовка на один звук (з: «пузо-вузо Лаперузо» и т. п.); более часты случаи инструментовки на два согласных (ш, л: «шишел, вышел, вон пошел, надел шапку и ушел» и т. п.). Излюбленная инструментовка — на сочетание *ст* («турстен-перстен», «косток-мосток» и т. п.). <...>

Если текст состоит из слов, не дающих звукописи, инструментовка создается использованием осознанного приема, заключающегося во введении правильно повторяющихся чередований звукоподражательных или парных слов («чики-брики», «цынзы-брынзы» и т. п.). Заумный элемент встречается и в устной поэзии взрослых, но в детском фольклоре он несравненно богаче и несет более разнообразные функции. Точно так же и названия чисел изредка встречаются в поэзии взрослых, но нигде, ни в каком другом виде словесных произведений они не присутствуют столь изобильно, как в детском фольклоре, а именно в считалках. Количественный и порядковый счет, для всех других литературных видов — внелитературный материал, здесь приобретает совершенно иное значение. В одних случаях числительные не подвергаются никаким внешним изменениям («раз, два — кружева, три, четыре — прицепили» и т. д.), но самим включением в ткань стихотворного произведения этот внелитературный элемент принимает иную окраску, иной характер, иное эмоциональное и даже смысловое насыщение; в других случаях он изменяется при этом и в отношении формы (первый, второй — «первишки, другишки; первешки, другешки; перводан, другодан» и т. п.). Больше изменений претерпевают числительные количественные, которые к тому же находятя в большем употреблении, нежели числительные порядковые; наряду с обычными числительными во многих текстах встречаемса с формами видоизмененными или совершенно новыми («один» или «раз» — «ази», «анзи», «ранцы», «разум», «анчин», «раджи», «разин», «ранзен», «айс», «аз», «азики»; «два» — «дванзы», «дванцы», «двазум», «дванчик», «дваджи»,

«двазин», «дванзан», «звай», «двазики» и т. д., кончая числом «десять»). Эти названия чисел идут из разных источников: некоторые образуются через изменение слов по тому принципу, которым дети пользуются при создании искусственных, в частности секретных, языков («анзы», «ранзы» и т. д.). В считалке подобные образования вызваны не необходимостью сокрытия тайны, а установкой, свойственной заговорам, на непонятное, таинственное. Отказом от общеупотребительных названий чисел художник, положивший начало счету необычному, хотел бы, по-видимому, повысить впечатление от будничной категории слов, сообщить характер необычности, придав им форму и обличье зауми. Если возможность необычных форм понятна, то происхождение многих слов — названий чисел — не всегда ясно. Значение отдельных слов узнается по связи их с другими словами того же порядка (например, значение слова «волынзы» определяется положением его между «тринзы» и «пятан»; значение слов «латам», «шума» и др. определяется положением их после «пятам»). Вероятно, в этих названиях чисел мы имеем дело с влиянием словаря картежников (ср. детские числительные «дуб», «крест» с названиями карт «буби», «крести»; ср. также текст считалки «на колоде сыграл, пятьсот снял»). Разными путями в русскую считалку проникли из чужих языков слова — заместители числительных (нашим «пяда», «лада», «деревен» соответствуют «pade», «lade» чешской считалки, «дервен» считалки болгарской).

Счетные слова, как и заумь, несут не одну функцию — служить «украшением» произведения или заменять аккомпанемент; они служат и композиционным целям: вплетаясь в произведение, перевивают отдельные его компоненты дважды, трижды или многократно и дают лексические повторения, в которых выявляется музыкальная стихия жанра, объединяют словесные массы в некоторую совокупность, соединяют отдельные части в стройное единство. По лексическим повторениям, как по ступенькам, часто разворачиваются считалки, построенные в диалогической форме («Цынцы-брынцы, куда? — Цынцы-брынцы, на базар» и т. д.). Этим приемом совершается перестройка прозаического текста в стихотворное произведение. Чтобы заставить прозаический текст звучать подобно стихотворению, в готовую словесную ткань требуется ввести несколько стройных звуков или рядов и заставить их возвращаться через правильные промежутки времени. Влитые и затем то и дело возвращающиеся одни и те же сочетания звуков («чики-брики», «атум-батум» и т. п.) создают впечатление стройной рифмы, намечающей паузы и разделяющей сплошную речь на части. Это придает другой строй и новый характер исполняемому словесному произведению. (Прозаический диалог звучал бы так: «Ты куда? — На базар. — Зачем? — За овсом. — Кому? — Коню» и т. д. Перестроенный, он звучит мерно, как стих: «Чики-брики, ты куда? —

Чики-брики, на базар.— Чики-брики, ты зачем? — Чики-брики, за овсом.— Чики-брики, ты кому? — Чики-брики, я коню» и т. д.).

Подобно зауми применяются и счетные слова. Иногда они образуют начин считалки («Раз, два, три, четыре — меня грамоте учили» и т. д.). Часто они составляют первый стих компонентов, входящих в состав большого текста считалки и образующих в нем ритмические ряды. Ритмический ряд начинается или одним и тем же стихом, т. е. счетом, в каждом ряде возвращающимся к началу («Раз, два, три — это, верно ты. Раз, два, три, четыре, пять — это, верно, ты опять. Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь — это, значит, ты совсем»), или счетными словами, бесперебойно идущими от компонента к компоненту, как из ступени в ступень («Раз, два — кружева; три, четыре — прицепили; пять, шесть — кашу есть» и т. д.). В таких случаях комбинирования основной ткани текста с заумью или счетными словами всему произведению сообщается своеобразный и стойкий характер, основанный на единстве общего впечатления. Подобное же наблюдаем и в случаях кольцевого построения считалки, когда стих из счетных или заумных слов, начинающий произведение, повторяется в замыкании.

Считалка представляет наиболее законченную форму детской устной словесности и оценку поэтому получила бесспорную. Считалка вливается возбуждающей струей в творчество В. Брюсова¹. Вообще же нужно сказать, что мелодии детского фольклора должным образом еще не записаны, и мы имеем весьма слабое представление о народной детской музыке. <...>

6

Почти все наблюдения, касающиеся происхождения, бытования, поэтики основных видов русского детского фольклора, приложимы к детскому фольклору иноязычному. Например, считалки, которые носят в разных местах и у разных народов различные названия, везде употребляются с одинаковыми целями, имеют один общий смысл, несут одни и те же свойства. <...>

Отдел детского фольклора, обозначаемый как песенные заклинания, представлен несравненно меньшим числом текстов, но географическая распространенность и устойчивость его не менее поразительны. Обращения к растениям, насекомым, птицам, к стихиям также всюду невелики по объему и везде имеют один — обыкновенно двух- или

¹ См.: Брюсов В. Детская // Брюсов В. Пути и перепутья. М., 1908. Т. 2. С. 20; а также: Ашукин Н. Зарницы. М., 1923. С. 36—38 и др.

трехчастный — строй. Теми же чертами характеризуются произведения этого старейшего из жанров и в иноязычном фольклоре.

Некоторые виды русского потешного фольклора, например, школярные песенки, также находят себе параллели в иноязычном фольклоре, то же можно сказать о календарном детском фольклоре. Даже не представленные значительным числом текстов произведения детской сатиры, построенные в форме диалога, имеют полное соответствие в иноязычном детском фольклоре. <...>

Эти общие замечания показывают, что детский фольклор — не случайное собрание бессвязных явлений и фактов, представляющее собою «маленькую провинцию» фольклористики, интересную для психолога и представителя научной педагогической мысли или преподавателя-практика и воспитателя; детский фольклор — полноправный член в ряду других, давно признанных отделов фольклористики.



Историческое развитие фольклора



А.Н. Веселовский

Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов

Попытка построить генетическое определение поэзии, с точки зрения ее содержания и стиля, на эволюции языка-мифа, будет по необходимости не полна, если не сосчитается с одним из наиболее существенных элементов определяемого: ритмическим. Его историческое объяснение в *синкретизме* первобытной поэзии: я разумею под ним сочетание ритмованных, орхестических движений с песней-музыкой и элементами слова.

В древнейшем сочетании руководящая роль выпадала на долю ритма, последовательно нормировавшего мелодию и развивавшийся при ней поэтический текст. Роль последнего вначале следует предположить самую скромную: то были восклицания, выражение эмоций, несколько незначущих, несодержательных слов, носителей такта и мелодии. Из этой ячейки содержательный текст развился в медленном ходе истории; так и в первобытном слове эмоциональный элемент голоса и движения (жеста) поддерживал содержательный, неадекватно выражавший впечатление объекта; более полное его выражение получится с развитием предложения.

Таков характер древнейшей *песни-игры*, отвечавшей потребности дать выход, облечение, выражение накопившейся физической и психической энергии путем ритмически упорядоченных звуков и движений. Хоровая песня за утомительную работой нормирует своим темпом очередное напряжение мускулов; с виду бессельная игра отвечает бессознательному позыву упражнить и упорядочить мускульную или мозговую силу. Это — потребность такого же *психофизического катарзиса*, какой был формулирован Аристотелем для драмы. <...>.

К признакам синкретической поэзии принадлежит и преобладающий способ ее исполнения: она пелась и еще поется и играется многими, *хором*; следы этого хоризма остались в стиле и приемах позднейшей, народной и художественной песни.

Если бы у нас не было свидетельств о древности хорового начала, мы должны были бы предположить его теоретически: как язык, так и первобытная поэзия сложились в бессознательном сотрудничестве массы, при содействии многих. Вызванная, в составе древнего синкретизма, требованиями психофизического катарзиса, она дала формы обряду и культу, ответив требованиям катарзиса религиозного. Переход к художественным его целям, к обособлению поэзии как искусства совершался постепенно. <...>

I

Поэзия некультурных народов проявляется главным образом в формах хорического, игрового синкретизма. Начну с общей характеристики.

Замечательно тонко развитое чувство ритма, даже при отсутствии мелодии, ритма, выражающегося постукиванием, хлопанием, подражанием конской рыси (у сингалезцев есть ритм, носящий именно это название) и голосам животных.

У кафров присутствующие по очереди импровизируют какую-нибудь фразу, на которую отвечает хор; так и у дамаров (Африка); здесь подхватывание хора обозначается как *refrain*. Негры импровизируют, их песни род речитатива с хором: запевала споев стих, хор подхватывает припевом. <...>

Это дает мне повод обратиться к вопросу об эволюции текста, сопровождающего синкретические игры. В начале он импровизируется; мы видели это у кафров и дамаров; то же у жителей Тасмании, ирокезов и др. <...>

Такие песни не знают предания. У негров (*Abongo*) не существует традиционных песен, которые бы передавались из рода в род; целая песня основывается, например, на такой фразе: Белый человек — добрый человек, он дает Абонго соли! <...>

Несколько примеров импровизации по поводу. На острове *Mexiana* у устьев Амазонки певец начинает: Батюшка (*padre*) заболел и не мог прийти! Хор подхватывает эти слова; другой певец продолжает: Мы решили на следующий день пойти узнать о его здоровье! И эти слова также подхватываются хором. <...>

Сообщенные выше песни представляют образчики уже развитого текста; вызванные по поводу, они могут исчезнуть вместе с ним, когда интерес к вызвавшему их событию охладел, но могут и прожить некоторое время в создавшей их среде. Когда импровизация ограничивалась двумя-тремя стихами, подсказанными случайным впечатлением, наполняющими мелодию бесконечными повторениями, их смысл должен был утратиться тем быстрее. Оттуда явление, довольно распространенное на первых стадиях поэтического синкретизма: поют

на слова, которых не понимают; либо это архаизмы, удержавшиеся в памяти благодаря мелодии, либо это слова чужого, соседнего языка, переселившиеся по следам напева. В торжественной умиловительной пляске карокских индейцев (Калифорния), в которой участвуют одни мужчины, начинают два или три певца, импровизируя воззвание к духам, а затем все поют установленный хорал, текст которого лишен всякого значения. <...>

При таких отношениях текста к мелодии первый является в роли стропил, лесов, поддерживающих здание: дело не в значении слов, а в ритмическом распорядке; часто поют и без слов, и ритм отбивается, например, барабаном, слова коверкаются в угоду ритма. <...>

Преобладание ритмическо-мелодического начала в составе древне-го синкретизма, уделяя тексту лишь служебную роль, указывает на такую стадию развития языка, когда он еще не владел всеми своими средствами, и эмоциональный элемент в нем был сильнее содержательного, требующего для своего выражения развитого сколько-нибудь синтаксиса, что предполагает в свою очередь бóльшую сложность духовных и материальных интересов. Когда эта эволюция совершится, восклицание и незначащая фраза, повторяющаяся без разбора и понимания, как опора напева, обратятся в нечто более цельное, в действительный текст, эмбрион поэтического; новые синкретические формы вырастут из среды старых, некоторое время уживаясь с ними, либо их устраняя. Содержание станет разнообразнее в соответствии с дифференциацией бытовых отношений, а когда у народа явится и раздельная память прошлого, создастся и поэтическое предание, чередуясь с старой импровизацией; песня станет переходить из рода в род, от одной народности к другой, не только как мелодия, но как сам по себе интересующий текст.

Развитие началось, вероятно, на почве хорового начала. В составе хора запевала обыкновенно зачинал, вел песню, на которую хор отвечал, вторя его словам. При появлении связного текста роль запевалы-корифея должна была усиливаться, участие хора сократиться; он не мог более повторять всей песни, как прежде повторял фразу, а подхватывал какой-нибудь стих, подпевал, восклицал; на его долю выпало то, что мы называем теперь *refrain*'ом, песня в руках главного певца. Это требовало некоторого умения, выработки, личного дара; импровизация уступала место практике, которую мы уже можем назвать художественною; она начинает создавать предание. <...>

Момент «действия», вторящий содержанию хоровой игры, впоследствии и словам текста, уже встречался нам на пути; далее мы обратим внимание на специальные проявления этого мимического начала.

Движения пляски не безразличны, а содержательны по отношению к целому, выражают орхестически его сюжет. Такие пляски отбиваются часто без сопровождающего их текста; они могли сохраниться из той

далекой поры хоризма, когда ритмическое начало брало верх над остальными, и далее развивалась до пантомимы.

Рядом с одним хором нередко выступают два, содействующих друг другу, перепевающих. Таковы хоры негритянок, приветствовавшие Мунго-Парка, похоронные хоры австралиек. Эта двойственность развила принцип перепевов, вопросов и ответов, популярный в поэзии некультурных народов: на островах Самоа так перепеваются за работой, на гребле, на прогулке, нередко издеваясь над неприятными людьми и т. п.; порой какая-нибудь старуха станет позорить воина, известного своей храбростью, он приходит в негодование, отвечает, хор поддерживает его, восхваляя. Из этого хорового чередования вышло амебейное пение отдельных певцов, до сих пор держащееся в европейском народно-песенном обиходе. <...>

Подражательный элемент действия стоит в тесной связи с желаниями и надеждами первобытного человека и его верой, что символическое воспроизведение желаемого влияет на его осуществление. Психически-физический катарзис игры пристраивается к реальным требованиям жизни. Живут охотой, готовятся к войне — и пляшут охотничий, военный танец, мимически воспроизводя то, что совершится наяву, с идеями удачи и уверенности в успехе. <...>

С развитием и большим разнообразием бытовых форм и культурных спросов должны были явиться и новые мотивы подражания. Австралийцы мимируют греблю в лодках; плясовая песня у маорисов представляет, как кто-то делает лодку, а его подкараулили враги, преследуют его и убивают; пока чукчи подражают жестами движениями войны и охоты, женщины им подпевают и в свою очередь воспроизводят мимически свои повседневные занятия: как они ходят по воду, собирают ягоды и т. д. У народов земледельцев станут подражать актам сеяния, жатвы, занятий, обусловленных климатом, чередующихся в определенном порядке <...>.

Календарный обряд обнял спросы быта и занятия, и надежды, овладел и хорической песней — игрой. Когда простейшее анимистическое мирозерцание вышло к более определенным представлениям божества и образам мифа, обряд принял более устойчивые формы *культа*, и это развитие отразилось на прочности хорового действия: явились религиозные игры, в которых элемент моления и жертвы поддерживался символическою мимикой, значение которой мы знаем. Таких религиозных плясок много у североамериканских индейцев: змеиная пляска, пляска духов и т. п. Ряжение зверями, маски и соответствующие игры пришли в уровень с тотемистическими верованиями: действующие лица австралийской или африканской религиозной драмы могли в самом деле представляться богами, типически осуществлявшими то, о чем их молили; драма была заговором в лицах. И в то же время развитие мифа должно было отразиться на характере поэтического текста, выделявшегося из первоначального хорового синкретизма, где он играл служебную роль: обособлялись внутри и вне

хорового состава песни с содержанием древних поверий, песни о родовых преданиях, которые мимируют, на которые ссылаются как на исторические памяти.

Вне календаря остались такие песни, как похоронные, переходившие, впрочем, в виде поминальных, и в годичную обрядовую очередь. У многих народов Азии и Африки, Америки и Полинезии погребальные песни поются и пляшутся хором; элемент сетования соединяется с похвалой умершему и типическими вопросами: Зачем ты покинул нас? Не угождали ли мы тебе, не во всем ли был у тебя достаток и т. д. «Увы, увы, умер мой хозяин!» — поют на Сандвичевых островах. — «Не стало моего господина и друга. А был он мне другом в пору голода и засухи, в бурю и непогоду и т. д. Удалился он, увы! Никогда не увижу я его более». <...>

Вне обряда остались гимнастические игры, маршевые песни, наконец, хоровые и амебейные песни за работой, с текстом развитым или эмоционального характера, часто [с] набором непонятных слов, лишь бы он отвечал очередным повторениям ударов и движений. Рабочие песни распространены повсюду, отвечая такту самых разнообразных производств. <...>

На этом мы покончим обозрение явлений поэтического синкретизма среди некультурных народностей. Перед нами прошли все его виды: древнейшие хоровые игры без текста и с зародышами текста, игры мимические, обрядовые и культовые хоры. Создалась пантомима с сюжетами бытового характера, вопросы и ответы выделили принцип диалога; собраны элементы драмы, но драмы еще нет. Она и не выйдет из обряда, а разовьется в непосредственной связи с культом. Условия такого развития впереди, пока выяснился один результат, богатый последствиями: из связи хора выделился его корифей, певец; он — носитель текста, речитатива, сочиняет пляску... <...>

II

Те же хоровые песни мы встречаем и в народной поэзии культурных племен, еще бытующей, либо сохранившейся в исторических воспоминаниях. Пели и плясали хором евреи и германцы, римляне и греки, пели, совершая обряды, торжествуя победу, идя в битву, на похоронах и свадьбах. <...>

Психофизический катарзис древней игровой песни перешел в эстетический.

Принцип двух или нескольких хоров, отмеченный нами в поэзии некультурных народностей, удержался и в условиях культуры. Достаточно привести греческие примеры, тем более интересные, что они проделали эстетическую эволюцию, перейдя за порог художественной драмы. В «Щите Иракла», поэме, приписываемой Гезиоду, изображены два свадебных хора, один с кифарой, другой с скрипкой... <...>

На почве хорической поэзии культурных народностей границы календарно-обрядовой и календарно-бытовой поэзии суживаются. Многие, что в древнем быту подчинялось физиологическим, либо профессиональным вопросам, обусловленным порою года, вышло из-под их влияния и отбывается более или менее свободно. Я имею в виду хотя бы брачные отношения, старая календарная обусловленность которых сохранилась лишь в отдельных переживаниях. Образцы календарно-обрядовых игр, приводимые далее, не дадут нам повода коснуться вопроса, не всегда разрешимого в отдельных случаях, о границах между обрядами, в нашем обычном понимании этого слова, и культом, предполагающим большую органичность форм, пластически выраженную идею божества, цельность мифа. Обряд вел к культу и мог не доразвиться до него, но он мог сохранить и память о культе, отжившем или устранившем, сохраниться как переживание полупоняттого обихода и лишенная содержания внешность. <...>

Пока обратимся к анализу некоторых календарных обрядов и сопровождающего их хорового действия, чередуя современное с древним. Выбор определился нашей целью: уследить выделение песни из обрядовой связи.

По римскому поверью, в Сретенье зима встречается с летом, чтобы с ним бороться, а на Благовещение говорят, что весна зиму поборолла. У нас это прение лета и зимы, кончающееся поражением последней, выражается в форме игры: осадой снежного городка; либо соломенное чучело, изображающее зиму или смерть, обносится с песнями по полям, а затем сжигается или бросается в воду. <...>

К спору зимы и весны-лета, побеждавшего противника, примыкало торжественное чествование победителя: декоративный обряд, распространенный в былое время от Скандинавии и Северной Германии до Франции и Италии. Я имею в виду <...> процессии майского графа и графини, хождение в лес за маем, символом не только обновившейся природы, но и производительной силы, зеленой веткой, деревом, березкой русского обряда; в великорусских губерниях ее срубают о Семике, наряжают в женское платье; либо обвешивают разноцветными лентами и лоскутками и несут из леса в деревню, где она остается в каком-нибудь доме гостейкой до троицына дня. <...>

В немецком «прении», в народных обрядах выноса, изгнания смерти-зимы и кликания весны, зима и весна представляются раздельными, враждебными друг другу существами, в чередовании победы и поражения. Когда эта двойственность сольется в представление чего-то одного, то обмирающего, то возникающего к новой жизни, религиозное сознание подвинется на пути развития: борьба жизни и смерти примкнет к мифу *одного* существа, бога, выразится в соответствующих обрядах календарного характера; когда этот миф обобщится психологическими мотивами, он даст материал для художественной дионисовской драмы; либо он выйдет из пределов годичной смены зимы и весны

к дионисовским триэтериям, наконец, переселится к концу мирового года, к концу дней, когда за гибелью всего существующего ожидали иного светлого порядка вещей. Календарный миф станет эсхатологическим. <...>

Но вернемся к смене весны и зимы в ее новом понимании. Представляли себе, что кто-то умер, погиб, что его убили из зависти, ревности, — и его оплакивают; но пришла весна, он очнулся, все зажило. <...> В Малороссии, в начале весны, в первый понедельник петровки, хоронили соломенную куклу, над которой причитали:

Помер, помер, Кострубонько,
Сивый, милый голубонько!

Либо умершего представляла девушка, лежащая на земле: вокруг нее двигался с печальной песней хоровод; немного погодя она вскакивала, и хор весело запевал:

Ожив, ожив наш Кострубонько,
Ожив, ожив наш голубонько! <...>

На фоне этих весенних и летних празднеств вырисовываются пары: девушка, будящая майского жениха, майские граф и графиня, <...> Купало и Марена, Иван и Марья белорусских песен и малорусских преданий, Адонис и Афродита, Дионис и обрученная ему жена архонта василевса в обряде Анфестерий. Они — выражение идей смерти и любви, наполнивших содержание и практику обрядов; их эротизм, находящий себе параллель в соответствующих хоровых играх некультурных народностей, восходит к эпохе коммунальных браков. <...>

В современной весенней песне <...> отзвуки этого эротизма не выходят из границ новых бытовых порядков, но еще дают сюжеты и настроения: просьба любви, искание, порывы к свободе наслаждения, бегство из супружеской неволи, ухаживание, сватовство. Обо всем этом поется, все это играется в хороводе. <...>

Содержание следующих русских игр — сватовство. <...>

К распространенным мотивам весенних песен относятся жалобы жены, неудачливой в браке <...>, монастырской заключенницы; либо девушка откровенно пристает к матери, чтобы она выдала ее замуж <...>. Просьба девушки, очевидно, отвечает общему содержанию игры с ее весенними надеждами на урожай, идеями оплодотворения: отзвуки наивной физиологической подкладки. Во Владимирской губернии в Семик «водят Колосок»: молодые женщины, девушки и парни собираются у села и, попарно схватясь руками, становятся в два ряда лицом друг к другу. По их рукам ходит девочка, убранный разноцветными лентами, каждая последняя пара, по рукам которой прошла девочка, забегает вперед; так образуется беспрерывный мост, постоянно подвигающийся к озимому полю. Достигнув его, девочка спускается с рук, срывает несколько колосьев ржи, бежит с ними в село и бросает у

церкви. В это время поют песни, в которых девочку величают царицей.
<...>

Это вводит нас в круг аграрных хоровых игр, привязанных к круговороту земледельческого года; их основа — обрядовая, подражательный характер напоминает сходные пляски ряженых у некультурных народов. Напомним турицу славянского весеннего обряда, хождение с козой, кобылкой у нас о святках, аналогическое ряжение оленем, старухой, употребление звериных масок в святочном обиходе средневекового запада. <...>

В основе многих народных обрядов лежит психологический параллелизм с недосказанным членом параллели; это — желаемое; действие вызывает действие; с окрепшим значением слова чарующая сила присваивается ему. <...> Когда в совокупности обрядовых моментов зародится представление божества, действия будут исходить от него, слово и подражательный акт обратятся к нему. В Малороссии ребята ходят под Новый год, посыпая зерном хозяев и хаты, приговаривая: «На счастье, на здоровье, на Новый год! Сады, боже, жито, пшеницю и всяку пашныцю», после чего поется «посыпальница»:

А в поли, поли сам плужок ходе,
А зы тым плужком сам Господь ходе,
Святы Петро погоняе.
Богородица істы носыла,
Істы носыла, Бога просыла:
— Зароды, Боже, жито, пшеницю,
Жито, пшеницю, всяку пашныцю. <...>

III

Переход от календарных обрядов к свободным от приурочения представляют те переживания древнего гетеризма и обрядов инициации, принятая в род, которые еще уследимы, например, в современных обычаях кумления, по-прежнему привязанных к определенной годовой поре. Брачный обиход уже вышел большею частью из этой условности, сохранив свой игровой и мимический характер. Народную свадьбу называли не раз народною драмой; я предпочел бы название свободной мистерии: это накопление хоровых мимических действий, отвечающих тому или другому моменту одного связного целого, как эпические песни могли спеваться, объединяясь одним сюжетом, одним героическим именем. Преобладает хорическое начало <...>, а именно принцип двух хоров <...>; естественное деление на группы дано двумя сошедшими родами, жениховым и невестиным, они препираются, стараясь показать, что они не «дурной родни», обмениваются шутками и прибаутками, задают друг другу загадки. Отсюда форма амебейности, вопросов и ответов, диалога, как например, в народной свадьбе зальцбургских горнорабочих отец невесты препирается с дружкой; все

это перемежается монологами дружки, вопленицы, потешника. Не только накопление действий, но и действий, относящихся к различным порам развития хорового начала, как и в самом содержании свадебных актов отразились в пестрой смеси разновременные формы брака, например, умыкания и купли. Обряд раскрывался в некоторых своих отделах, слабее упроченных символическим действием, для свободной импровизации, для личной песни, шуточной или балладной. В этот-то разрез вторгались заходящие веселые люди, шпильманы и скоморохи, личные певцы, игра которых на свадьбах, похоронах и поминках вызывала протесты средневековой церкви. И наоборот, сложившаяся в брачном или другом ритуале песня могла выйти из его состава и разноситься на стороне, оторвавшись от родимой ветки.

Русский свадебный обиход открывается сватовством, обставленным символическими обрядами и традиционными разговорами сватов с родителями невесты. Разговор ведется исключительно в форме загадок; этот мотив состязания загадками и находчивыми ответами проходит по всем дальнейшим эпизодам свадьбы; удачно разрешенная загадка открывает жениху поезду доступ в дом. Следует рукобיתье, с<...>продажею или пропоем невесты, после чего начинается ряд посиделок или девишников; далее — самая свадьба, и на другой день большой стол или хлебины, чем и кончается торжество. Во всех этих обрядах главным действующим лицом является невеста, на ее долю выпадает наибольшее количество песен; она оплакивает свою девичью волю, прощается с семьею, жалуется на судьбу, заставившую ее идти в чужую, дальнюю сторону, и т. д. Жених играет пассивную роль: за него все говорит и делает дружка, балагур и краснойбай, отлично помнящий все тонкости свадебного обихода и свадебных «приговоров», полный самосознания, как и невестой руководит дружка, такая же опытная и ловкая, знающая, когда и что следует делать, петь и говорить, носящая различные названия: «княжны-свахи», вытницы, вопленицы, плачеи, певули, стиховодницы, заводницы и т. д. Она и дружка жениха — распорядители свадьбы, в составе которой мы уже наметили разновременное наслоение бытовых форм в их песенных и мимических выражениях. Такова, например, подробность обряда, напоминающего охоткиание невесты: сваты являются под вечер, в виде странников или охотников, просят пустить их обогреться, уверяют, что их князь охотился на красного зверя и сам видел, как одна куница или лисица скрылась во дворе именно этого дома. Их пускают во двор, но не иначе, как после долгих переговоров и за известную плату, например, за угощение. В день свадьбы перед поезжанами жениха запирают ворота; разыгрывается примерная борьба, иногда даже с выстрелами; брат невесты защищает ее с саблею в руках. Вечером после свадебного пира молодой хватает новобрачную в охапку и выносит из дому; та вырывается и бежит: девушки ее защищают; жених и поезжане снова овладевают ею и увозят в дом жениха. В ритуале народной свадьбы на

синайском полуострове невеста бежит, прячется от жениха, которому приходится искать ее. Таково содержание и одной фарейской песни, сопровождающей какую-то народную игру. Либо невеста затерялась, тонет, ее похитили, и на ее выручку отправляются отец, мать, брат; находит ее жених. Такие песни существуют в пересказах малорусских, венецианских, сицилийских, новогреческих, русских; они ходят отдельно, кое-где поются в связи с свадебным ритуалом, искони ли выражая содержание соответствующего эпизода, или примкнув к нему со стороны, по созвучию? Что аналогические сюжеты могли вытеснять традиционное содержание обрядовой песни, тому свидетельством история дифирамба, в котором исконные мотивы дионисовского мифа уступили место героическим вообще. Это открывало путь к песенным нововведениям, уже вне видимой связи с каким бы то ни было обрядовым моментом; на польской и болгарской свадьбе поется на свободно бытовую тему о том, как муж, вернувшись из отъезда, попал на брачный пир своей жены. В таком положении является Добрыня-скоморох в былинах о нем; песня могла зайти в обряд из скоморошьего репертуара; вероятнее, что она в нем только преобразовалась, и что ее первоначальное содержание навеяно было бытовым мотивом брачного умыкания.

Другие эпизоды брачного действия напоминают о купле-продаже невесты: сваты являются в виде купцов и обязаны выкупить невесту у ее брата деньгами, либо решением загадок; происходит осмотр товара и примерный торг, запиваемый могарычем.

И все это в сопровождении песен, в чередовании хоров и с моментом ряжения, в котором теперь трудно отличить свое и серьезно-бытовое от навеянного и бесцельно потешного... Некоторую устойчивость обнаруживают «приговоры»: они указывают на упроченное предание, передававшееся из рода в род, от одного дружка к другому; такая же профессиональная передача, как у воплениц наших причитаний, и с теми же результатами: обилием повторяющихся формул и образов, напоминающих и воспроизводящих схематизм былинного стиля. <...>

Легко было бы подвести к приведенным примерам ряд аналогических из свадебного обихода других народностей, но они не изменили бы характера тех обобщений, которые мы имеем в виду. Остановимся лишь на одном вопросе: когда в обиходе народной свадьбы, как и в гомеровских поэмах, встречаются указания на такие формы брака, которые, развившись в последовательной эволюции семьи, не могли существовать в практике жизни, ясно, что иные из них спустились к значению обрядовых и песенных формул: в обряде они очутились полупонятными переживаниями, в песне общими местами, широко и неопределенно суггестивными. Это один из источников народно-песенной стилистики.

Похоронная обрядность построена на таком же хорическом начале, выражавшемся в пении, пляске и действии. <...>

Мы рассмотрели в кратком очерке разные виды хоровых действий, живших или еще доживающих среди культурных народностей. Их легко приравнять к категориям, установленным нами для народностей некультурных. Передвинулись только, мы видели, границы календарного обряда, торжествует текст, импровизация во многом уступила традиции, и из связи хора могут выделяться отдельные песни, самостоятельные целые, живущие своею особою жизнью и определяющие порой формы и роды художественной поэзии. Так, обособились балладные песни из цикла весенних, свадебные, поминальные, заговорные. Греческая поэзия полна таких выделений, лишь названием напоминающих о своем обрядовом начале: элегия уже не вызывает в нас представления о погребальной песне, сатира о древней синкретической сатуре и т. п. Весь этот процесс предполагает, еще за пределами литературы, отдельных носителей, певца или певцов, вышедших из хора или дихории; и то же время на почве хора и в амебейности даны были условия драматического действия: создавались жанровые сценки, как в наших весенних играх, с типами и масками, как в Ателланах, и такие же сценические эпизоды примыкали к обряду извне, не проникнутые и не обусловленные его содержанием. Таков характер <...> нашей святочной игры в «боярина» и т. п. Не видно непосредственной эволюции обрядового хора, в котором так сильно развиты моменты движения и диалога, к тому целому, которое мы назовем драмой. Греческая трагедия указывает на идеальные условия такого развития и на его переходную ступень — в культе. К этому вопросу, уже затронутому нами выше, нам еще придется вернуться. Культовая драма средневековой Европы, мистерия, остается в стороне: она вышла не из народных источников, в разрез и противоположность с народною обрядностью. Черты последней могли проникнуть в нее, когда она стала выходить из-под опеки церкви, но они отражаются главным образом в бытовых подробностях, типах. И наоборот: как церковь овладела на западе народною обрядовою игрой, введя ее в свой обиход, так церковная драма пристраивалась к народным хоровым действиям в пору их разложения или забвения как один из элементов нового синкретизма. Когда в иных местностях Германии начальники двух народных трупп, исполняющих рождественскую мистерию, обмениваются загадками, препираются друг с другом в форме вопросов и ответов, нам ясно, что церковная драма примкнула к народному хоровому или амебейному действию. <...>

IV

На почве хорического действия мы отметили постепенный процесс дезинтеграции и, в результате, ряды органических выделений и неорганических смешений; последние являются и живут спорадически, органические выделения вступили на путь развития. В последующей

истории поэзии мы встречаем такие более или менее определенные типы, как эпическую, лирическую, драматическую; в каких отношениях стоят они к той синкретической, хоровой поэзии, формы которой мы вправе считать древнейшими? В какой последовательности развились они из этой протоплазмы, отвечая тем или другим вопросам бытовой или общественной эволюции?

V

<...> Представим себе организацию хора: запевало-солист, он в центре действия, ведет главную партию, руководит остальными исполнителями. Ему принадлежит песня-сказ, речитатив, хор мимирует ее содержание молча, либо поддерживает корифея повторяющимся лирическим припевом, вступает с ним в диалог. <...>

Итак: песня-речитатив, мимическое действие, припев и диалог; в началах драмы мы найдем все эти моменты, разнообразно выраженные, с тою же руководящею ролью певца-корифея. <...>

Когда партия солиста окрепла, и содержание или форма его речитативной песни возбуждала сама по себе общее сочувствие и интерес, она могла выделяться из рамок обрядового или необрядового хора, в котором сложилась, и исполняться вне его. Певец выступает самостоятельно, поет и сказывает, и действует. <...>

VII

Эпос — объект, лирика — субъект; лирика — выражение зарождающегося субъективизма. На эти определения я уже успел возразить; если б я захотел присоединить к ним и свое, я подчеркнул бы субъективизм эпоса, именно *коллективный субъективизм*; я говорю о началах эпоса. Человек живет в родовой, племенной связи и уясняет себя сам, проектируясь в окружающий его объективный мир, в явления человеческой жизни. Так создаются у него обобщения, типы желаемой и нежелаемой деятельности, нормы отношений; тот же процесс совершается и у других, в одинаковых относительно условиях и с теми же результатами, потому что психический уровень один. Каждый видный факт в такой среде вызовет оценку, в которой сойдется большинство; песня будет коллективно субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным; в него входит и личность певца, т. е. того, чья песня понравилась, пригодились. Он анонимен, но только потому, что его песню подхватила масса, а у него нет сознания личного авторства. Оно вырастает постепенно вместе с сужением коллективизма: выделению личного начала предшествует групповое, сословное. Дружинный певец обусловлен интересами дружины, это определяет

его мирозерцание и настроение репертуара; его песни не всенародные, а кружковые; они могли спуститься в народ, как наши былины в онежские захолустья, как сословный эпос в известных условиях становится протонародным.

Итак, проекция коллективного «я» в ярких событиях, особях человеческой жизни. Личность еще не выделилась из массы, не стала объектом самой себе и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональность коллективная: хоровые клики, возгласы радости и печали, и эротического возбуждения в обрядовом действе или весеннем хороводе. Они типичны, остаются устойчивыми и в пору сложения песенного текста, когда он вышел из периода возгласов, в котором застыла хоровая песня иных некультурных народов. Слагаются refrains, коротенькие формулы, выражающие общие, простейшие схемы простейших аффектов, нередко в построении параллелизма, в котором движения чувства выясняются бессознательным уравнением с каким-нибудь сходным актом внешнего мира. И здесь выяснение собственного «я» происходит тем же путем, прислонением к миру лежащей вне его объективности.

Такими коротенькими формулами полна всякая народная поэзия, не испытывавшая серьезных влияний художественной. Это — ходячие дву- и четверостишия; последние (спетые, вероятно, из двух первых, ибо двустиише само по себе удовлетворяет требованию параллелизма) распространены от Китая, Индии и Турции до Испании и Германии. Они встречаются в обрядовой связи, например, в свадебном действе, в запевах и припевах лирико-эпической и эпической песни — наследие хорового возгласа: это их крепкое, исторически, место. Но они ходят и отдельно: зачаточные, формальные мотивы того жанра, который мы назовем *лирикой*. Ими обмениваются в амебейном чередовании, импровизируя в старых формах, народные певцы, и песня выходит иногда из последовательности вопросов и ответов. <...>

Аффективная сторона этой лирики монотонна, выражает несложные ощущения коллективной психики. И здесь выход к субъективности, которую мы привыкли соединять с понятием лирики, совершился постепенными групповыми выделениями культурного характера, которые перемежались такими же периодами монотонности и формализма, ограниченных пределами группы. Когда из среды, коллективно настроенной, выделится, в силу вещей, кружок людей с иными ощущениями и иным пониманием жизни, чем у большинства, он внесет в унаследованные лирические формулы новые сочетания в уровень с содержанием своего чувства; усилится в этой сфере и сознание поэтического акта, как такового, и самосознание поэта, ощущающего себя чем-то иным, чем певец старой анонимной песни. И на этой стадии развития может произойти новое объединение с теми же признаками коллективности, как прежде: художественная лирика средних веков —

сословная, она наслоилась над народной, вышла из нее и отошла в новом культурном движении. И она монотонна настолько, что, за исключением двух-трех имен, мы почти не встречаем в ней личных настроений, так много условного, повторяющегося в содержании и выражении чувства. Разумеется, следует взять в расчет, что в этой условности современники вычитывали многое и разнообразное, чего не в состоянии подсказать мы, но в сущности мы не ошибемся, если усмотрим в этом однообразии результат известного психического уравнения, наступающего за выделением культурной группы как руководящей. Показателем ее настроения становится какой-нибудь личный поэт; поэт рождается, но материалы и настроение его поэзии приготовила группа. В этом смысле можно сказать, что петраркизм древнее Петрарки. Личный поэт, лирик или эпик, всегда групповой, разница в степени и содержании бытовой эволюции, выделившей его группу. <...>

VIII

Эпос и лирика представились нам следствиями разложения древнего обрядового хора; драма в первых своих художественных проявлениях сохранила весь его синкретизм, моменты действия, сказа, диалога, но в формах, упроченных культом, и с содержанием мифа, объединившего массу анимистических и демонических представлений, расплывающихся и не дающих обхвата. Культовая традиция определила большую устойчивость хоровой, потребовала и постоянных исполнителей: не всем дано было знать разнообразие мифов, и обряд, который отбывался родом, держась в предании старших, переходил в ведение профессиональных людей, жрецов. Они знают молитвы, гимны, называют миф или и представляют его; маски старых подражательных игр служат новой цели: в их личинах выступают действующие лица религиозного сказания, боги и герои, в чередовании речитатива, диалога и хорового припева.

Так можно теоретически представить себе развитие драмы. Выход из культа будет моментом ее художественного зарождения; условия художественности — в очеловеченном и человеческом содержании мифа, плодящем духовные интересы, ставящем вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности.

Такова греческая трагедия. Иначе сложится драматическое действо, вышедшее из обрядового хора: оно ограничится мифологической или эпической темой, разбитой на диалоги, с аккомпанементом хора и пляски (Индия), либо разовьет, в непосредственной близости к обряду, ряд бытовых сценок, слабо связанных или и не связанных его нитью. <...>

Попытаюсь подвести несколько итогов.

В начале движения — ритмически-музыкальный синкретизм, с постепенным развитием в нем элемента слова, текста, психологических и ритмических основ стилистики.

Хорическое действо, примкнувшее к обряду.

Песни лирико-эпического характера представляются первым естественным выделением из связи хора и обряда. В известных условиях дружинного, воинственного быта они переходят, в руках сословных певцов, в эпические песни, которые циклизуются, спеваются, иногда достигая форм эпоеи. Рядом с этим продолжает существовать поэзия хорового обряда, принимая или нет устойчивые формы культа.

Лирические элементы хоровой и лирико-эпической песни сводятся к группам коротких образных формул, которые поются и отдельно, спеваются вместе, отвечая простейшим требованиям эмоциональности. Там, где эти элементы начинают служить выражению более сложных и обособленных ощущений, следует предположить в основе культурно-сословное выделение, более ограниченное по объему, но более интенсивное по содержанию, чем то, по следам которого обособилась эпика; художественная лирика позднее ее.

И в эту полосу развития протягиваются предыдущие; обрядовый и культовый хоризм, эпика и эпоея и культовая драма. Органическое выделение художественной драмы из культовой требует, по-видимому, условий, которые сошлись лишь однажды в Греции и не дают повода заключать о неизбежности такой именно стадии эволюции.

Все это обходилось не без обоюдных влияний и смешений, новое творилось бессознательно в формах старого; являлись и подражания, когда в каждом отдельном роде создались образцы художественного эпоса, лирики, драмы, как то было в Греции и Риме. <...>

Н.С. Полищук

Основные этапы развития русской рабочей песни (вторая половина XIX— начало XX века)

<...> Первый этап развития рабочей песни приходится на 50—80-е годы XIX в., когда в самостоятельный вид народного творчества окончательно оформляется бытовая рабочая песня, на протяжении

ряда десятилетий пользующаяся широкой популярностью среди рабочих. Популярность эта объясняется тем, что бытовая рабочая песня была своеобразным художественным рассказом о жизни рабочих, условиях работы на производстве, взаимоотношениях рабочих с хозяевами. <...>

Характерной особенностью бытовых рабочих песен является их «профессионализм», определяющий четкое деление этих песен на ряд тематических групп или циклов. Наиболее законченными среди них в 50—80-е годы были песни шахтеров, текстильщиков и приисковых рабочих. Песни этих групп отличались друг от друга образами, мотивами, сюжетами, порождавшимися спецификой труда и быта создателей песен. Так, опасность работы на шахте обусловила появление в шахтерских песнях мотива прощания с белым светом; плохое питание приисковых рабочих послужило причиной детального описания их пищи; необычайная популярность в песнях текстильщиков сюжета о несчастном случае на фабрике вызвана частыми увечьями на текстильных фабриках. Таких примеров можно привести много. Но несмотря на все эти «профессиональные» различия, порожденные спецификой труда и быта рабочих, общая идейная направленность песен и их тематика близки у рабочих разных отраслей промышленности. Причиной этого была общность политического и экономического положения рабочих разных профессий, определившая близость их мировоззрения, отразившегося в созданных ими песнях.

В песнях 50—80-х годов <...> мы не встретим мотивов борьбы или осознания путей изменения положения рабочих. Эти песни поднимаются только до стихийного протеста, выражающегося в недовольстве своим положением, проклятиях по адресу завода и хозяина и стремлении убежать оттуда.

По форме песни этого периода близки к традиционным крестьянским (это прежде всего относится к песням шахтеров и текстильщиков, испытавшим особенно сильное влияние со стороны крестьянской песни). В песнях рабочих разных профессий имеется большое количество общих мест, для передачи которых вырабатываются своеобразные формулы. Таково прощание с белым светом в шахтерских песнях:

Прощай, прощай, белый свет,
Тебя увижу али нет,
Прощай, ясная зоря,
Прощай, милочка моя;

описание несчастного случая в песнях текстильщиков:

Со полуночи встает,
На работу поспеет.
На машине задремал —
Праву ручку оторвал...

Эти и подобные им формулы кочуют из песни в песню. В рабочих песнях 50—80-х годов широко распространено цепное построение куплетов, обилие повторов, растянутость повествования, особенно ярко выступающая в описаниях фабрик, шахт, забоев, процессов производства. <...>

В рабочих песнях этих лет часто встречаются уменьшительные названия типа *машинушка, работушка, шахтерик*, что было присуще и крестьянским песням.

С развитием рабочего класса меняются и его песни. Второй этап развития рабочей песни падает на период подъема массового рабочего движения в России 1890—1904 гг.

Отличительной особенностью рабочей песни этого периода является создание на рубеже XIX—XX вв. первых русских революционных рабочих песен — гимнов и маршей большевистского подполья. Возникновение их именно в этот период не было простой случайностью. Песни, выражающие идеи социал-демократизма, могли появиться у пролетариата только тогда, когда в его стихийную борьбу против капиталистов было привнесено социал-демократическое сознание, когда произошло слияние социал-демократизма со стихийным рабочим движением, т. е. в конце 90-х годов XIX в.

Особенностью первых революционных песен русских рабочих было то, что они создавались не рабочими, а революционерами-профессионалами, тесно связанными с рабочим движением. Песни эти были привнесены извне в песенное творчество рабочих, так же, как извне и теми же людьми было внесено социал-демократическое сознание в ряды рабочего класса. Именно этим объясняется высокий идейный уровень политических песен, их революционная устремленность.

Распространение революционных песен находилось в прямой зависимости от обострения классовой борьбы и революционизирования рабочего класса России. До 1902 года, года массовых политических демонстраций и начала политической борьбы рабочего класса, революционные песни преимущественно входили в репертуар революционеров-профессионалов. После 1902 г., знаменовавшего собой переход к открытой политической борьбе с самодержавием, пролетарские марши и гимны приобретают широкую известность. В это же время начинают создаваться и первые революционные песни передовыми рабочими, участниками политических стачек и демонстраций. Революционная песня становится особой самостоятельной группой рабочих песен и начинает оказывать некоторое влияние на бытовые рабочие песни, все еще преобладающие в репертуаре русского пролетариата.

В 900-е годы в песенном репертуаре рабочих бок о бок живут бытовые и революционные рабочие песни. Изображая разные стороны жизни рабочих, они имели разные цели и задачи, но были в равной мере необходимы и близки рабочим. Именно этим объясняется то, что революционная песня не вытеснила бытовой, а только повлияла на изменение ее содержания и формы.

Бытовая рабочая песня 90-х, особенно 900-х годов, существенно отличается от песни 50—80-х. На рубеже 90—900-х годов наряду с «профессиональными» появляются песни общего характера, дающие обобщенное изображение положения рабочих как таковых, как класса в целом, а не как представителей какой-либо определенной конкретной профессии. Создание и распространение песен такого типа было подготовлено всем ходом исторических событий. Песни общего характера смогли появиться в песенном творчестве рабочих тогда, когда в совместной борьбе с самодержавием рука об руку выступили представители разных профессий, т. е. тогда, когда рабочие осознали единство своих интересов и из «класса в себе» превратились в «класс для себя».

Основное содержание бытовых песен 900-х годов сводится к разочарованию хищнической эксплуатации рабочих и выявлению причин их бесправия и тяжелого материального положения. Им подчинена и тема труда — основная тема бытовых песен. В раскрытии ее большую роль играют мотивы, присущие более ранним рабочим песням, — жалобы на изнурительный труд, длительность рабочего дня, недовольство мизерной зарплатой, возмущение той зверской эксплуатацией, которой подвергаются рабочие. В песнях 900-х годов усиливаются мотивы социального протеста. <...>

Рост самосознания рабочих послужил причиной того, что в песнях 900-х годов преобладают уже не проклятия заводу и хозяину, а призыв к борьбе с ними. Правда, зачастую он не идет дальше стремления отомстить своим непосредственным обидчикам. Возможно такая ограниченность объясняется самим характером песен, обычно очень конкретных, лишенных элементов больших социальных обобщений. Но более правильным было бы предположить, что причиной ее была известная ограниченность мировоззрения определенных слоев рабочего класса.

Если в некоторых песнях образ рабочих раскрывается в действии, через показ их отношения к заводу, фабрике, шахте, хозяевам, членам заводской администрации («Во заводе парень жил», «Как вечернею порой» и др.), то в других он раскрывается при помощи подбора целой группы специфических эпитетов (*измученный, истерзанный, жалкий, унылый* и др.), многие из которых стали постоянными в песнях этого типа. В песнях, созданных в традициях бытового городского романса, рабочий предстает перед нами жалким, забитым, униженным человеком. В песнях, развивающих традиции бытовых рабочих песен более раннего периода и испытавших влияние со стороны революционной песни, перед нами выступает образ рабочего-бунтаря, питающего острую ненависть к своим эксплуататорам, не желающего мириться со своим положением, готового отомстить за свои обиды.

Образам рабочих противопоставлены образы их врагов. Принцип создания отрицательных образов различен в песнях 80-х и 900-х годов. В первых отрицательные образы создавались как и в традиционной

народной песне при помощи постоянных эпитетов или замены слова «хозяин» каким-либо другим словом, имеющим ярко выраженную отрицательную эмоциональную окраску. Например, хозяин — подлец, мастер — злодей, приказчик — вор-собака и т. п. Образы врагов рабочих в песнях этих лет давались в резко отрицательном, но не сатирическом плане.

К середине 90-х годов окончательно оформляется социально-бытовая сатира рабочих. Основным объектом ее разоблачения были младшие чины заводской администрации — мастера, табельщики, надсмотрщики. При создании сатирических образов в песнях этого типа на первый план выдвигаются те черты характера, внешности, поведения человека, которые дают возможность раскрыть общественную роль этих людей и их враждебность по отношению к рабочим (см. песни «Качала-мочала», «О бенардаковском заводе» и др.). Ограниченность этой сатиры в том, что она не шла дальше разоблачения непосредственных угнетателей рабочих. Этим объясняется и то, что сатирические образы здесь всегда конкретны, но не собирательны.

В конце 900-х годов в среде передовых рабочих появляются первые произведения социальной сатиры, основными объектами обличения которой были духовенство и капиталисты. Лучшими образцами ее несомненно, являются получившие всероссийскую известность «Камаринская Саввы Морозова» и «Сказка о попе и черте».

Бытовые песни 90—900-х годов отличаются от песен предшествующего периода не только содержанием, но и художественной формой. Песни 900-х годов композиционно становятся богаче и разнообразнее. Все чаще они строятся на приеме контраста и постепенного нарастания действия, сопровождающегося усилением эмоционального звучания конца песни. Круг сюжетов в песнях 900-х годов значительно шире и разнообразнее, чем в песнях 80-х. Исчезают повторы, замедляющие повествование, песня становится более динамичной. Она развивается по пути освобождения от излишней детализации и описательности, типичных для песен раннего периода. В песнях 900-х годов резко сокращается количество общих мест, широко распространенных в песнях 50—80-х годов. Теперь общие места, как правило, встречаются только в песнях о заводах, начинающихся обычно с описания заводского гудка, созывающего рабочих на завод. Но в отличие от общих мест более ранних песен это *loci communes* композиции, но не дословно повторяющихся формул. В качестве примера можно привести начало трех песен о разных заводах:

Вот вспыхнуло утро, гудки загудели,
С постели поднялся рабочий народ...

То не гром загремел,
То не буря ревет,
А гудок загудел,
На работу зовет.

С первой утренней зарею,
Чуть забрезжится восток,
Будит эхо над водой
Оглушительный свисток.

По своей ритмике и метрике, а не только по разработке сюжета и композиции, бытовая рабочая песня 900-х годов стоит гораздо ближе к литературной, чем к традиционной народной песне. В ней преобладают литературные стихотворные размеры. Причины этого — в распространении грамотности, знакомстве рабочих с русской классической поэзией, в стремлении создать свою поэзию, близкую к литературной. Следует заметить, что, стремясь овладеть литературной формой, рабочие поэты часто прибегают к переделкам популярных песен («Вот мчится тройка почтовая», «Вот вспыхнуло утро...», «Спи, младенец мой прекрасный» и др.).

Третий этап развития рабочей песни приходится на годы первой русской революции. Коренным отличием рабочей песни этих лет от всей предшествующей рабочей песни является то, что на первый план в ней выступает революционная песня, которая теперь становится и ведущей, и преобладающей в песенном творчестве рабочих. В эти годы она начинает проникать и в деревню.

В годы первой русской революции революционная рабочая песня впервые становится подлинно массовым народным творчеством. Она теперь не только активно бытует среди широких масс рабочих, но и создается ими. Революционные песни 1905—1907 гг., создававшиеся активными участниками борьбы, отразили наиболее существенные события этих лет. По характеру содержания песни 1905—1907 гг. условно делятся на несколько циклов: песни с исторической тематикой, траурные, гимнические и сатирические.

Революционная песня первой русской революции несколько отличалась от пролетарских маршей и гимнов, созданных в предреволюционный период. Марши и гимны были агитационными песнями призыва к революции. Песни же 1905—1907 гг. были порождены открытой классово-борьбой народа и рассказывали о первых крупных схватках рабочих с царизмом. Это уже были не столько песни призыва к борьбе, хотя он и занимал в них значительное место, сколько песни борьбы. В них мы редко встретим изображение тяжелого экономического положения рабочих, утверждение необходимости борьбы и пр., т. е. все то, что было необходимо в агитационных песнях и составляло главное содержание маршей и гимнов. Песни революции создавались в разгар боев, когда уже исчезла необходимость убеждать кого-либо в неизбежности борьбы. Борьба наступила и вызвала к жизни песни, которые с необычайной точностью и фактографичностью рассказывали о наиболее ярких и значительных эпизодах ее («Мы мирно стояли пред Зимним дворцом», «С наивною верою», «Шумел-горел пожар на Пресне», «По бурным волнам Черноморья» и др.). Если песни предреволюционного периода раскрывали социальный конфликт и указывали пути его разрешения, то песни революции уже показывали способы разрешения его.

В отличие от маршей и гимнов песни первой революции, особенно песни с исторической тематикой, имеют тщательно разработанный сюжет, что, несомненно, продиктовано их тематикой и характером содержания. Композиция их та же, что и гимнической поэзии пролетариата. В основу ее положен принцип нарастания действия. Основные образы остались те же: рабочий класс и его враги, пытающиеся удержаться у власти. <...>

В период революции 1905 г. широкое распространение получают сатирические рабочие песни, коренным образом отличающиеся от рабочей сатиры предшествующих лет. Основным отличием сатиры 1905 г. от более ранней является то, что она становится сатирой революционной, острие которой направлено против русского самодержавия, в первую очередь против царя. Изменение содержания сатиры было вызвано событиями 9 января, окончательно рассеявшими царистские иллюзии и создавшими необходимые условия для распространения антицаристской сатиры.

Наиболее распространенным художественным приемом сатирических песен 1905 г. была пародия. Большой популярностью в годы революции пользовались «молитвы», как заздравные, так и зауспокойные, посвященные царю и отдельным местным деятелям. В качестве примера можно привести «Молитву за царя», пародийность которой, как и всех молитв подобного рода, заключается в несоответствии формы «заздравной молитвы» вложенному в нее содержанию. Сатиричность звучания достигается тем, что бога просят помиловать:

Витте-победителя,
Полицейя-душителя,
Казачков-палачей
И всех прочих сволочей.

Определения, употребляемые в «молитве», раскрывают ее подлинную сущность и сатирическую направленность. Истинный смысл «молитвы» разъясняется и ее последними строками, содержащими угрозу тем, кому она посвящена:

Воздай им, господи,
Кому что надо;
От рабочего класса
Будет дана им
Заслуженная награда.

Для разоблачения никчемности всевозможных обещаний царя чаще всего используется ирония. Особенно много иронических песен, стихотворений и куплетов было посвящено царскому манифесту. Довольно часто ирония сочеталась в них с пародированием текста или использованием ритмико-мелодической структуры популярных народных песен, шансонеток или песен комического содержания, вкрапленных в основной текст в виде отдельных куплетов.

Под влиянием открытой борьбы с царизмом, охватившей широкие массы рабочих, бытовая рабочая песня становится социально более насыщенной. Бытовые песни этих лет еще более разоблачают социальную сущность труда при капитализме и раскрывают антагонизм рабочих и капиталистов. В песни проникают упоминания о рабочих стачках, забастовках и пр. В годы революции значительно усиливается влияние революционной рабочей песни на бытовую.

Все вышесказанное свидетельствует о том, что русская рабочая песня — явление развивающееся. За свой сравнительно недолгий срок существования она прошла большой и сложный путь развития. Значительные изменения произошли не только в идейно-тематическом содержании, но и в форме рабочей песни. <...>

Е.Э. Линева

Жива ли народная песня?

<...> Все эти мысли о пробуждении личности в народе верны, но считать частушку единственным или даже главнейшим продуктом художественного творчества этой пробуждающейся личности вряд ли возможно. Даже те, наиболее яркие и выбранные из огромного числа (2000) частушки, которые г. Зеленин приводит в доказательство своего взгляда, почти совсем лишены художественных достоинств и производят впечатление только слабых потуг «индивидуального творчества».

<...> Вопрос о том, в каком направлении развивается современное музыкальное творчество народа в широком смысле слова, интересен и важен настолько, что заслуживает серьезного, всестороннего изучения. К сожалению, такому изучению он еще не подвергался. Утверждать, что «частушка» есть единственная преемница старинной народной песни, значило бы решить этот вопрос в высшей степени односторонне. Если сравнить «коллективное и индивидуальное творчество народа», то получится удивительный результат. Старинная песня богата красотой мелодии, поэтическими описаниями природы и душевных движений человека, непосредственно свежестью и глубиной чувства, образностью бытовых картин, оригинальностью голосоведения. В частушке, напротив, чувствуется отсутствие художественности в поэтических образах и музыке; она может быть прямо выставлена в качестве одного из доказательств того вредного влияния и з н а н к и цивилизации, которое большей частью одно только и выпадает на долю народа. «Связь частушки с музыкой,— говорит автор той же статьи,— доведена

до минимума». Но в таком случае как же утверждать, что «частушка выросла на развалинах старой песни»? Какая связь между прекрасной музыкой старинной песни и частушкой, в которой нет музыки? Старухи — строгие музыкальные критики деревни — справедливо наделяют частушку разными пренебрежительными эпитетами, вроде «туртышки», «повертушки супротивныя» и т. п. Про любителей частушек они говорят: «Не поют, а лают, как собачки, блеют, как овечки». Частушка, или прибаутка, присказка, всегда существовала и прежде. По содержанию она отличалась от современной частушки, но по характеру они сходны. Старая прибаутка имеет ту же куплетную форму, как и частушка, так же поется на двух-трех нотах, на очень однообразный мотив с аккомпанементом балалайки или другого несложного инструмента, в смысле музыкальном — «топчется на одном месте».

Итак, частушка, в которой нет музыки, не может считаться приемницей старинной народной песни, в которой мелодия и своеобразная гармония играют важную роль. Представительницей поэтического творчества народа она также может считаться лишь в самой малой мере.

Чем же в области песни живет в настоящее время народ?

Прежде всего из личного опыта я вынесла глубокое убеждение, что старинная народная песня не вымерла и поныне. Почти в каждой глухой местности, по всей России, есть свой старик-певец, о котором идет молва, что «другого такого во всей округе не сыщешь». Все молодые и старые его уважают. И везде такой певец поет не один — у него всегда есть товарищи, с которыми он поет свои любимые песни. Иногда к ним присоединяются и более талантливые певцы из молодых. Такой народный хор не поет в унисон; он звучит удивительно богато и полно в смысле контрапунктическом, ибо склад народной песни дает полную свободу отдельным певцам. Здесь мы видим соединение коллективного творчества с индивидуальным, слияние в одно целое различных индивидуальностей с полным сохранением свободы личности. Хотя во время моих поездок за песнями я предпочитала записывать от стариков и старух, но не пренебрегла и хорошими песнями молодежи. Во многих местах молодежь поет еще старинные песни, хотя уже несколько измененные и в тексте, и в мелодии. В песнях молодежи нет того эпического спокойствия, того искусства в разработке подголосков, как у старых людей. Пестрые впечатления, заносимые из города, несомненно отражаются на деревенском искусстве, мешают тому сосредоточенному творчеству среди природы, которое создало лучшие образцы народной поэзии и музыки. Но совершенно невероятно, чтобы музыкальная талантливость народа исчезла бесследно, что пришлось бы предположить, если принять частушку за единственную приемницу старинной песни. Да и на деле это оказывается неверным. Не говоря уже о том, что всюду можно слышать в интересной народной переделке разные некогда излюбленные салонные и иные романсы

(«Стонет сизый голубочек» и множество других), в народе создалась особая протяжная новая песня. Вот, например, песни этого рода, которые можно слышать в разных губерниях: «Ах ты, Ваня, разудала голова», «Прощай, радость, жизнь моя», «Мне сказали, не придет», «По Дону гуляет казак молодой», «Петербургская славна путь-дороженька» (иногда поют «Московская»), «Все люди живут, как цветы цветут», «На отлетике соколик», «Шли солдаты из Казани» и многие другие. В нескольких местах я слышала даже переделку средневековой баллады «Когда-то был в Англии король молодой». Поют много песен сатирического содержания, вроде, например, записанной мною в Новгородской губернии песни «Вавила» («Баба ты, баба, государыня в лаптях, куда ты идешь-то?»). Песня эта грубовата, но с большим юмором и в музыкальном отношении особенно оригинальна. Сначала она ведется речитативом, напоминающим ектению. Потом переходит в мотив, похожий на один из церковных «гласов», а в конце неожиданно переходит в лихой плясовой мотив. Вся песня состоит из любопытного разговора деревенского «батюшки» с бабой. Во Владимирской губернии я, между прочим, познакомилась с 4-мя братьями-ножевщиками, молодыми парнями от 20 до 28 лет, которые поют очень хорошо и любят петь. О частушках они говорят презрительно, поют большую частью песни протяжные и держатся хорошего стиля, отчасти под влиянием своей бабушки, которая в свое время славилась как отличная песенница. Теперь она — неумолимый критик и не пропускает в пении внуков ни одной ошибки. У этих 4-х певцов есть какое-то неопределенное стремление к хорошей музыке, которую они характеризуют одним общим названием «кольцовских песен». Они называют так и разные стихи (Кольцова, Некрасова, Никитина), которые распеваются на мотивы песен, и некоторые романсы и оперные хоры, о которых принес весть из города один из братьев, отбывавший воинскую повинность. Страстный любитель пения, он бывал в опере и в восторге от нее, беспрестанно о ней рассказывает. Эти братья-ножевщики много работают вместе и поют. Бывший солдат знает немного ноты и просил меня прислать им несколько нетрудных хоров, говоря, что «они все разучат, было бы по чему». Вероятно, посланные мною хоры из опер, которые они разучат, получат распространение в той местности, и конечно, в несколько измененном виде. Раз мне пришлось слышать хор «Сватушка» из «Русалки» Даргомыжского в народной переделке. Мне казалось, что то отклонение от народного стиля, которое вкралось в обработку Даргомыжского, было сглажено и «Сватушка» звучал естественнее. Может быть, когда музыка наших классических композиторов станет доступна массам, начнется еще более сильное влияние «коллективного народного творчества» на «индивидуальное».

Во всяком случае, если говорить об «индивидуальном творчестве» народа, то прежде всего надо иметь в виду тех писателей и композиторов — нередко самоучек, — которые вышли из народа и сохранили

внутреннюю связь с ним. Но «коллективное творчество» имеет еще и другой путь для влияния на «индивидуальное» и слияния с ним. Широкой волной проникает народная песня в творения наших лучших композиторов. Мы слышим ее в «Руслане» и «Жизни за царя» Глинки, в «Хованщине» и «Борисе Годунове» Мусоргского, в «Игоре» Бородина, в «Русалке» Даргомыжского, в «Рогнеде» и «Вражьей силе» Серова, в «Причнике» и «Евгении Онегине» Чайковского, в «Псковитянке», «Царе Салтане», «Садко» и «Кашее» Римского-Корсакова, в «Тушинцах» Бларамберга, в «Добрыне Никитиче» Гречанинова. С нею нередко можно встретиться даже в симфонической музыке. Серьезные работы по изучению старинных напевов предприняты и в церковной музыке. На собирателях лежит святая обязанность закрепить народную песню в памяти современного поколения по возможности в чистом, оригинальном виде, а со стороны лучших артистов наших было бы неоцененной заслугой, если бы они внесли исполнение народных песен в свой концертный репертуар по прекрасному примеру оперных певцов Швеции, Ирландии, Шотландии, Венгрии, Швейцарии, которые любят свои народные песни и гордятся ими.

Бетховен, Гайдн, Шуберт, Вебер, Шопен, Григ много дали своему народу, но и много взяли от него.

Все это подтверждает мысль, что коллективное творчество не губит творчества личного, а наоборот, питает его, возвышает. Вряд ли поэтому можно думать, что в области народной поэзии и музыки будущее принадлежит частушке, выросшей якобы на развалинах старой песни. Рядом с частушкой и еще живой старой песней народ находит множество иных путей для удовлетворения своих музыкально-поэтических потребностей, он умудряется даже подбирать крохи с нашего «интеллигентного» стола. И на нас, сидящих за этим столом, лежит святая обязанность поделиться с ним духовной пищей, возратить ему его старое достояние, чудные, взятые у него же песни, но в том преображенном, художественно усовершенствованном виде, в каком они возродились в созданиях наших лучших представителей «индивидуального творчества».

И.Н. Розанов

От книги — в фольклор

Большинство наиболее популярных песен, как все более и более выясняется теперь, является песнями книжного происхождения.

<...> Часто наибольшая популярность выпадает на долю далеко не

лучших вещей поэта. Самыми популярными песнями Пушкина оказались при его жизни «Черная шаль» и «Под вечер, осенью ненастной». Вторая из них самим поэтом рассматривалась как недостойная включения в собрание стихотворений.

<...> Многие из самых популярных песен принадлежат третьестепенным или даже совсем неизвестным авторам, тогда как среди наиболее прославленных поэтов есть такие, которые не имеют никакого успеха в песенном быту: некоторые из произведений Тютчева были положены на музыку, но они не напевны и ни одно из них не стало популярной песней.

Указывает ли это на низкий художественный уровень песенного репертуара? Конечно, нет. Общий уровень песенного репертуара не ниже общего уровня книжных стихов. Если поэт пишет хуже, чем нужно, песенная обработка исправляет его недостатки. Все дело в том, что пение предъявляет к стихотворному тексту особые требования.

В успехе песен есть своя закономерность, недостаточно осознанная самими поэтами и не изученная фольклористами. Этой неосознанностью объясняется, почему так часто судьба стихотворения не соответствует ожиданиям автора.

<...> Мы можем путем анализа наиболее популярных песен и особенно тех видоизменений, которым подвергаются книжные песни в фольклоре, попытаться установить, какие условия способствуют популярности песни и какие мешают, и этим приблизиться к пониманию песенной поэтики.

Условия эти можно разделить на внешние (т. е. среда, бытовые условия, способы распространения, пропаганда в том или ином виде) и внутренние (т. е. качество самих произведений).

* * *

<...> Способствовали популяризации стихов и тем самым косвенно и обращению некоторых из них в песни также и «Собрания стихотворений» отдельных поэтов и антологии, но гораздо действеннее был другой вид книжного распространения — песенники. Однако и их значение не следует преувеличивать, как это нередко делалось. Из того, что стихотворение попало в песенник, вовсе не следовало, что оно действительно стало песней. Это указывало только на намерение составителя, но намерения эти далеко не всегда достигали цели. Только присутствие песни в целом ряде песенников на протяжении ряда лет может свидетельствовать о песенной ее популярности. Относительно произведений, всем хорошо знакомых из книг, особенно показательными являются те случаи, когда авторский текст дается в песенниках в видоизмененном виде, носящем следы несомненной песенной обработки.

Но все эти книжные способы распространения были менее действительны, чем лубок. Картинки, которые предназначались для развешивания на стене, невольно привлекали внимание к тексту. Такие песни, как пушкинские «Под вечер, осенью ненастной», «В реке бежит гремучий вал», «Талисман» или Федора Глинки «Вот мчится тройка удалая» и другие, своей распространенностью обязаны лубочным картинкам никак не менее, чем песенникам.

Все, что было нами перечислено, играет роль только посредничества между автором текста и певцами. Композиторы и авторы мотивов — это уже не посредники, а соучастники авторов текста. Часто именно мотиву принадлежит решающая роль в успехе песни. Многие выдающиеся композиторы поработали на этом поприще. Варламову, например, принадлежат мотивы таких песен, как «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан», «То не ветер ветку клонит» и др. Наконец, громадное значение имеют исполнители, начиная от знаменитостей эстрады и кончая уличными певцами, поющими под шарманку.

<...> Но никакие внешние условия, как бы ни были они благоприятны, не могут создать прочной популярности песни, если основная тема песни не вызывает сочувствия в широких массах. <...>

* * *

<...> Песни живут самостоятельной жизнью, независимо от автора. Вот почему многие удивляются, когда узнают, что любимые ими песни принадлежат знакомым именам, что «Перед воеводою молча он стоит» сочинено Тургеневым, а «Ревела буря, гром гремел» в первоначальной редакции принадлежит Рылеву.

Степень переработки зависит, во-первых, от качества произведения — чем выше качество, тем меньше изменений, а во-вторых, от степени распространенности печатного авторского текста.

Возьмем, например, две самых знаменитых песни о Степане Разине. Одна — «Есть на Волге утес» — сочинена в 1867 г. А.А. Навроцким (1839—1914), поэтом, много писавшим и много раз издававшимся, другая — «Из-за острова на стрежень» — написана в конце семидесятых годов Д.Н. Садовниковым (1847—1883), автором известной книги «Загадки русского народа». При жизни он ни разу не издавался отдельной книжкой, а посмертное собрание его стихотворений, очень скоро ставшее библиографической редкостью, вышло тогда, когда его песня уже вошла в фольклор.

У Навроцкого есть целый ряд исторических сказаний, у Садовникова целый цикл песен о Степане Разине, но из всего поэтического творчества названных авторов прославились только по одной песне у каждого.

Песня Навроцкого с очень простой и четкой строфической, но чрезмерно растянутой, в песенной практике подвергалась сильному сокращению. Текст же изменен очень немного; например, второй стих у Навроцкого: «Он с боков, от подножья до края», а поется «от вершины до самого края». Несмотря на это, составители песенников предпочитали давать подлинный, «авторский», т. е. худший текст.

Песня Садовникова, наоборот, печатается в песенниках «с голоса». Здесь переработка настолько значительна, что можно уже говорить о двух авторах: Садовникове и неизвестном составителе песенного текста. Две строфы, разговор Разина с княжной, как затягивающие действие, были выброшены. В остальных девяти куплетах сохранены в неприкосновенности только девять авторских строк, т. е. всего одна четверть. Изменения начинаются уже с третьей строки.

Слово «стрежень» (по Далю «середина», «быстрое течение реки»), находящееся в начальном стихе, многим из поющих непонятно. Поэтому иногда первый стих поется «Из-за острова навстречу», что явная бессмыслица: навстречу чему?

В данной песне хотя и изменений много, но все они стилистические. Возможно же изменение и самой идеи произведения.

Возьмем третью знаменитую песню «Дубинушка», теперь уже начинающую исчезать из песенного быта. Первоначальный текст ее появился в печати в 1865 г. в журнале «Будильник». Принадлежал он Василию Ивановичу Богданову (1838—1886), флотскому врачу, сотруднику «Искры». В его песне дубинушка была символом русской косности и отсталости.

<...> Но популярным стал не этот богдановский текст, а текст, переделанный заново революционером А.А. Олехиным. В песенной практике из богдановских восьми строф сохранилось только три, остальные же сочинены вновь и меняют весь смысл песни:

Но настанет пора и проснется народ,
Разогнет он могучую спину,
И на бар и попов в заповедных лесах
Он покрепче ломает дубину.

Таким образом, большинство популярных песен создавалось двумя лицами: автором первоначального текста и лицом, приспособившим этот текст к пению, иногда путем частичного улучшения, своего рода «редакторства», или основательной переделки — «соавторства». Этим «редакторов» и «соавторов» мы никогда не знаем. Олехин — исключение.

Да и малоизвестных авторов первоначальных текстов устанавливать начали только недавно. Несколько лет назад сибирскими краеведами был установлен автор песни «Славное море, священный Байкал». Об этом мы будем говорить дальше. В 1934 году И. Ямпольским найден

был первоначальный текст «Дубинушки» и установлен автор — Богданов.

Пишущему эти строки также удалось установить авторство ряда песен. Выяснилось, что несколько популярных в XIX в. песен принадлежат поэту XVIII века С. Митрофанову, что сейчас еще живут некоторые песни 30—50-х годов прошлого века. «Шумел, горел пожар московский» принадлежит водевилисту Н.Н. Соколову, «Вон на пути село большое» Н. Анордисту, «Что не ветер ветку клонит» Семену Стромиллову, «По морям, по волнам» В.С. Межевичу (1814—1849).

Благодаря указанию В.В. Тренина удалось мне найти первоначальный текст «Хаз-Булата», который носил заглавие «Элегия». Автор ее А.Н. Аммосов (1823—1866) — поэт, очень мало печатавшийся.

Часто между появлением стихотворения в печати и началом его популярности проходит не один десяток лет. На это наши исследователи до сих пор не обращали внимания.

До империалистической войны стали широко популярны, кажется, главным образом потому, что попали в репертуар Плевицкой, песни «Шумел, горел пожар московский» и «Хаз-Булат удалой». Обе песни появились в печати в пятидесятых годах прошлого века и полвека ждали своей популярности. Впрочем, вторая из этих песен еще до Плевицкой известна была на Кавказе. Также только в Сибири пелась первоначально песня «Славное море, священный Байкал», но и там не была широко распространена. Мельшин-Якубович, прибывший в восьмидесятых годах на каторгу, долго о ней ничего не знал. Когда один арестант принес ему текст этой песни, выдав ее за свое только что написанное стихотворение, Мельшин поверил и начал восторгаться автором, но другой арестант обнаружил обман, указав, что слышал уже эту песню на воле. В своей книге «Среди отверженных» (1899 г.) Мельшин опубликовал эту песню, после чего она обратила на себя внимание и через некоторое время распространилась по всей России. Несколько лет назад было обнаружено, кто автор первоначального текста. Это оказался малоизвестный сибирский поэт и краевед Дмитрий Давыдов. Напечатано было это стихотворение в пятидесятых годах прошлого века.

Еще изумительнее судьба одной популярнейшей песни, без которой не обходится сейчас ни одна демонстрация — «Моряк», с знаменитым припевом «По морям, по волнам, нынче здесь, завтра там» и т. д. В фильме «Чапаев» эту песню напевает Чапаев. Первоначальный же текст ее появился в печати почти сто лет назад — в 1839 году, автор его — Межевич, мелкий литератор, страстный поклонник русских песен. Песня эта не встречалась нам в старых песенниках. По-видимому, возникла она первоначально как песня в матросской среде, широко же распространилась она в первые годы после революции.

<...> Из песен о бродягах возьмем самую лучшую, «Славное море, священный Байкал».

Только лет шесть назад в сибирских краеведческих кругах стало известно, кто был автором знаменитой сибирской песни «Славное море, священный Байкал», одной из самых популярных песен по всему СССР. Это — скромный краевой сибирский этнограф, живший в Верхнеудинске и Иркутске. Он родился в 1811 г. и умер в восьмидесятых годах. В конце пятидесятих годов он поместил несколько стихотворений в петербургской газете «Золотое Руно», между прочим и то, которое через полвека стало популярной песней. Называлось оно «Думы беглеца на Байкале» и состояло из 44 стихов; в песенной же переделке осталось всего 20. Местные названия — баргузин, омулевая бочка, Акатуй, Шилка, Нерчинск — не помешали широкому распространению песни и за пределами Сибири.

Текст сохранных куплетов мало изменен. Вместо «горная стража меня не видала» — «горная стража меня не поймала»; вместо «близ городов я поглядывал зорко» — «близ городов озирался я зорко». Обе замены усиливают впечатление. Выпущен рассказ о том, как беглец додумался воспользоваться бочкой.

<...> Из следующего куплета мы узнаем, что беглец уже четверо суток плывет, а парусом ему служит «армяк дыроватый». Дальше узнаем, что «близко виднеются горы и лес <...>, можно и тут погулять бы», но беглеца «тянет к родному селению». Последний куплет в оригинале повторяет первый, в переделке повторяется только первая и третья строка четверостишия, во второй же строке использовано указание, имеющееся в пропущенных куплетах о своеобразном парусе, а финальная строка художественно завершает рассказ картиной приближающейся грозы. Полное повторение первой строфы, так называемое кольцевое построение, вносило бы элемент некоторого успокоения, что противоречило бы основному замыслу стихотворения. Заключительный куплет звучит следующим образом.

Славное море, священный Байкал,
Славный и парус, кафтан дыроватый.
Эй, баргузин, пошевеливай вал,
Слышатся грома раскаты.

Причина успеха этой песни заключается в редком сочетании интересной тематики с художественной разработкой темы и с прекрасным мотивом. Герой — полный энергии и предприимчивости. Настроение песни проникнуто волевым началом. Стихотворение, прекрасное в оригинале, нашло себе неизвестного переделывателя, также одаренного поэтическим чувством и художественным вкусом. Все это преодолело неудобный для пения размер — дактиль.

<...> Наблюдения показывают, что книжные стихотворения не в равной мере подвергаются фольклорной обработке; всего более ее там, где печатный текст затерян или неизвестен автор.

Степень переработки зависит от того, насколько стихотворение по своей тематике и языку соответствует запросам времени и уровню той среды, куда стихотворение попадает.

Замечается общая тенденция к сокращению длинных стихотворений, к выбрасыванию куплетов, менее ярких или касающихся подробностей и деталей.

Композиционные и стилистические изменения указывают на стремление к наибольшей ясности и художественной простоте.

Охотно допуская приемы поэтики старинных устных песен, — постоянные эпитеты, слова ласкательные, параллелизм и т. д., фольклорная песня не терпит подлаживания под простонародную речь.

В песнях серьезного содержания рифма не имеет существенного значения, и ею охотно жертвуют ради смысла. Вот почему так часто искажается строфика и в рифмованные стихотворения попадают нерифмованные строчки. Наоборот, в шуточных и сатирических песнях рифма играет часто ведущую роль.

Основной ритм и размер никогда не подвергаются изменению. Этим подчеркивается особенная важность напевности стихотворного текста. Отдельные перебои ритма допускаются, но нам ни разу не случилось видеть изменения размера, например хорей в ямб или наоборот.

В связи с важностью ритма имеет значение в песнях серьезного содержания не рифма, а ударность окончания.

Иногда переработка искажает, но гораздо чаще повышает художественную ценность текста, особенно в отношении ясности и благозвучия.

Отсюда несколько выводов.

Тематика должна быть близка широким массам, вызывать в них отклик.

Изложение должно быть ясно и просто, размер удобен для пения. Наиболее выигрышны хорей и анапест, затем амфибрахий, менее удобен ямб, дактиль.

<...> Расположение рифм, строфика имеют большое значение для перехода стихотворения в фольклор. Наблюдения показывают, что здесь чем проще, тем лучше. Слишком сложные строфы здесь не годятся. Рифмы обычно или парные, или через стих, даже опоясывающие рифмы в песнях встречаются редко, гораздо реже, чем в книжных стихах, потому что они для слуха труднее перекрестных, осложняют ритм. Таким образом, обычно в песнях, если они рифмованы, имеем

дело с двустилием или четверостишием. Редкие случаи отступления только подтверждают правило.

<...> К содержанию же и изложению песен вполне применимо то, что Пушкин сказал об идиллии. Песня «не допускает ничего тонкого, запутанного в мыслях, лишнего, неестественного в описаниях»...

А.М. Листопадов

Народная казачья песня на Дону (Песенная экспедиция 1902—1903 гг.)

I

Независимо от солидного количественного состава песенного материала, которым владеет Дон, нельзя не признать за последним самостоятельного творческого значения в песенном деле.

Населенный в казачьей своей части по преимуществу великороссами, Дон поет, конечно, те же великороссийские песни с несколько лишь особым военно-казацким пошибом. Но у него есть и свои песни, отражающие в себе исторические судьбы Русского государства, в которых «Всевеликое Войско Донское» всегда принимало деятельное участие, и, в частности, собственную историю Тихого Дона. <...>

Казаки любят петь. Ни одно более или менее многочисленное собрание не обходится без песен, будь то собрание по поводу какого-нибудь семейного торжества — свадьбы, проводов на службу или встречи возвращающихся из нее казаков, будь то сборище общественного характера, как дележ лугов, раздел земли, выборы или же, наконец, просто приятельская беседа на досуге за чаркой водки двух-трех «друзей-товарищей», которые «и собираются-то частенько только для того, чтобы среди рассказов да разговоров песни поиграть». <...>

Историческая жизнь первых казаков-общинников, их близкое участие в интересах общественной жизни своего времени, сухопутные и морские набеги рука об руку для «добычи зипунов», затем долгие многомесячные походы в «чужедальные сторонушки» от киргизских степей до Парижа и от персидских и турецких земель чуть ли не до берегов Ледовитого океана, наконец, даже теперешняя военная служба, лагерные сборы и частые домашние смотры — все это, способствуя братски-товарищескому сближению «односумов», «однокашников», вызывало и вызывает всегда потребность в песне как лучшем средстве, заставляющем забывать трудности боевой жизни, утомительность тя-

желых переходов, разгоняющем их скуку и однообразие. Давно ли было то время, когда при отсутствии удобных путей сообщения казак добрую половину своей долгой службы совершал эти переходы на своем добром коне, верном товарище боевой жизни.

— Разве в наше время так служили, как теперь! — замечает один из седобородых песенников, ветеран тяжелой кавказской службы. — Теперь сядет себе служивый на машину, не успеет оглянуться — и на месте! Когда уж там играть старые протяжные песни! А ты, бывало, идешь месяца три, четыре, а то и больше, а сколько песен за это время переиграешь!

— Ноньча-то ведь все мелочью забавляются. — добавляет с сокрушением другой такой же древний служака, — не песня, а ветер!..

И правда, бывшее тяжелое время могло вырабатывать «дорогих» песенников, тем более что было у кого и поучиться. Нужно принять во внимание, что на Дону долгое время команды, отряды, полки формировались постанично, так что в одном и том же полку можно было встретить отца с сыновьями и племянниками, родных братьев, деда с внуком. Естественно, что за те долгие походы и совместную службу песенный репертуар стариков передавался из уст в уста сыновьям, внукам и их сверстникам — сослуживцам.

Много воды утекло с того славного времени, о котором с такою грустью и гордостью рассказывают седые ветераны; изменились тяжелые условия прежней долголетней службы с ее походами. Казак служит теперь каких-нибудь 3—4 года, железная дорога доставляет его быстро в самые отдаленные места службы. И если запас более или менее древних мелодий не велик при выходе, то теперешняя военная служба во всяком случае не увеличит его.

Случается обратное. Фабрично-городская поэзия и солдатские маршевые песенки, переброшенные на казачий лад, окончательно вытесняют все то, чем казак раньше владел, чему дома научился от отца, деда. Сломает казак свою короткую службу где-нибудь в Бендерах или «славном городе Адесте» (Одессе), явится домой на Дон — и давай задавать шику модными песнями. Молодежь, падкая до всякой новинки, сейчас же постарается схватить несложный мотив да еще с такими «антиресными» словами.

Это один из путей, которыми проникает в среду казаков новая песня. <...>

Считаем уместным сказать здесь несколько слов о влиянии офицерства и полковых хоров на упадок интереса к старой песне среди молодых казаков и замену ее новой песней писарского пошиба.

В донских казачьих полках, как и в солдатских, как известно, существуют хоры песенников, которые на походах, ученьях, в казарме, на товарищеских пирушках или иных торжествах в каких-нибудь захолустных местечках полковых стоянок заменяют собою оркестр и

вообще какую бы то ни было музыку и часто скрашивают собою однообразно-скучную казарменную жизнь и товарищей, и начальства.

Молодые казаки попадают в «песенники» еще на первых порах своей службы, чаще всего на переходе с Дона до места стоянки полка. Эта-то молодежь, и притом самая способная в музыкальном отношении, по возвращении со службы и является насадителем и распространителем на Дону новой песни. Что ни «смена», «очередь», пришедшая из полка домой, то новая песня.

И в старину, не ближе по крайней мере сотни лет назад, приносилась тем же путем и также новая песня,— новая, как недавно появившаяся на почве того или другого военно-исторического события. Но эта песня, «принесенная из похода», не заимствовалась откуда-нибудь как настоящая «новая» для Дона песня, а слагалась самими казаками, народом в истинном смысле, чуждым еще всяких внешних влияний, вынашивалась, так сказать, на походах, и потому была народной и по форме, и по духу. При наличности непрерывных войн, походов, боевых подвигов песня, как выражение пережитого, виденного, должна была зародиться в полку, сломавшем поход, из среды которого часто выделялись и герои, воспетые песней.

Настоящий же полковой репертуар складывается совсем под иными условиями, чем это было в те былые, далекие времена.

Поставленные в необходимость «забавлять» свое ближайшее начальство на всякого рода торжествах, носящих более или менее узкий, частный характер, песенники в силу одного этого должны приспособляться, главным образом, ко вкусам и требованиям большинства этого начальства и разучивать, чтобы иметь в обращении, тот именно репертуар, который диктуется вкусами этого большинства. <...>

III

С прекращением непосредственного народного творчества новая песня разными путями свободно распространяется среди казачьего населения через посредство молодежи, постепенно вытесняя старинную песню, несмотря на некоторые усилия стариков, которые иногда с глубоким презрением относятся к чуждой им заносной песне и стараются, насколько возможно, противодействовать ей зависящими от них мерами. Они собирают около себя своих детей, внуков и учат тому, чему в свое время сами научились от своих отцов. <...>

И дедовская наука приносит свои плоды. Сыновья, дочери и внуки становятся естественными продолжателями и наиболее верными истолкователями песенных традиций стариков. Ослабеет ли голос или память у старика, на подмогу выступает кто-нибудь помоложе из его семьи, от него же в свое время перенявший песню, и продолжает ее. Случаи такие нередко бывали в нашей практике.

Понятно отсюда, почему более ценные и полнейшие по содержанию песни и в лучшем по выразительности и стройности исполнения нам удавалось записывать от таких именно родственных между собой исполнителей, близких соседей и сослуживцев.

Женщины-казачки по самому характеру своему со свойственным ему консерватизмом, а также в силу бытовых условий, выработанных особенностями прежней долголетней военной службы донских казаков, еще крепче мужчин держатся песенных преданий и обрядностей. Мы говорим здесь о тех женщинах — теперь уже старухах, — которым пришлось испытать весь гнет этих условий.

В отсутствие мужа все хозяйственные и семейные заботы ложились на жену: она должна была поить и кормить малолетних детей, выдать дочь замуж, женить сына, справить и проводить его на службу дальнюю, туда же к отцу и деду и т. д. А так как почти каждый обряд сопровождался песней, как бы иллюстрировался ею, то не удивительно, что она компетентна не только в своей «бабьей» песне, но знает не меньше и «казацких». Она «расскажет» вам и «богатырскую» или «мамайскую», «давнишнюю» песню (былину), и «голосовую», «прадедовскую» или «глубокую» (общие названия для исторических, протяжных военных и бытовых), «сыграет» после любую свадебную, «карагодную», «веснянку-люлейку» (от «люли»), частую или протяжную «канпаньишную» и «краснобайшную», т. е. собственно женские песни.

Между тем более или менее серьезные казаки, и в особенности старики, к песням последнего разряда, вообще к «бабьим» песням, относятся несколько свысока, и если поют их, то в виде снисхождения, как бы стыдясь за свою слабость. Нашу просьбу «играть и бабьи песни» многие из них встречали с некоторым недоверием, пока нам не удалось рассеять его. Большинство веснянок по Хопру мы позаимствовали таким образом именно от стариков, так как вызывать женщин в великом посту, когда экспедиции пришлось исследовать станицы по этой реке, было сравнительно труднее, чем мужчин.

Много характерных по мелодии и ценных по содержанию былин, исторических и бытовых песен записано от женщин описанного типа, а также и женщин более молодых, которых не коснулись еще новые веяния или которые не успели еще пере забыть слышанные в детстве старинные песни от старых. <...>

V

С музыкальной стороны собранные экспедицией песни должны представлять интерес, так как сколько-нибудь сносных музыкальных записей донских казачьих песен до сих пор в печати не появлялось. Все, что было сделано для донской казачьей музыки до последнего времени, ограничивается тремя довольно неудачными по-

пытками представить в печати казачью песню, попытками лиц, имеющих только случайное соприкосновение с казачьей средой. Так, в приложении к «Русской старине» 1825 г. помещено 5 песен с гармонизацией Кольбе; далее, в 1891 году, появился «Сборник русских, казачьих, военных и исторических песен для Донского кадетского корпуса», и наконец, около двух десятков казачьих песен попало в сборник Е.К. Альбрехта и Н.Х. Весселя (изд. 1886 г.), записавших эти песни от песенников л[ейб]-гв[ардии] донского казачьего полка в С.-Петербурге.

Но эти труды не могут дать представления о настоящей народной казачьей песне. В сборнике Альбрехта и Весселя если и есть несколько таких песен, то они искажены до неузнаваемости неправильностью записей и чуждой им гармонизацией, чем еще больше грешит работа Кольбе. Из тридцати же семи песен, помещенных в сборнике для Донского кадетского корпуса, почти нет ни одной песни, на которой бы лежала печать народного казачьего творчества. Некоторые из них, как «Вскольхнулся, взволновался православный тихий Дон» (сочинена Ф. Анисимовым на измененный казачий мотив песни «Уж вы, братцы, мои братцы, атаманы молодцы»), «Ты, Россия» (на плясовой мотив), «Много лет войску Донскому», «Славьтесь, славьтесь, казаки» и другие, — продукты последних войн и появились, следовательно, в близкое к нам время. Другие — «Поехал казак на чужбину» (соч. Е. Гребенки 30-х годов прошлого столетия) или «Засвистали козаченьки» — явно малороссийского происхождения.

Надо заметить к тому же, что указанные нами сборники совершенно не известны на Дону, не исключая и сборника Альбрехта и Весселя. Другие два составляют библиографическую редкость.

В конструкции казачьих напевов, а также и в исполнении их казаками есть некоторые особенности, отличающие народную казачью музыку от музыки культурного класса, особенности, свойственные в большинстве случаев, насколько это подмечено нами, великорусской песне, отраслью которой является наша донская песня.

«Запевала» — лучший в хоре песенник — «заводит» песню, причем свой «запев» иногда начинает особым, характерным для каждого запевалы «наигрышем», как бы давая этими наигрышами упражнение голосу — «наломаешь голос, он и катится».

Наигрышами, представляющими собой короткие музыкальные фразы, состоящие из довольно иногда затейливых мелодических фигурок, запевала пользуется часто в тех случаях, когда не может сразу подыскать из своего репертуара песню, какую хотелось бы заиграть. <...>

Без запева не начинается ни одна из протяжных песен. В песнях свадебных, за немногими исключениями, вечериночных, веснянках, скорых, гулебных и военно-маршевых вообще в песнях наиболее ритмических запева не употребляют, хотя и здесь песню обязательно

начинает один голос «заправи́лы» хора, иначе говоря, дает своим началом тон и указывает темп. Плясовые, частые и военно-маршевые играют «без сво́да», т. е. стиха, «не сводят к концу», как в протяжных, а поют всю песню без перерыва до самого окончания.

Песню «ведут» всегда «запевала» или «заводчик» — дирижер хора; за ним уже держатся остальные песенники. Он «говорит», «доказывает» песню с начала до самого конца, подбадривая своих товарищей «дружнее держатъ на́ голос», а «подголосников» «братъ на подголоски» и «выводить».

Если он не твердо знает иную какую-нибудь песню, заводит другой песенник, и в этом случае за последним уже ведут песню остальные товарищи.

Подголоском в русской народной музыке принято называть всякий вообще вариант основной мелодии, который слышится в сопровождающих главную мелодию голосах, безразлично от того, уклоняется ли он вверх от нее или вниз, и который по отношению к ней является как бы второстепенной мелодией. Несколько подголосков, взятых вместе с главной мелодией, дают основание для своеобразной народной гармонии.

С этой точки зрения важность записи подголосков признается многими исследователями и собирателями русской песни — Мельгуновым, Пальчиковым, Брянским, Сокальским и другими.

Нечто другое представляет собой «подголосок» казачьей песни в терминологии казака. Будучи в сущности тем же вариантом мелодии, казачий подголосок есть исключительная принадлежность того голоса, который ведет самую высокую партию. В мужском хоре — это высокий тенор; в смешанном им бывает и тенор, и сопрано, и даже альт, с успехом заменяющий иногда высокого тенора. Песенник, исполняющий партию подголоска, называется «подголосником».

Подголосок в казачьем хоре играет довольно важную роль: это, можно сказать, душа песни. Без него песня кажется неполною, как бы хорошо ни исполняли ее другие голоса. Подголосок оживляет мелодию, варьируемую средними голосами. Его сопровождение дает песне ширь и свободный размах, свойственные исконной казачьей песне и обусловленные историческим складом боевой жизни донских казаков. Чем лучше подголосник знает песню, тем увереннее, красивее и разнообразнее его ходы. На общем фоне музыкальной картины, которую образует основная мелодия с сопровождающими ее вариантами других голосов, легкие оригинальные мелодические переливы и скачки подголоска дают впечатление полноты и своеобразной законченности.

Хорошие подголосники, соединяющие в себе с хорошим сравнительно голосом умение «подголашивать» или «дишкантить», встречаются далеко не часто. Впрочем, по замечанию одного из выдающихся песенников — А. Гончарова (Ермаковской ст[аницы]), «всякий хороший песенник должен уметь и песню играть и подголашивать». Заме-

чание это подтвердилось на практике: каждый из пяти песенников Есауловской ст[аницы], не исключая и запевалы, поочередно по нашей просьбе вел партию подголоска. Подобные же пробы повторялись иногда и в других местах. Молодой песенник Екатерининской ст[аницы] Е. Евлахов, довольно хороший бас и лучший запевала, художественно подголащивал на высоких фальцетных нотах любую песню из своего обширного репертуара, хотя это и нелегко было для его баса.

Все-таки часто, за неотысканием специальных подголосников, мы вынуждены бывали обходиться и без них, особенно в тех случаях, когда песенниками являлись старики с слабыми старческими голосами. <...>

VI

Что касается мелодического склада донских песен, то и с этой стороны мы замечаем в них особенности, отличающие казачью музыку от современной и относящие ее к более ранним эпохам музыкального развития.

В основе ее лежат особые гаммы, которые скорее ближе к древнегреческим, чем к принятым современной теорией. Наиболее характерной является так называемая «индо-китайская» или «шотландская» гамма (исполняемая на одних черных клавишах фортепиано), состоящая из двух невыполненных кварт (трихордов) со скачками в $1\frac{1}{2}$ тона. <...>

Заметим здесь, что былины и песни былинные поются донскими казаками так же, как и все вообще протяжные песни; речитатив северных былин за очень немногими исключениями в них отсутствует.

Обрядовые песни (свадебные, веснянки, хороводные, праздничные) как по напевам своим, так и по текстам составляют древнейшие произведения народного творчества. Напевы их дышат глубокой стариной, а тексты носят намеки на обряды и обычаи дохристианских времен. В большей части их напевов во всей чистоте сохранилась древняя индо-китайская гамма.

Относительно распределения песен по местностям мы должны заметить, что только обрядовые песни (свадебные, веснянки и «карагодные») имеют свой более или менее определенный район. Так, свадебные песни и вообще свадебная обрядность до последнего времени чище всего сохранились в станицах по реке Донцу и лежащих ниже впадения его — по Дону. Известные нам свадебные песни (более 200) записаны именно в этих местах и отчасти по рекам Хопру, Бузулуку и Медведице. <...>

Большинство веснянок и «карагодных» песен дал Хоперский округ и северная часть Усть-Медведицкого.

Что касается собственно «казачьих» (мужских) песен — былин, исторических и части бытовых, — то в силу особенностей прежнего

военного быта казаков, а также теперешней военной службы эти песни распространены в разных вариантах текста и напева, а иногда даже в совершенно несходных напевах, по всей области. Так что песню, записанную, например, в I Донском округе экспедиции приходилось прослушивать после в самых отдаленных пунктах Хоперского или Усть-Медведицкого, не говоря уже о таких общих для всего Дона песнях, как песни про Краснощекова — «Между Кум-реки, между Тереком», «Приутихло, приумолкло наше войско Донское», «На вешний на праздничек Благовещенья», «Ты Россия, матушка Россия»; про Ермака — «На речке было на Камышинке» и многих других, в которых даже напев варьируется очень мало.

Во внешних способах исполнения песенников — как мужчин, так и женщин — различных местностей какой-нибудь разницы мы не замечали. Почти повсеместно еще на Дону циркулирует чисто народный способ исполнения; везде песню заводит более или менее искусный запевала — знаток песни; ему вторят своими излюбленными мелодическими оборотами остальные голоса и высокие подголоски. Деления голосов на партии в таком народном хоре, конечно, не бывает. Выделяется только подголосок, остальные же голоса, переплетаясь свободно, вращаются в пределах звукоряда песни, так что, например, голосу с басовым характером по требованию мелодии приходится иногда подниматься в высокие теноровые ноты, и прodelывается это им без особенного напряжения.

Впрочем, должно указать на один довольно обширный (протяжением по станицам верст на 200) район, прилегающий к границе I Медведицкого и II Донского округов от Клетской ст[аницы] вниз по Дону по Есауловской, где наблюдалось среди молодых казаков, бывших полковых песенников, некоторое новшество — попытка к правильному делению хора на четыре голоса. Приученные несколько полковыми регентами, эти песенники поют, действительно, довольно стройно и пользуются поэтому известностью за пределами района.

Нам еще в начале командировки некоторые из офицеров, служивших в полках с казаками этих станиц, указывали на них как на особенно песенные станицы и называли даже имена лучших песенников. Заинтересованные издаലെка молвою, мы надеялись услышать здесь и записать какие-нибудь старинные, ценные для собрания песни и натолкнулись только на обычный, зато более обильный, чем в других местах, полковой репертуар, вводимый кусами регентов, состоящий из военно-маршевых песен солдатского пошиба с заливхватскими припевами, вроде «Гремит слава трубой...», «Правда, правда, правда люби...», из «книжных» песен («В шапке золота литого», «Оседлаю коня» и др.), а также из модных фабричных романсов, заимствованных где-нибудь на стороне или от иногородних мастеровых, проживающих среди казаков.

Некоторая привычка песенников к нотному пению в полках отразилась на чистоте напевов тех старинных песен из записанных ими ранее, которые они пели по нашей просьбе, введением чуждых их звукорядам интервалов. То же самое должно сказать о песенниках, участвующих любителями в церковных хорах, которых нам удавалось слушать и в других местах. В станице Есауловской один из песенников, поющий басом в хоре, положительно уродовал песни своими церковными каденциями с терцией в заключительном аккорде, так что мы вынуждены были вскоре удалить его, несмотря на то, что это был песенник далеко незаурядный. Остальные четыре товарища его и те замечали ему, что он «по-новому» поет и «только песню ломает».

VII

<...> Инструментальная музыка на Дону небогата количеством инструментов, ходящих среди казаков, и не прибавляет ничего нового к тому, что известно в употреблении у великороссов. Самым популярным из них является завоевавшая себе прочные права гражданства повсеместно в России гармоника. Попадают нередко балалайка, скрипка — среди молодежи, бубен, некоторые из оркестровых военных инструментов, кларнет, флейта и даже медные духовые, так как известный процент казаков на военной службе состоит в числе трубачей и музыкантов в полковых оркестрах, откуда и приносят иногда с собой на Дон свои инструменты.

Единственным, таким образом, оригинальным представителем семьи народных инструментов является донская лира, по-местному «рылѐ» или «гудок», получивший последнее название от неизменно звучащей третьей струны-баска, к которой не прикасаются «ребра ладов» и которая поэтому только «гудѐт». Название «рылѐ», переделанное из «лиры», известно было в Великороссии уже давно. <...>

Район распространности донской лиры невелик: он обнимает собой две станицы по среднему течению р[еки] Донца — Екатерининскую и Усть-Белокалитвенскую. В других местах нам не приходилось встречать инструментов данного типа. Чаще попадает лира малороссийская, но исключительно среди малороссийского населения Таганрогского и Ростовского округов; заходят иногда слепцы-лирники и в казачьи округа на ярмарки и храмовые праздники, где распевают под своеобразное сопровождение лиры — в одиночку или вместе со своими поводырями-мальчиками и товарищами — духовные стихи или «сальмы» («псалмы»), собирая вокруг себя всегда большую толпу слушателей.

<...> Существенные отличия донской лиры от малороссийской <...> заключаются 1) во внешнем виде: малороссийская лира состоит из скрипичнообразного корпуса, без грифа, на месте прикрепления которого помещается небольшая коробка с т р е м я колками, тогда как наша похожа скорее на гитару без переднего ее полуовала, но с широким

грифом и с головкой (той же коробкой) на конце его; 2) в строе и числе изменяемых по высоте звука струн, в малороссийской две струны настроены в октаву, а третья в квинту к нижней, причем мелодия играется на одной только струне, остальные же две выдерживают нечто вроде органного пункта; в донской — отношение струн унисонно-квинтовое, и мелодия идет на двух унисонных струнах; 3) в меньшем количестве клавиш на малороссийской лире и 4) в расположении клавиатуры — по правую сторону в малороссийской, по левую в донской и, наконец, 5) в большем объеме и некоторой громоздкости последней по сравнению с первой.

Донская лира — инструмент весьма древний, может быть, даже более древний, чем малороссийская.

Заключение

Внимательное изучение песенного вопроса необходимо должно привести к убеждению, что наше время для народной песни — время критическое. Непосредственное народное творчество давно прекратилось. Старинная песня сохранилась только в некоторых глухих, удаленных от центров уголках нашего обширного отечества. Да и здесь она, как видим, не свободна бывает от пагубного воздействия на нее посторонних элементов, искажающих или же совсем изгоняющих ее из народного обихода. <...>

Казачья песня в настоящее время переживает также тяжелый кризис. Непосредственное казачье творчество прекратилось и на Дону уже давно. Последние истинно народные, безыскусственные исторические песни относятся к началу прошлого, XIX века, к эпохам войны [18]12 года и тяжелой грузинской службы. Много полегло казаков в Отечественную войну, но еще больше погибло их в ущельях Кавказских гор от черкесских пуль и неизлечимой грузинской лихорадки... Удивительно хороши эти последние произведения казачьего творчества. Грустит «батюшка славный Тихой Дон, помутился он сверху до низу, распустивши сынов своих, ясных соколов, на борьбу с Бонапартом»; «клянет-проклинает добрый молодец, млад донской казак, злую грузинскую сторонушку, что без ветру, без вихорю иссушила его...».

Старинная казачья песня осуждена на неизбежное и быстрое вымирание и забвение, тем более, что наша донская интеллигенция в своем странном индифферентизме к ней до последнего времени почти не проявляла старания доступными ей средствами прийти на помощь предоставленному в данном вопросе самому себе народу. Отсутствие хоровых или песенных обществ, имеющих целью пропагандирование народной песни, недостаток или, лучше сказать, также отсутствие популярных сборников песен казачьих ясно говорят за это. <...>

Советский фольклор

<...> Благодаря влиянию литературы фольклор как самая демократическая форма искусства сохранил свою устойчивость, активность, способность быстрого отклика на нужды времени, выражения новых эстетических вкусов народных масс. Не оправдались давние и самые решительные приговоры относительно умирания и скорого исчезновения народной поэзии в силу ее архаичности, отсталости и ограниченности художественных средств. Постепенно усваивая индивидуальное начало, народная поэзия расширила свои возможности. Она приблизилась в этом отношении к литературному творчеству как по форме, так и по существу, сохраняя в то же время специфику массового народного искусства. Древность происхождения не мешает ей быть молодой и новой.

Советский фольклор не достиг того художественного совершенства, каким отличаются произведения классического наследия. Однако он далеко перешагнул суженность его тематики и идейную подчас ограниченность. Одна из причин часто наблюдаемого разрыва между содержанием и художественной формой в современном фольклоре состоит в существе самого его метода. В силу преобладания индивидуального начала советский фольклор получил неограниченные творческие возможности в отражении действительности во всех ее проявлениях. Поэтому произведения носят не только злободневный характер, но и отличаются большой конкретностью содержания. Отражая тот или иной момент или состояние чувств, они не претендуют на дальнейшее развитие во времени и связанное с ним совершенствование. С конкретностью содержания, зависимостью от обстановки времени тесно связаны характерные художественные особенности советского фольклора. Его развитие идет не вглубь, авширь, не к обобщению, а к индивидуализации событий, портретов, характеристик героев. Оно состоит в частой смене тем, возникновении все новых и новых проблем.

В конкретности и индивидуализации содержания, в неразрывной связи со временем и действительностью состоит отличие советского фольклора от традиционного. Произведения классического фольклора в силу особой своей обобщенности и малой изменчивости самой действительности могли оставаться актуальными в течение целых десятилетий, а то и столетия. Естественно, что их художественная форма при этом продолжала обогащаться и совершенствоваться, достигая удивительной простоты и слитности с содержанием.

В советском фольклоре противоречие между конкретностью содержания и типизацией действительности, ее обобщением, а также между содержанием и художественной формой разрешается чаще всего путем создания различных новых произведений. В современном народном творчестве увеличилась роль переделок — использования в качестве исходного материала старых и широко известных произведений, их сюжетов, мелодий, образов. <...>

В связи с новыми творческими принципами, лежащими в основе развития советского фольклора, другой характер приобрело понятие вариативности. Прежде вариативность обуславливалась коллективным участием в работе над произведением и устностью его бытования. Вариант представлял собою конкретную форму выражения того или иного художественного замысла, который никогда не существовал в одном-единственном тексте. Большинство произведений советского фольклора создается не коллективно, а отдельными авторами. В некоторых случаях, например в художественной самодеятельности, авторы могут выступать объединенно — в творческом содружестве. Результатом их творчества, как и в художественной литературе, является совершенно конкретный текст. Он может быть оформлен при этом в самых разнообразных видах: устно, письменно или, как в последние годы, в виде магнитофонной записи.

Дальнейшее распространение вновь созданного произведения целиком зависит от того, в какой мере отвечает оно эстетическим требованиям масс и общественным запросам. Нельзя забывать, что произведения некоторых жанров или отдельных их видов (плачи-сказы, устные рассказы, всякого рода письма-обращения и др.) в силу своей особой специфики вообще рассчитаны на авторское исполнение и иногда сравнительно узкую аудиторию. Их главное назначение — вызвать у слушателей те или иные эмоции и сопереживания. Всякое усвоение таких произведений явится пересказом, лишаящим их индивидуальной неповторимости. Они могут лишь служить образцами себе подобных или же основой для произведений других форм и видов фольклора.

По сравнению с традиционным текст в советском фольклоре приобрел более устойчивое и самостоятельное значение. Вариация текста не является обязательным признаком фольклорности, равно как и устность его распространения. В отличие от литературных произведений, например эстрадной или массовой советской песни, текст и в советском фольклоре окончательно не закреплен за автором и не канонизирован. Поэтому он может подвергаться действию фольклорных законов бытования. Часто встречаются при этом механические повреждения текста (случайная перестановка слов, их замена другими и т. п.). Творческие изменения приводят к созданию нового самобытного варианта. Цель их — максимально приблизить полюбившееся произведение к конкретной обстановке, придать ему новые индивидуальные качества, а иногда внести в него полемические мотивы, меня-

ющие его идейный смысл. Это приводит в ряде случаев к созданию нового произведения — «ответа» на существующее. Фольклор Великой Отечественной войны дает целый ряд таких поэтических «ответов», ставящих и своеобразно решающих различные морально-этические проблемы.

Часто потребности среды, профессиональные или иные интересы, реальные жизненные обстоятельства вызывают необходимость выйти за пределы творческого варьирования такого рода, и тогда возникают новые произведения, выражающие запросы и особенности данной среды. Так, в годы Великой Отечественной войны кроме произведений общенародных в широком смысле слова, распространенных одновременно в тылу и на фронте, существовали локальные фольклорные произведения разных родов войск, отдельных воинских соединений, партизанских отрядов, экипажей кораблей и т. п. <...> Еще более ярко процесс локализации выражен в современных молодежных песнях. При общем сходстве творческого метода свои характерные особенности имеют песни туристов, геологов, студентов, альпинистов и т. д. Внутри этих групп существует еще более дробное деление. Студенческие песни, например, делятся по факультетам и часто имеют свою профессиональную терминологию, которая делает их малопонятными в другой среде.

Изменения в наше время произошли и с таким важным признаком традиционного фольклора, как устность, которая перестала быть универсальным средством передачи и распространения, но остается господствующей формой исполнения. Устность как эстетическое качество является органичной для фольклора, произведения которого предназначены не для изложения их на бумаге, а для живого исполнения. Мастерство исполнения, артистичность, жест, мимика, игровое действие и музыкальное сопровождение не только тесно связаны с текстом произведения, но и в конечном итоге определяют его художественную значимость. В них в наибольшей степени проявляются народные традиции, эстетические вкусы и национальное своеобразие.

Развитие многообразных массовых форм повседневной поэтической культуры советских людей привело к тому, что расширилось и утратило свою прежнюю определенность и во многом наполнилось новым содержанием само понятие «фольклор». Оно стало применяться к тем видам и формам непрофессионального творчества, в основе которых лежит коллективное или индивидуальное начало, продолжающее и развивающее традиции русского народного искусства. Последняя оговорка необходима потому, что она выражает специфику фольклора как искусства, во-первых, предназначенного для устного исполнения, во-вторых, имеющего определенные национальные традиции. Эта специфика помогает установить границы фольклора и не позволяет включать в его понятие произведения начинающих или «несостоявшихся» поэтов.

Однако необходимо заметить, что в последние годы все чаще наблюдается стремление расширить границы современного фольклора и включить в него художественное творчество советских людей во всех его проявлениях как устное, так и письменное. Такое стремление порождается не своеволием отдельных исследователей, а самими процессами, сложными и недостаточно еще изученными, которые протекают в современной духовной культуре народа. А. Твардовский, рассказывая о создании поэмы «Василий Теркин», отмечает: «“Василий Теркин” вышел из той полуфольклорной “стихии”, которую составляют газетный и стенгазетный фельетон, репертуар эстрады, частушка, шуточная песня, раек и т. п. Сейчас он сам породил много подобного материала в практике газет, специальных изданий, эстрады, устного обихода»¹.

Это признание видного советского художника ценно и определением полуфольклорной природы массового художественного творчества, и указанием на его большую роль в современной культуре.

Возникновение нового советского фольклора не означает, что оно призвано целиком заменить классическое фольклорное наследие и вытеснить его из памяти. В советских условиях традиционное народное творчество существует не как «элемент прошлого», а как самостоятельный элемент народной культуры. На разных этапах истории советского общества это творчество не только помогало использовать прежний опыт, но и сохранить преемственность в развитии художественного творчества советских людей, выразить новое содержание в специфических национальных формах и тем самым придать произведениям народный характер. Нередко традиционные произведения выполняли при этом те же функции, что и произведения советского фольклора.

В традиционном фольклоре в советскую эпоху протекали живые и очень сложные процессы, связанные как с разными периодами ее истории, так и с внутренним развитием ее жанров. Из массового бытования постепенно исчезало все то, что было обусловлено исторически преходящими сторонами народной жизни (заговоры, духовные стихи, религиозные легенды, некоторые обряды и т. д.). Этот процесс не всегда был последовательным. В определенных условиях отдельные исчезнувшие жанры или определенные традиции вновь оживали и становились продуктивными. Так, в годы Великой Отечественной войны широкое распространение, в особенности на русском Севере, получили причитания и плачи-сказы. Между тем они давно уже считались потерявшими свое значение в условиях советской действи-

¹ Твардовский А. Как был написан «Василий Теркин»//Новый мир. 1951. № 11. С. 228.

тельности. Такое же оживление в годы войны можно было наблюдать и среди прозаических жанров и произведений народной публицистики. Утрата многими произведениями прежних бытовых связей и функций усилила их непосредственное эстетическое восприятие. <...>

Народное искусство с первых дней Великой Отечественной войны явилось действенным идейным оружием в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками. Оно развивалось как искусство социалистической эпохи, широко используя предшествующий опыт и способствуя обогащению и укреплению сложившихся традиций советского фольклора. Ведущей темой, определяющей содержание фольклора, стал патриотический подвиг советских людей в борьбе за свободу и независимость нашей родины. Она по-разному решалась в зависимости от обстановки, времени и жанра, но все произведения были взаимно связаны и всегда имели общую идейную направленность.

Как и в предыдущие периоды, возникновение новых произведений шло по двум линиям: с одной стороны, были заново переосмыслены и перерабатывались песни профессиональных поэтов и произведения советского фольклора, начиная с времен гражданской войны; с другой стороны, появилось большое количество оригинальных народных произведений.

Боевую и воспитательную функцию выполняли и произведения традиционных жанров (песни, сказки, анекдоты, рассказы, пословицы и поговорки). Из них в первую очередь отбирались те произведения, которые непосредственно связывались с текущими событиями и переживаниями. Участники войны в своих воспоминаниях и фронтовых записках часто рассказывают о том впечатлении, какое в это время производила простая русская песня.

<...> Песни Великой Отечественной войны пронизывает лирическое начало, особая теплота и эмоциональная взволнованность, идущая от глубины переживаний и больших человеческих чувств.

Преобладающее место в первые дни войны заняли произведения, посвященные сборам воинов в поход, их прощанию с домом, напутствию уходящим на фронт сыновьям, братьям и мужьям. Многие песни и частушки рассказывают о разнообразных, но одинаково печальных и суровых картинах расставаний. Гражданские и патриотические мотивы в них тесно переплетены с личными переживаниями, с тоской и тревогой по любимым, грустью по родному дому. Всенародное горе и потрясения, вызванные войной, возродили в ряде мест старинный

обычай проводов мобилизованных в армию с плачами и причитаниями.
<...>

Песни о проводах часто слагались на известные мотивы довоенных песен. Так, песня о начале войны «Двадцать второго июня», получившая широкую популярность, была создана на мотив «Синего платочка» Г. Гольда и Г. Петербургского. От старой песни в ней сохранились как любовный сюжет и тема разлуки, так и общий оптимистический тон, служивший причиной других переделок «Синего платочка».

Различные оригинальные и переработанные произведения о проводах на войну в своей массе создают образ вставшего на защиту отечества советского народа. В отличие от песен гражданской войны этот образ всегда глубоко индивидуализирован, носит конкретный и неповторимо личный характер. Вопленицы на Севере в плачах часто рассказывают об условиях, в которых рос и воспитывался их сын, уходящий на защиту родины. Из частушек можно узнать не только о любви лирического героя, но и о его общественных делах, профессии, об отношении к работе, к товарищам, а также о его мировоззрении.
<...>

Столь же сильно отражены и черты остающихся в тылу матерей, отцов, жен, любимых. Это — мужественные советские люди, которые, перенося всякого рода лишения, неустанным трудом ковали победу. Их патриотический порыв выражается и в напутствии воину, и стремлении многих из них попасть на фронт и сражаться с врагом рядом с близкими.

Тема проводов органически сливается в этих произведениях с другой обширной темой фольклора Великой Отечественной войны — темой единства фронта и тыла. Она чрезвычайно разнообразна по мотивам, образам и настроениям, но в большинстве случаев эта тема решается в личном плане. Большое место в ней занимают морально-этические вопросы: любви, верности, сознания долга и т. д. Потребность в теплом, ободряющем слове, в заботе и внимании на фронте была не меньшей, чем потребность в хлебе и оружии. Дом олицетворял собой для воина родину, а путь домой пролегал по кровавой тропе войны. Родиной для солдата была жена и близкие. За их счастье и спокойствие он воевал. Этим сознанием пронизаны многие песни и частушки, возникавшие в тылу. Они вместе с весточками из дома попадали на фронт к бойцам и доносили голос тех, фотографии которых бережно хранились в кармане гимнастерок. <...>

Горячая забота о защитниках родины, раненых, вера в действенную силу взаимной любви выражена во многих девичьих военных частушках. В них, как и в песнях, в первую очередь раскрывается душевное благородство советских женщин, чистота их нравственного облика, стойкость характера и сознание долга.

Для выражения мотивов ожидания, верности, любви часто перерабатывалось стихотворение К. Симонова «Жди меня», песня А. Суркова «Землянка» и др. Оригинальной формой в разработке этой темы явились письма-обращения и разного рода «ответы».

В отличие от песен и частушек первых пятилеток труд в годы войны не являлся предметом особого изображения. В большинстве случаев отмечалось лишь его значение в деле победы:

Мы с миленочком вдвоем
Оба Гитлера добьем:
Он прикладом и штыком,
Я — стахановским трудом.

Забота о фронте выражалась и в стремлении молодежи подготовить себя к защите родины. <...>

Среди девушек особую популярность приобрела специальность медсестры. Образ медсестры в песнях и частушках воплощает красоту и самоотверженность советской женщины, вставшей в годы войны на самые опасные рубежи защиты родины и под огнем противника выполнявшей свой нелегкий труд. Подвиг женщины в войне послужил основой поэтической биографии Катюши — героини песни М. Исаковского, приобретшей во фронтовых и партизанских песнях черты активного бойца за родину. В этих песнях она предстает в разных видах — медицинской сестры, отважного командира партизанского отряда или просто девушки-воина с автоматом в руках. Отдавая дань подвигам советских женщин в годы Великой Отечественной войны, наш народ назвал «Катюшей» самое грозное реактивное оружие тех лет.

Во фронтовом и партизанском фольклоре отражались боевые подвиги советского народа. В своей совокупности эти произведения составляют своеобразную поэтическую летопись военных событий, точно и правдиво запечатлевшую разные этапы великой войны. <...>

В некоторых легендах и устных рассказах любимые народные герои нередко выступают непосредственными участниками борьбы с немецко-фашистскими захватчиками. В Ленинграде возникла легенда о броневике В.И. Ленина, появлявшемся на самых трудных участках Ленинградского фронта и помогавшем одерживать победу. Традиционный мотив чудесной помощи лежит в основе легендарной сказки «Чапаев и бойцы Сталинграда». Среди брянских жителей и партизан ходила легенда о Брянныче, местном богатыре, в далеком прошлом выступавшем против господ и против Наполеона, а в годы Великой Отечественной войны принявшем облик партизанского вожака Филиппа Стрельца.

Многие произведения фронтового и партизанского фольклора связаны с реальными лицами, совершавшими отдельные подвиги, нередко стоившие им жизни. В этих произведениях наблюдается

тенденция к точной передаче обстановки, в которой действовали герои, в них запечатлены их характерные индивидуальные черты. Вместе с тем в таких произведениях есть обобщения, образы героев даются в наиболее типических качествах. <...>

Для песен, посвященных памяти героя, типична тема его бессмертия и вечной славы. Образ погибшего командира или товарища по оружию служит примером, зовет к мести.

На фронте и среди партизан часто слагались песни и о безымянных героях. В отличие от песен с определенным героем они приобретали гораздо большую известность и распространялись во многих вариантах. Повествование о безымянном герое обычно ведется от лица товарища — очевидца его героического подвига и славной кончины:

Я встретил его близ Одессы родной,
Когда в бой пошла наша рота, —

говорится в песне о моряке-черноморце, и этот запев характерен для многих других песен.

В песенной характеристике героя подчеркнута его обыкновенность, отмечены черты и свойства, близкие и понятные каждому советскому человеку. Сила духа такого героя раскрывается в решающий момент боя. Со смертельной раной в груди ведет танкист свою пылающую машину на таран немецкого «тигра», а летчик посылает горящий самолет на цистерны с бензином. Лирический пафос песен наиболее сильно выражен в монологе героя, составляющем обязательную принадлежность их композиции. Он бывает обращен к товарищам, к городу, за который отдал жизнь герой, или к родным и близким. В предсмертной речи танкиста, обращенной к жене, любовь и забота о семье соединяются с гордостью воина, готового на самопожертвование:

Жена молодая, ты слезы не лей,
Быть может, я выйду из строя,
И наших детей воспитать ты сумей —
Скажи им, что пал я героем.
Утешь, приголубь мою старую мать —
Ей будет ведь всех побольнее,
Скажи, что со славой в бою умирать
Танкисты без страха умеют.

Песенные циклы о безымянном герое чаще всего создавались на мотивы старых народных песен («Раскинулось море широко», «Коногон» и некоторые другие). Тема этих песен традиционна и широко разработана в русских солдатских и матросских песнях в прошлом. <...>

Жанровое и тематическое разнообразие фронтового и партизанского фольклора, конкретность в изображении дел и судеб непосред-

ственных участников войны позволили не только ясно нарисовать облик советских воинов, но и показать те черты и душевные качества, которые помогли им одолеть все трудности и испытания войны и добиться победы. Особое значение этих произведений состоит в том, что в них образ того или иного героя создавался самой массой и отражал народные представления о героизме. Поэтому герой, даже сохраняя свое имя и некоторые индивидуальные черты, всегда выступает представителем народа, носителем его чувств, характера, деяний. Типическое в жизни в них переросло в типическое в искусстве и приобрело общенациональное значение.

В годы Великой Отечественной войны большое развитие получило сатирическое творчество. Оно разнообразно по содержанию и жанрам и во многом опирается на многовековую народную традицию: смех всегда составлял острейшее сатирическое оружие в его социальной и национально-освободительной борьбе. В сатирических песнях, частушках, пословицах и поговорках, сказках и прозвищах раскрывался отвратительный образ гитлеровской грабь-армии и ее главарей и приспешников, показывались провал их бредовых планов и полное превосходство советских людей над врагом.

В большинстве своем эти произведения создавались по образцу широко известных песен, пословиц и т. д. Комический эффект в них возникал вследствие контраста между хорошо знакомой формой пародируемого произведения и совершенно новым, политически острым содержанием. Таковы, например, сатирические песни на мотивы «Синего платочка», «Коробочки», «Катюши», «Два друга» и др. <...>

В годы Великой Отечественной войны с особенной определенностью обнаружили ведущие тенденции в развитии современного народного творчества. Оно развивалось как массовое творчество социалистической эпохи в тесном взаимодействии с литературой. При всем разнообразии своих видов фольклор Великой Отечественной войны представляет собой синтез народных традиций и элементов, идущих от профессионального советского искусства. Усилившееся влияние литературы, в особенности творчества поэтов-песенников, приводило к стиранию граней между искусством самодеятельным и профессиональным. Это стирание происходило не только вследствие общего идейного содержания, но главным образом благодаря близости художественной системы советского фольклора к системе литературной. Поэтому удачное произведение неизвестного автора и профессионального поэта, участников армейской самодеятельности, одинаково воспринималось воюющим народом и получило широкое распространение.

Наметившиеся в годы Великой Отечественной войны процессы характерны и для развития советского фольклора в послевоенный период. Исследование их представляет значительные трудности, так как они далеко не завершены. Некоторые новые явления все еще составляют предмет дискуссий. Споры, в частности, касаются развития современного молодежного творчества, собирание и изучение которого только начинается. <...>

Б.Н. Путилов

Фольклор и художественная самодеятельность

I

<...> Художественная самодеятельность справедливо рассматривается в наше время как мощное массовое движение в области искусства. Сущность и смысл этого движения состоит в непосредственном приобщении широких слоев населения к занятиям искусством, к овладению навыками художественного творчества, во внедрении творчества в повседневный быт.

Художественная самодеятельность не представляет собою какой-то специфической и новой формы искусства, не является самостоятельным видом его; она выступает, собственно, как своеобразная форма занятий искусством, приобщения к нему, как новая форма организации масс в целях вовлечения их в художественное творчество. Основная специфика этой формы состоит в том, что массы людей, профессионально занятых в различных сферах производства и обслуживания, не порывая своих производственных связей, в то же время систематически и постоянно отдают занятиям искусством, творчеству часть своего времени и как бы получают дополнительную — художественную — специальность.

Не всякое любительское занятие искусством может быть отнесено к художественной самодеятельности. Весь имеющийся в этой области опыт показывает, что художественная самодеятельность в собственном смысле слова начинается там, где занятия искусством перестают быть личным делом, ограниченным семейным или дружеским кругом, и

приобретают более или менее широкий общественный характер и общественную направленность. Другими словами, художественная самодеятельность предполагает, во-первых, определенную степень общественной организации и, во-вторых, обращение к определенной аудитории зрителей или слушателей. А это в свою очередь предполагает такой уровень художественной подготовки, при котором участники самодеятельности способны ответить своим искусством на эстетические требования времени.

Есть сферы творчества, в которых критерии, предъявленные к художественной самодеятельности, в принципе ничем не отличаются от тех, какие существуют для профессионального искусства, а пути достижения мастерства, в сущности, также одинаковы. Это относится к таким видам исполнительского искусства, которые давно и прочно освоены профессиональными традициями: театр, драматический и оперный, симфонические или эстрадные оркестры, «классические» инструменты, вокал, художественное чтение, цирковое искусство и т. д. Художественная самодеятельность, вторгаясь в эти области, не может не равняться на профессиональный уровень, не может не тянуться к нему, не соревноваться с ним. Главная проблема для нее здесь — овладение мастерством на уровне профессионального, главный путь — получение необходимой школы, которая в принципе не может быть качественно иной по сравнению с школой профессиональной.

То же самое можно сказать и о самодеятельном творчестве в области литературы или музыки. «Самодеятельный» поэт или «самодеятельный» композитор отличаются от профессиональных собратьев по творчеству лишь по тем «производственным» отношениям, в каких они находятся со своим творчеством. И тем, и другим необходимы и дарование, и школа, и уровень мастерства.

Современная художественная самодеятельность в преобладающей своей части (а что касается города, то и подавляющей части) ориентируется именно на те сферы творчества, исполнительского искусства, которые достигли высот благодаря большим профессиональным традициям. Естественно, что она требует в первую очередь квалифицированного и вполне профессионального руководства и творческой помощи специальных учреждений и организаций, критики и печати, художественной общественности. Было бы странно — теоретически необоснованно, а практически бесплодно — отдавать художественную самодеятельность с ее театрами, эстрадой, оркестрами, поэтами и композиторами под наблюдение какой-то специальной научной дисциплины. Менее всего для этой роли приспособлена фольклористика.

<...>

Итак, в современной художественной самодеятельности господствует ориентация на «академические» формы искусства, на усвоение и развитие профессиональных форм исполнительской культуры, на «школу».

Наряду с этим живут тенденции, сущность которых определяется ориентацией на фольклорные или полужанровые формы творчества. <...>

В репертуаре коллективов и участников художественной самодеятельности свое место занимают народные песни, танцы, народная инструментальная музыка, которые усвоены тем же путем, что и классика, т. е. через посредство профессионального искусства и обычных форм его распространения — ноты, радио, кино, телевидение, пластинки и т. д. Масса произведений фольклора (или произведений, которые объявлены либо издавна считаются фольклорными) поступает ныне в общенародный обиход через посредство популярных в стране профессиональных коллективов и исполнителей. Многие из таких произведений обрели свою вторую жизнь в репертуаре этих коллективов и отдельных артистов и как бы слились с ними. Достаточно вспомнить Краснознаменный ансамбль Советской Армии, народные хоры — Северный, Уральский, Сибирский, Воронежский, им. Пятницкого, ансамбль Игоря Моисеева, певцов — И.С. Козловского, С.Я. Лемешева, М.П. Максакову и др.

Естественна ориентация участников художественной самодеятельности на эти образцы, ставшие классическими примерами профессионального исполнения народного творчества. И здесь сказывается, в сущности, все та же ведущая тенденция — на сближение с профессиональным искусством. Участники художественной самодеятельности берут фольклор, который уже прошел обработку в профессиональной (или полупрофессиональной) среде, приспособлен к ее эстетике, к ее возможностям и вкусам, который при этом утратил многие существенные качества фольклора, его неповторимые черты, но приобрел новые, в нем ранее отсутствовавшие. Как бы ни были сохранены при этом некоторые собственно народные традиции, художественная самодеятельность здесь ориентируется не на них, а на результат обработки.

Нельзя не считаться с тем, что постепенно в общенародный обиход и в практику художественной самодеятельности фольклор будет входить все чаще и все шире через обычные современные пути, т. е. в адаптированном виде. Тем более внимательно и бережно мы должны относиться к использованию в художественной традиции подлинных живых традиций народного творчества. <...>

Первая и элементарная форма включения фольклора в художественную самодеятельность — это выход народных певцов, сказителей, музыкантов, танцоров на эстраду.

Что происходит с фольклором, когда он без всякой обработки, в своем натуральном виде, приходит с улицы, из дому, с луга и поля на сцену? Что в фольклоре, так сказать, изначально, по самой его природе рассчитано на эстраду, на зрительный зал, а что противопоказано этому? Какие трансформации совершаются с народным творчеством, когда оно из естественной, привычной обстановки (отнюдь не всегда камерной) попадает в условия «искусственные», театральные?

Ответить на эти вопросы призваны в первую очередь фольклористы. Мы, однако, недостаточно знаем то, что можно было бы назвать эстетикой живого бытования фольклора. Она включает и элементы обрядности, для разных жанров различные, и элементы прямого представления, игры, и то, что теперь обычно называют художественным оформлением, и специальный костюм, и бытовое окружение, нередко постоянное, приобретающее характер устойчивого фона, и многое другое. С жанровой дифференциацией связана и дифференциация аудитории — ее состава, поведения, характера восприятия и т. д. Например, частушку вообще трудно представить вне живой, остро реагирующей, сопереживающей аудитории, в то время как протяжная лирическая песня по-особому звучит в тесном кругу, настроенном на одно чувство, либо вовсе при полном отсутствии слушателей.

Эту эстетику живого бытования жанра необходимо учитывать и уметь использовать на самодеятельной сцене.

Конечно, народная песня, спетая со сцены хорошим народным певцом или сложившимся еще за пределами художественной самодеятельности ансамблем, неизменно производит на слушателей сильнейшее впечатление, потому что всякий раз происходит не повторение чего-то давно известного, а художественное открытие. Народная песня в народном же исполнении пленяет свежестью и непосредственностью заключенного в ней чувства, новизной и неповторимостью исполнения. Все это так. Но я убежден, что современный художник, вооруженный глубоким — и не только книжным, а и живым — знанием эстетики фольклора, способен выявить в нем многое, что обычно с приходом на сцену теряется, гложнет, остается за ее пределами. А из этого следует, что народная песня на эстраде должна быть не просто спета, она должна быть поставлена.

С областью народной эстетики связаны и особенности народного пения. Певцы либо певческие группы, пока они не приобщены к самодеятельности, поют для себя, а не исполняют. Они воспи-

таны в своеобразной манере пения, которая обладает своей неповторимой прелестью и которая лишена привычных «концертных» правил: здесь и свои традиции голосоведения, манера делать немusыкальные паузы между строфами, и свобода в ансамблевом согласовании партий, и многое другое, что создает впечатление импровизационности и полной естественности пения. За всем этим — своя «школа», свои традиции, которые требуют самого бережного отношения. Концертное исполнение не должно ломать этой народной манеры.

Я уже не говорю о том, что необходимо безукоризненно бережное внимание к народному слову, звучащему с эстрады, что всякого рода купюры и изменения в фольклорных текстах, навязываемые исполнителям, недопустимы.

В этих заметках я хотел обратить внимание на то, что выход на эстраду народных певцов, музыкантов, танцоров не может не порождать множества проблем творческого порядка, ибо выход этот не есть просто очередное выступление — более или менее удачное: он знаменует переход от одной формы искусства к другой, качественную смену не исполнения, а ж и з н и народной песни. Вот почему так хочется, чтобы соответствующие факты воспринимались со всей серьезностью теми, кто призван ими постоянно заниматься. <...>

4

Многочисленные факты показывают, как приход в художественную самодетельность мастеров фольклора оживает и возбуждает интерес к народному творчеству, как в результате к фольклорным традициям приобщаются новые творческие силы, благодаря чему и сами эти традиции возрождаются как бы заново. <...>

В работе с фольклором художественную самодетельность подстерегают и свои опасности. Одна из главных — это мнимая легкость и кажущаяся доступность в освоении фольклорных приемов, поверхностность и приближительность, которые оборачиваются очень скоро элементарной безвкусицей и просто халтурой. Участники и руководители художественной самодетельности не всегда знают, что нет просто русской народной песни или просто испанского или молдавского народного танца, что общенациональные особенности любого произведения фольклора преломляются сквозь призму конкретных и специфических о б л а с т н ы х особенностей. В исполнении профессиональных артистов народная песня обычно утрачивает этот местный колорит, несколько обесцвечивается, но зато окрашивается индивидуальностью данного художника. Самодетельность может соревноваться с профессиональным искусством, лишь стремясь сохранить неповто-

римый фольклорный колорит народной песни или танца. Поэтому художественная самодеятельность должна быть особенно чуткой к этнографической стороне фольклора. Между тем именно здесь проявляется поразительная беспечность. Существует набор штампов, невесть откуда и когда явившихся, должны служить приметам народных танцев — русского, венгерского, украинского, — песен разных народов, так же как существуют детали одежды, почему-то выдаваемые за принадлежность определенного народа: сапожки, которые принято считать венгерскими, рубахи, как предполагается, исконно русские и т. д. <...>

Трудно даже представить обилие и разнообразие возможностей, какие открывает перед художественной самодеятельностью старое народное творчество, в котором так много театрального, яркого, красивого, веселого. Ждут инсценировок многие народные праздники и обряды, пропитанные поэзией; многое может дать постановка хоро-водов и народных игр; бесспорный интерес могли бы представить опыты по возобновлению народного театра — с классическими «Царем Максимилианом» и «Лодкой»; в репертуаре художественного чтения совсем мало используется народная проза.

Фольклорное наследие освоено современным искусством в минимальной степени. В этом частично и вина фольклористов, которые в своем увлечении чисто филологическим и музыковедческим анализом мало внимания уделяют тому, что можно было бы назвать театральной стороной фольклора.

Но главная беда все же в сложившейся практике, при которой художественная самодеятельность мало тянется к фольклору, мало ищет связей с ним, не умея видеть возможности, в нем таящиеся. <...>

6

В художественной самодеятельности сегодняшнего дня, естественно, преобладает исполнительское творчество, ее репертуар складывается в значительной части из произведений музыки, театра, литературы, созданных за ее пределами — в профессиональной среде или в фольклорном и в массовом творчестве. Одна из важнейших задач самодеятельности состоит в том, чтобы совершенствовать культуру исполнения, приобщать к этой культуре, к «школе» массы любителей, поднимать их мастерство, способствовать развитию собственного, творческого начала в исполнении.

Вместе с тем в художественной самодеятельности отчетливо видны тенденции и к творчеству в собственном смысле, к созданию новых произведений в самых различных жанрах и формах. За последнее время

особенно все чаще приходится слышать о самодеятельных композиторах, драматургах, поэтах, живописцах и т. д. И здесь очень важно по возможности дифференцировать множество соответствующих фактов, обнаружить характерные линии. В одних случаях эпитет «самодеятельный» означает ступень развития: самодеятельный, значит, начинающий, только овладевающий школой, опытом. Проходит некоторое время — и самодеятельный поэт становится просто поэтом. Качественно в его творчестве ничего не переменялось, просто он как художник вырос, творчески самоопределился. Можно было бы оспорить такое употребление эпитета «самодеятельный». Мне кажется более точным применение его к тем, кто непосредственно связан с художественной самодеятельностью, участвует в ней, живет ее интересами и творит для нее в свойственных ей жанрах, с учетом ее возможностей и интересов. Самодеятельное творчество — это творчество агитбригад, хоров, других самодеятельных коллективов с программами, всегда в той или иной степени нацеленными на «местную» тему, адресованными определенной аудитории. В этом творчестве, естественно, звучат злободневные произведения о «своем» городе, заводе или колхозе, о «своих» делах, проблемах и людях. В нем закономерны и почти обязательны элементы коллективности: автора в «своем» ансамбле всегда дополняют, «исправляют», отредактируют. Возможно здесь и то, что иногда называют проявлением «артельности», при которой одного автора, собственно, и найти трудно.

Другими словами, перед нами творчество, в котором есть какие-то точки соприкосновения с фольклором. Сходство усиливается, когда творчество это использует собственно фольклорные формы — частушки, например.

Начинают раздаваться голоса о фольклорной (либо близкой к ней) природе такого творчества, о проявлении здесь специфических законов эстетики коллективности, о необходимости применения к его изучению фольклористической методики и т. п.

Думается, что такого рода высказывания преждевременны. <...>

* * *

С учетом всего сказанного можно следующим образом сформулировать некоторые задачи фольклористики по отношению к художественной самодеятельности.

Фольклористика не является и не может являться универсальной наукой, занимающейся всей совокупностью творчества современного народа. Она имеет свой предмет — фольклор — и должна изучать различные связи художественной самодеятельности с фольклором, тща-

тельно собирать и анализировать соответствующие факты, теоретически обобщать развивающийся опыт современного народного искусства в этой области.

Фольклористика может сыграть практическую роль в современной творческой жизни, давая с научных позиций принципиальную оценку работе коллективов художественной самодеятельности над фольклором, пропагандируя все ценное и интересное и предлагая научно обоснованные рекомендации.

Другими словами, исследовательская и собирательская работа должна в данном случае сочетаться с систематической критической, общественно-культурной и консультационной работой.



Литература и фольклор



А.С. Пушкин

О французской словесности

<...> Не решу, какой словесности отдать предпочтение, но есть у нас свой язык; смелее! — обычаи, история, песни, сказки — и проч.

[Из письма] Л.С. Пушкину

<...> Знаешь мои занятия? До обеда пишу записки, обедаю поздно; после обеда езжу верхом, вечером слушаю сказки — и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма! Ах! Боже мой, чуть не забыл! Вот тебе задача: историческое, сухое известие о Стеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории.

Старинные пословицы и поговорки

Не суйся середя прежде четверга. Смысл иронический; относится к тем, которые хотят оспорить явные законные преимущества: вероятно, выдуманно во времена местничества.

В праздник жена мужа дразнит (выписка из *Кириши*)¹.

Горе лыком подпоясано — разительное изображение нищеты; см. *Древние стихотворения*².

Иже не ври же, его же не пригоже. Насмешка над книжным языком: видно и в старину острились насчет славянизмов.

Кнут не архангел, души не вынет, а правду скажет. Апология пытки, пословица палача, выдуманная каким-нибудь затейником.

На посуле как на стуле. Посул — церковная дань, а не *обещание*, как

¹ Имеется в виду сборник фольклора «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым» (прим.— *составители*).

² То же.

иные думали; следственно пословица сия значит — на подарках можно спокойно сидеть, как бы на стуле.

Беспечальным сон сладок.

Не твоя печаль чужих детей качать — не твоя забота; печаль от глагола *пекуть*.

Бодливой корове бог рог не дает — пословица латинская.

Бог даст день, бог даст и пищи. — Этой пословицей бедняк утешал однажды голодную жену. «Да, — отвечала она, — пищи, пищи, да с голоду и умри».

Нужда научит калачи есть, т. е. нужда — мать изобретения и роскоши.

Кто в деле (в должности), *тот и в ответе* (в посольстве).

Возражение на статью «Атенея»

<...> Вслушивайтесь в простонародное наречие, молодые писатели, — вы в нем можете научиться многому, чего не найдете в наших журналах. <...>

Читайте простонародные сказки, молодые писатели, чтоб видеть свойства русского языка. <...>

«Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»

<...> Некоторые пословицы употреблены автором не в их перво-бытном смысле: *из сказки слова не выкинешь* вместо *из песни*. В песне слова составляют стих, и *слова не выкинешь*, не испортив *склада*; сказка — дело другое. <...>

[Путешествие из Москвы в Петербург]

Браки

Радищев в главе *Черная Грязь* говорит о браках поневоле и горько порицает самовластие господ и потворство *градодержателей* (городничих?). Вообще несчастье жизни семейственной есть отличительная черта во нравах русского народа. Шлюсь на русские песни: обыкновенное их содержание — или жалобы красавицы, выданной замуж насильно, или упреки молодого мужа постылой жене. Свадебные песни наши унылы, как вой похоронный. Спрашивали однажды у старой крестьянки, по страсти ли вышла она замуж? «По страсти, — отвечала старуха, — я было заупрямилась, да староста грозился меня высечь». — Таковые страсти обыкновенны. Неволя браков — давнее зло. <...>

<Статьи о народной поэзии>

Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым и вторично изданные. Москва, 1818.

Древние русские стихотворения (,) служащие в дополнение (дополнением?) к Кирше Данилова (у?). Собранные М. Сухановым. СПб., 1840.

Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым. Т. 1., кн. 1, 2, 3, 4. Издание третье. СПб., 1841.

Русские народные сказки. Часть 1. СПб., 1841.

Статья III

Поэзия всякого народа находится в тесном соотношении с его историею: в поэзии и в истории равным образом заключается таинственная психея народа, и потому его история может объясняться поэзиею, а поэзия историею. Мы разумеем здесь внутреннюю историю народа, которую объясняются внешние и случайные события в его жизни.

<...> У всех народов или мало известны, или и совсем не известны творцы народных произведений; но везде сам народ является их творцом. Разумеется, всякое отдельное народное произведение было обязано своим началом одному лицу, которое, с горя или с радости, вдруг запело его; но, во-первых, это лицо, сочинивши, или, говоря его собственным языком, *сложивши* песню, само не знало, что оно — поэт, и смотрело на свое дело не как на дело, а скорее как на безделье от нечего делать; во-вторых, песня, переходя из уст в уста, претерпевала много изменений, то прибавляясь, то убавляясь, то улучшаясь, то искажаясь, смотря по степени присутствия или отсутствия поэтического чувства в певших его. Если у народа нет письмен — его поэтические произведения по необходимости хранятся в народной памяти и изустно передаются от поколения к поколению; если у народа есть письмена, — его поэтические произведения опять-таки хранятся в памяти и живут в устах народа, потому что народ, не возросший до самосознания, почитает унижением для высокого искусства писания заниматься «пересыпанием из пустого в порожнее», т. е. поэзиею. Так, по крайней мере, было на Руси, хотя и не так было даже у восточных народов — индусов, арабов, персов, китайцев и других. Какие бы ни были причины этого явления, но автором русской народной поэзии является сам русский народ, а не отдельные лица... <...>

Статья IV и последняя

Цикл новгородских поэм очень не обширен: их всего четыре. Две из них посвящены одному герою, другие две — другому герою; след<овательно>, четыре поэмы воспевают только двух героев. Бедность поразительная! Но, вникнув в их дух и содержание, мы увидим, что перед ними бедна вся остальная сказочная поэзия русская; увидим мир новый и особый, служивший источником форм и самого духа русской жизни, а следовательно, и русской поэзии. Новгород был прототипом русской цивилизации, и вообще форм общественной и семейной жизни Древней Руси. Все это яснее можно видеть из новгородских поэм... <...>

Теперь мы должны перейти к <...> герою, по преимуществу новгородскому. Это уже не богатырь, даже не силач и не удалец в смысле забияки и человека, который никому и ничему не дает спуска... Это и не боярин, не дворянин: нет, это сила, удаль и богатырство денежное, это аристократия богатства, приобретенного торговлею, — это купец, это апофеоза купеческого сословия.

По славной матушке Волге-реке а гулял *Садко* молодец тут двенадцать лет: никакой над собою притки и скорби Садко не видывал, а все молодец во здоровьи пребывал. Захотелось молодцу побывать в Новгороде, отрезал хлеба великий сукрой, а и солью насолил, его в Волгу опустил: «А спасибо тебе, матушка Волга-река! А гулял я по тебе двенадцать лет, никакой я притки, скорби не видывал над собой и в добром здоровьи от тебя отошел; а иду я, молодец, в Новгород побывать». Проговорит ему матка Волга-река: «А и гой еси, удалой добрый молодец! Когда придешь ты во Новгород, а стань ты под башню проезжую, поклонися от меня брату моему, а славному озеру Ильменью». Правил Садко Ильменью-озеру челобитье великое: «А и гой еси, славный Ильмень-озеро! Сестра тебе Волга челобитье посылает *двою*» (?)¹. Приходил тут от Ильмень-озера удалой добрый молодец и спрашивал Садку: «Гой еси, с Волги удал молодец! Как-де ты Волгу-сестру знаешь мою?» А и тот молодец Садко ответ держит: «Что-де я гулял по Волге двенадцать лет, с вершины знаю и до устья ее, а и до нижнего царства Астраханского». А и стал тот молодец наказывати, который послан от Ильмень-озера, чтобы Садко просил *бошлыков закинуть в Ильмень* три невода: будет-де ему, Садке, божья милость. Первый невод к берегу пришел: и тут в нем рыба белая, белая ведь рыба мелкая; и другой-то ведь невод к берегу пришел, в том-то рыба красная; а и

¹ Зд.: вдвойне, двойное.

третий невод к берегу пришел: а в том-то ведь рыба белая, белая рыба в три четверти. Перевозился Садко молодец на гостиный двор со тою рыбою ловленою, навалил ею три погребов глубокие; запирает те погребы накрепко, ставил караул на гостином дворе, и давал тем бошлыкам за труды их сто рублев. А не ходит Садко на тот на гостиный двор по три дня, на четвертый день погулять захотел: заглянет он в первый погреб — котора была рыба мелкая, те-то ведь стали деньги дробные; заглянул он в другой погреб: где была рыба красная — очутились у Садки червонцы лежат; в третьем погребу, где была рыба белая — а и тут у Садки всё монеты лежат. Втапору Садко купец, богатый гость, сходил он на Ильмень-озеро, а бьет челом, поклоняется: «Батюшко мой, Ильмень-озеро! Поучи меня жить в Новгороде». Ильмень дает ему совет поводитья со людьми со таможенными, да позвать молодцов посадских людей, «а станут-де те знать и ведати». Позвал к себе Садко людей таможенных и стал водиться с людьми посадскими. Сходились мужики новгородские у того ли Николы Можайского, во братчину Никольщину, пить канун, пива ячные; Садко бьет челом, поклоняется принять его во братчину Никольщину, сулит им заплатить *сьль* немалую и дает им пятьдесят рублев. Когда молодцы напивались допыана, а и с хмелю тут Садко захвастался: велит приписать товаров во Новгороде, он-де те товары все выкупит, не оставит ни на денежку, ни на малу разну полушечку: а не то — заплатит казны им сто тысячей. И ходит Садко по Новугороду, выкупает все товары по вольной ценой, не оставил ни на денежку, ни на малу разну полушечку. Вложил Бог желанье в ретиво сердце: а и шед Садко божий храм соорудил, а и во имя Стефана архидьякона: кресты, маковицы золотом золотил, он местны иконы изукрашивал, изукрашивал иконы, чистым жемчугом усадил, царские двери вызолачивал. На второй день он опять выкупил все товары в Новгороде и соорудил церковь во имя Софии премудрой. По третий день по Новугороду товару больше старого, всяких товаров заморских: он выкупил товары в половину дня и соорудил Божий храм во имя Николы Можайского. А и ходит Садко по четвертый день, ходил Садко по Новугороду, а и целой день он до вечера, не нашел он товаров в Новгороде ни на денежку, ни на малу разну полушечку. Зайдет Садко он во темный ряд, и стоят тут черепаны, гнилые горшки, а все горшки уже битые; *он сам Садко усмехается*, дает деньги за те горшки, сам говорит таково слово: «Пригодятся ребятам черепками играть, поминать Садку гостя богатого, *что не я, Садко, богат — богат Новгород всякими товарами заморскими и теми черепанами, гнилыми горшками.*»

В этой поэме ошутительно присутствие *идеи*: она есть поэтическая апофеоза Новгорода как торговой общины. Садко выражает собою бесконечную силу, бесконечную удаль; но эта сила и удаль основаны

на бесконечных денежных средствах, приобретение которых возможно только в торговой общине. Русский человек во всем удал и во всем любит хвастнуть своею удаляю. <...>

Но Садко обязан своим богатством не себе, а Волге да Ильменю, да Новгороду Великому. Волга прислала с ним поклон брату своему Ильменю, Ильмень разговаривает с Садкою в виде удалого доброго молодца; это олицетворение имеет великий смысл: реки и озера судоходные — божества торговых народов. Превращение рыбы в деньги — тоже не без смысла: это язык поэзии, выразивший собою прозаическое понятие о выгодном торговом обороте. Садко выкупил все товары в Новгороде; остались только битые горшки — и те надо скупить: пусть играют ребятишки да поминают Садку гостя богатого. Новгород унижен, оскорблен, опозорен в своем торговом могуществе и величии: частный человек скупил все его товары, и всё остался богат, а товаров больше нет... Но этот Садко стал так богат, благодаря Новгороду же, — а потому пусть ребятишки играют битыми черепками да поминают Садку гостя богатого, что *не Садко богат — богат Новгород всякими товарами заморскими и теми черепанами, гнилыми горшки...*

Итак, Садко велик и полон поэзии не сам по себе, но как один из представителей Великого Новгорода, в котором всего много, всё есть — от драгоценнейших заморских товаров до битых черепков. Последние слова, выставленные нами курсивом, удивительно замыкают собою поэму, дают ей какое-то художественное единство и полноту, делают осязательно ясную скрытую в ней идею. Вся поэма проникнута необыкновенным одушевлением и полна поэзии. Это один из перлов русской народной поэзии.

<...> Скажем коротко об общем характере <...> поэм и сказок. Содержание их бедно до пустоты, а потому и однообразно до утомительности. Отсутствие мифических созерцаний, как зерна развития внутреннего и политического, ограниченная сфера народного быта, стоячесть жизни, вращавшейся вокруг себя без движения вперед, подобно колесу, ось которого утверждена в стене, — вот причина скудости и однообразия в содержании этих поэм. Только в Новгороде, где, вследствие торговли и ее плода — всеобщего богатства и довольства — жизнь раскинулась пошире, поразмашистее, а дух предприимчивости, удалства и отваги, свойственный русскому племени, нашел себе более свободную сферу — только в Новгороде народная поэзия могла проявиться более яркими проблесками. Мы уже говорили выше, что новгородский штемпель лежит на всем русском быте, а следовательно, и на всей русской народной поэзии; что даже сам Владимир, великий князь киевский стольный, и все богатыри его и говорят, и действуют, и пируют как-то по-новгородски и как будто по-купчески.

Но, несмотря на всю скудость и однообразие содержания наших народных поэм, нельзя не признать необыкновенной исполинской силы заключающейся в них жизни, хотя эта жизнь и выражается, по-видимому, только в материальной силе, для которой всё равно —

побить ли целую рать ординскую, или единым духом выпить чару зелена вина в полтора ведра, турий рог меду сладкого в полтретья ведра. Богатырь всегда — богатырь, и сила, в чем бы ни выразалась она, — всегда сила: сильный пленяется только силою, и богатырь богатырством. В грезах народной фантазии оказываются идеалы народа, которые могут служить мерою его духа и достоинства. Русская народная поэзия кипит богатырями, и если в этих богатырях незаметно особенного избытка каких-либо нравственных начал, — их сила все-таки не может назваться лишь материальною: она соединялась с отвагою, удалством и молодечеством, которым — море по колено, а это уже начало духовности, ибо принадлежит не к комплексии, не к мышцам и телу, а к характеру и вообще нравственной стороне человека. И эта отвага, это удалство и молодечество, особенно в новгородских поэмах, являются в таких широких размерах, в такой несокрушимой, исполинской силе, что перед ними невольно преклоняешься. Одни эти качества — отвага, удаль и молодечество еще далеко не составляют человека; но они — великое поручительство в том, что одаренная ими личность может быть по преимуществу человеком, если усвоит себе и разовьет в себе духовное содержание. <...>

Форма народных поэм совершенно соответствует их содержанию: та же исполинская мощь — и та же скудость, та же неопределенность и то же однообразие в выражении и образах. Если у князя или гостя богатого пир, — то во всех поэмах описание его совершенно одинаково: «А и было пированье — почетный пир, а и было столованье — почетный стол; а и будет день во полудне, а и будет пир во полу-пире, а и будет стол во полу-столе». Если богатырь стреляет из лука, то непременно: «А и спела ведь тетивка у лука — взвыла да пошла калена стрела». Обезоруженный ли богатырь ищет своего оружия, то уже всегда: «Не попала ему его палица железная, что попала-то ему ось тележная». Если дело идет об удивительном убранстве палат, то: «На небе солнце — в тереме солнце» и пр. Одним словом: все источники нашей народной поэзии так немногочисленны, что как будто перечтены и отмечены общими выражениями, которые и употребляются по надобности.

Форма русской народной поэзии вообще оригинальна в высшей степени. К главным ее особенностям принадлежит музыкальность, певучесть какая-то. Между русскими песнями есть такие, в которых слова как будто набраны не для составления какого-нибудь определенного смысла, а для последовательного ряда звуков, нужных для «голоса». Уху русский человек жертвовал всем — даже смыслом. Художник легко примиряет оба требования; но народный певец по необходимости должен прибегать к повторениям слов и даже целых стихов, чтобы не нарушить требований ритма. Сверх того, в русской народной поэзии большую роль играет рифма не слов, а смысла: русский человек не гоняется за рифмою — он полагает ее не в созвучии, а в кадансе, и полубогатые рифмы как бы предпочитает богатым; но

настоящая его рифма есть — рифма смысла: мы разумею под этим словом двойственность стихов, из которых второй рифмуется с первым по смыслу. Отсюда эти частые и, по-видимому, ненужные повторения слов, выражений и целых стихов; отсюда же и эти отрицательные подобия, которыми, так сказать, оттеняется настоящий предмет речи: «Не грозна туча во широком поле подымалася, не полая вода на круты берега разливалася: а выводил то молодой князь Глеб Олегович рать на войну»; или: «Не высоко солнце по поднебесью восходило, не румяная заря на широком поле расстилалася: а выходил то молодой Акундин».

<...> Как отличительный характер эпической поэзии — дух удалства, отваги, молодечества, так отличительный характер лирической поэзии — заунывность, тоска и грусть души сильной и мощной.

<...> Семейный быт есть первый и непосредственный источник народной поэзии. Русская народная эпическая поэзия как будто совсем не приняла в себя элемента сердечной тоски и душевной грусти, составляющей основной элемент лирической поэзии. И это понятно: русская эпическая поэзия как будто совсем обошла и миновала семейный быт, посвятив себя преимущественно идее своей народности в общественном значении. И поэтому в эпической поэзии чувство отваги, удалства и молодечества составляет главный и преобладающий мотив. Лирическая поэзия, напротив, вся посвящена семейному быту, вся выходит из него, — и потому она так грустна, так заунывна и нередко дышит таким сокрушительным чувством отчаяния и ожесточения. Здесь кстати мы должны заметить, что грусть русской души имеет особенный характер: русский человек не расплывает<ся> в грусти, не падает под ее томительным бременем, но упивается ее муками с полным сосредоточением всех духовных сил своих. Грусть у него не мешает ни иронии, ни сарказму, ни буйному веселию, ни разгулу молодечества: это грусть души крепкой, мощной, несокрушимой. <...>

Значительную часть семейных песен составляют так называемые «свадебные» песни. Их можно разделить на два рода — на веселые и печальные. В первых воспевается счастье обрученных и особенно обрученной. Следующая песня может служить образцом веселых свадебных песен:

С ранней утренней зари
Стояли кони на дворе.
Никто про тех коней не знает,
Никто про тех коней не ведает;
Одна знала, спознала Машенька,
Машенька свет Ефимовна.
Брала коней за поводы,
Ставила коней во стойла,
Сыпала сахар вместо овса,

Лила сыту вместо воды,
Отошедши, коням кланялась:
— Уж вы кушайте, пейте, кони мои!
Завтра поутру свезите меня
Дале, подале от батюшки,
Ближе, поближе к свекру в дом;
Дале, подале от матушки,
Ближе, поближе к свекрови в дом

Но в песнях такого рода личное чувство невест не принимало никакого участия: они слагались явно без их согласия, да и число их слишком невелико. Свадебные печальные песни гораздо многочисленнее и более исполнены поэзии. Все они выражают одно чувство — страх невесты к будущему, безусловному властителю своей участи, ужас свекора и свекрови, горечь от разлуки с домом отца, матери. <...>

И все песни, в которых изображается картина замужества, суть оправдание этих зловещих предчувствий... И ни единой, ни единой, где бы жена не была жертвою насильственного брака, жестокости мужа и родни его. <...>

Противоречие общественности с разумными потребностями и стремлениями человеческой природы ставит общество в трагическое положение. В нашей народной поэзии бездна трагических элементов, свидетельствующих о глубине и страшной силе русского духа, который, попавшись в противоречие, мстил и себе самому, и всему окружающему. <...>

<О народных сказках>

От богатырских поэм самый естественный переход к сказкам. Выше мы уже говорили о различии вообще поэм от сказок и в особенности русских богатырских поэм от русских богатырских сказок: поэма схватывает один какой-нибудь момент из жизни богатыря; сказка объемлет всю жизнь его; тон поэмы важнее, выше и поэтичнее; тон сказки простонароднее и прозаичнее. Мы уже говорили, что все поэмы, заключающиеся в сборнике Кириши Данилова, существовали и в форме сказок. Но, кроме того, есть много русских сказок, существенно отличающихся от поэм. Эти сказки разделяются на два рода — богатырские и сатирические. Первые часто так и бросаются в глаза своим иностранным происхождением; они налетели к нам и с Востока, и с Запада. Так, например, известная сказка о Бове Королевиче слишком резко отзывается итальянским происхождением как по собственным именам ее героев и городов — Гвидон, Додон, Мелектриса и т. д., так и преобладанием любовного интереса, соединенного с ядами и отравлениями. Восточные сказки все отличаются чисто татарским происхождением. В сказках западного происхождения заметен характер рыцарский. В сказках восточного происхождения — фантастический. Были попытки проследить происхождение наших сказок; один литератор даже выводил их все из Индии и нашел их подлинники на санскритском языке, которого он, впрочем, не знал. Но главное дело в том, что подобные розыски невозможны. Русский человек, выслушав

от татарина сказку, пересказывал ее потом совершенно по-русски, так что из его уст она выходила запечатленной русскими понятиями, русским взглядом на вещи и русскими выражениями. Это очень понятно: и в наше время существует песня, в которой рассказывается, как граф Платов надул Бонапарта: он, видите ли, пришел к нему инкогнито, а Бонапарт-то сдуру, не догадавшись, кто у него в гостях, велел и «банюшку истопить»; когда Платов выпарился в банюшке и наелся за столом, то откланялся Бонапарту, говоря ему: «не умела ты, ворона, ясна сокола поймать», — да и был таков, — а Бонапарту, разумеется, куда больно досадно стало, что Платов-то его так одурачил: ведь если бы он не дал промаха и не разинул рта, и смекнул бы, кто был его гость, то сейчас же велел бы с Платова с живого содрать кожу. Вот поразительный образчик переложения чуждой жизни на свои национальные понятия! Удивительно ли, что татарские сказки и европейские рыцарские легенды, пересказанные по-русски, не сохранили ничего ни восточного, ни западного? Удивительно ли, что все попытки на точные исследования их происхождения так же невозможны, как и бесплодны, если бы они были и возможны? Если в этих сказках есть что-нибудь интересное, так это именно их выражение, в котором проявляется русский ум, — а не содержание, которое уже по тому самому нелепо, что оно, как иностранное, находится в явном противоречии с русским складом выражения.

Сказок на Руси множество. Г-н Сахаров насчитывает их до 120 названий, говоря только о тех из них, которые попали в печать. Сколько же их хранилось и еще теперь хранится в народной памяти? Но это богатство в сущности немногим разнится от совершенной нищеты: почти все эти сказки дошли до нас в искаженном виде, а большая часть и доселе сохранившихся в памяти народа еще не собрана. Не только наши литераторы прошлого века, но даже и простолюдины, занимавшиеся так называемыми лубочными изданиями, исказили их.

<...> И теперь русские сказки могут иметь свой интерес для людей образованных, которые видят в них дух, ум и фантазию народа; но для простолюдинов эти сказки не имеют уже никакой цены. И кто же не согласится, что в этом виден со стороны простонародья большой шаг вперед по пути образованности? Да, тут есть прогресс.

Особенно интересны те русские сказки, которые можно назвать *сатирическими*. В них виден быт народа, его домашняя жизнь, его нравственные понятия и этот лукавый русский ум, столь склонный к иронии, столь простодушный в своем лукавстве.

<...> Но особенно любопытны исторически-старинные сказки в сатирическом духе, каковы: «Сказка о том, как мыши kota погребают», «Шемякин суд» и «Сказка о Ерше Ершове сыне Щетинникове». <...> Эти сказки в тысячу раз важнее всех богатырских сказок, потому что

в них ярко отражается народный ум, народный взгляд на вещи и народный быт. В последнем отношении они могут считаться драгоценнейшими историческими документами. <...>

Эта сказка [«О Ерше Ершовиче, сыне Щетинникове» — *составители*] — полная и верная картина древней русской юриспруденции, древнего русского судопроизводства, древнего русского словесного суда, со всем их добром и со всем их злом: и с гарантиєю справок и свидетельств, и с московскою волокитою. Повторяем: для людей, которым доступна не одна буква, такая сказка есть драгоценный исторический документ.

Н.Г. Чернышевский

Песни разных народов

Перевел Н. Берг. Москва, 1854

Исключительное развитие племенных особенностей и общечеловечность — противоположные элементы; стремление к одному из них необходимо обращается в ущерб пристрастию к другому. В окончательном результате, правда, народность развивается соразмерно развитию общечеловечности: только образование даст индивидуальности содержание и простор; варвары все сходны между собою, каждая из высокообразованных наций отличается от других резко обрисованною индивидуальностью. Потому, заботясь о развитии общечеловеческих начал, мы в то же время содействуем развитию своих особенных качеств, хотя бы вовсе о том не заботились. История всех наций свидетельствует об этом. <...>

Совершенно к другому результату приводит то, когда преимущественное внимание обращается на развитие содержания, специально принадлежащего тому или другому народу. Эта племенная особенность не может быть понимаема иначе, как сумма тех особенностей, которыми известная нация на известной степени развития отличается от остальных народов, и преимущественно от образованных народов, потому что, как мы говорили, необразованные народы существенно не отличаются друг от друга. Заботясь о развитии столь исключительного содержания, необходимо становишься в отталкивающее положение против общечеловеческих элементов; временное и случайное проявление становится в этом случае выше общего начала, форма выше

содержания. Вместо движения превозносится застой, вместо живого духа начинает господствовать мертвая буква. <...>

Поклонение народной поэзии более всего основывается на подобных заботах о том, чтобы «литература прониклась своеобразным содержанием». Высказанные нами убеждения достаточно свидетельствуют, что мы не увлекаемся беспредельным пристрастием к народным песням. Мы не думаем ставить, как это делают многие, цыганского хора выше оперы или концерта, «Ай, вдоль по улице молодчик идет» выше моцартовской или россиниевской арии, не считаем «Древних русских стихотворений» Кирши Данилова выше «Стихотворений Пушкина». Нам кажется, что после всего сказанного исключительные почитатели народной поэзии, в том числе и г. Берг, могут упрекнуть нас в холодности к ней, и никто не причислит нас к их разряду. Итак, если в продолжение нашей статьи мы должны будем высказать о достоинствах народной поэзии суждения, которые для незнакомых с нею близко могут показаться слишком высокими, то читатели могут быть уверены, что высокое уважение к народной поэзии вызывается в нас только требованиями справедливости, а не безотчетным пристрастием и не какими-нибудь посторонними соображениями, как это часто бывает.

<...> Итак, народная поэзия принадлежит специально младенческому периоду народной жизни. Этого общепринятого определения, однако, недостаточно. Не у всех младенцествующих народов есть прекрасная и богатая народная поэзия. Чем же обуславливается ее расцвет? Энергию народной жизни. Только там являлась богатая народная поэзия, где масса народа (нет надобности прибавлять, что слово *народ* мы здесь принимаем в смысле нации, ялени, говорящего одним языком) волновалась сильными и благородными чувствами, где совершались силою народа великие события. Такими периодами жизни были у испанцев войны с маврами, у сербов и греков — войны с турками, у малоруссов — войны с поляками. Проследим ближе характер младенцествующего народа, чтобы справедливым образом оценить достоинство произведений, выражающих понятия и высказывающих жизнь того времени; потом взглянем на причины падения народной поэзии, чтобы видеть, почему не удовлетворяется ею народ, как скоро начинает цивилизоваться.

Один из величайших мыслителей нашего времени высказал идею о том, что высшая степень развития по форме совпадает с совершенной неразвитостью, существенно отличаясь от нее содержанием. В приложении к истории такая идея оказывается совершенно справедливою. Мы видим теперь, что конечный результат исторического развития состоит в теснейшем сближении всех членов нации в одно плотное духовное целое. Таково же положение людей до начала цивилизации. Всё младенцествующее племя проникается совершенно одинаковою

духовною жизнью. В народе необразованном масса понятий так незначительна, что семейные предания, патриархальные наставления старших в семействе совершенно достаточны для того, чтобы познакомить каждого из членов патриархального общества со всею массою идей и познаний, вращающихся в обществе. <...> Общественные отношения таковы, что масса населения принимает непосредственное участие в делах (вспомним о характере общественного устройства у германцев и славян при их появлении в истории); национальные вопросы так просты и близки к выгодам каждого, что каждый член племени вполне понимает их и принимает в них самое живое участие. В самом деле, вопросы эти ограничиваются нападениями на соседей для грабежа или защитою собственного имущества от разорений. Одним словом, вся масса народа составляет однообразное целое, в котором каждый отдельный член совершенно подобен другим. При всеобщности чувства собственного достоинства, патриархальное общество вообще проникнуто какою-то нравственною возвышенностью; при всеобщей самостоятельности и участии в национальных делах, каждый член его представляется мыслителем, мудрецом; вообще, каждый привык жить умственно и нравственно, привык иметь какую-то возвышенную, благородную настроенность духа. Кроме того, по малочисленности развитых потребностей, по самой малочисленности способов приискивать им удовлетворение, по многим другим обстоятельствам, у каждого остается очень много времени, свободного от физических работ. Таким образом, у народа, находящегося на степени патриархальности, существуют все условия поэтического настроения духа, и нужно только, чтобы какие-нибудь события возбудили энергию в народе, дали пищу его нравственной жизни — тогда необходимо возникает могущественная народная поэзия. Мы говорили, что умственная и нравственная жизнь для всех членов такого народа одинакова — потому и произведения поэзии, порожденной возбуждением такой жизни, одинаково близки и понятны, одинаково милы и родственны всем членам народа.

Итак, народная поэзия возникает при отсутствии резких различий в умственной жизни народа и теснейшим образом связана с патриархальным бытом. При выходе из этого быта, при самом начале цивилизации народ распадается на различные подразделения, из которых каждое отличается от остальных степенью образованности, образом жизни и т. д. Это — первое явление в истории народного развития. Им разрушаются все условия существования общенародной поэзии. Здравый смысл едва ли допускает идею о том, что необходимость цивилизации нуждается в доказательствах, что неизмеримое превосходство цивилизованного быта над варварским или полуварварским может подлежать сомнениям. Но как и все на земле, развитие цивилизации сопровождается не одними выгодами. Как первые лучи солнца озаряют только вершины гор и проходит долгое время, пока они достигнут

низменных долин, так и цивилизацией сначала проникаются одни только могущественнейшие, высшие члены общества. Большинство остается в прежнем быте. Мало того: время и силы его все более и более поглощаются чисто физическим трудом. Все условия поэтической настроенности исчезают; нет и содержания для народной поэзии с тех пор, как масса народа перестала быть живою сознательною участницею национальных предприятий. Народная поэзия увядает и гибнет. <...>

Существенные качества народной поэзии, достойной своего имени, очевидны из качеств народа, которому она принадлежит, из обстоятельности ее происхождения и роли, какую играет она в народной жизни. Народная поэзия развивается только у народов энергических, свежих, полных кипучей жизни, искренности, достоинства и благородства. Потому она всегда полна свежего, энергического, истинно поэтического содержания. Она всегда возвышенна, целомудренна, если можно так выразиться, чиста, проникнута всеми началами прекрасного, которые вполне развиваются в человеке, правда, только цивилизацией, но которые, однако же, лежат в сущности нашей нравственной организации, потому инстинктивно властвуют над человеком, если он не испорчен неблагоприятными обстоятельствами. Она принадлежит целому народу, потому чужда всякой мелочности и пустоты, которой в неиспорченном народе может поддаваться только отдельный человек, а не целая масса; она вообще полна жизни, энергии, простоты, искренности, дышит нравственным здоровьем. Каково ее содержание, такова и форма ее: проста, безыскусственна, благородна, энергична. Г. Берг говорит: «Первое, почему народная песня заслуживает внимания образованного человека, есть достоинство ее языка, свежего, яркого, не искаженного чуждым влиянием». Мы совершенно согласны, что она обладает этим достоинством, но думаем, что оно в ней уже второстепенное, как все достоинства формы в произведениях поэзии вообще, и само есть следствие свежести, яркости и самостоятельности ее содержания. Таким образом, в народной поэзии мы находим несравненно высшее достоинство, нежели какое указывает даже г. Берг, ее страстный поклонник.

<...> Почему же эта народная поэзия у всех народов уступала место письменной литературе, как скоро народ начинал цивилизоваться? Почему повсюду вместо песен, созданных всем народом, как одним нравственным лицом, появлялись произведения, писанные отдельными лицами? Общий ответ мы уже видели выше: одинаковость умственной и нравственной жизни во всех членах племени уничтожается цивилизацией, с тем вместе должна упасть и поэзия, принадлежащая нераздельно целому народу. Но если ясно из этого, почему в наше время у немцев или русских не может вновь являться песен, подобных сербским, то еще остается неразрешенным важнейший вопрос: почему образованные слои народа не удовлетворяются прекрасными песнями,

которыми довольствовались их предки? Почему немцы читают Гёте и Шиллера, а не Нибелунгов, русские Пушкина, а не Киршу Данилова? <...> Подобные вопросы были подняты в германской литературе тевтономанами и романтиками. У нас они слышатся еще довольно редко, тем не менее, могут иметь свой интерес.

Цивилизуясь, народ перестает вообще удовлетворяться патриархальным бытом и его произведениями; почему, здесь не место говорить; мы должны смотреть только на нашу специальную сторону общего вопроса, на причины того, что, цивилизуясь, народ перестает удовлетворяться народной поэзией. Умственная и нравственная жизнь патриархального общества слишком бедна для цивилизованного народа. Потому и содержание народной поэзии слишком бедно для него. В самом деле, если народная поэзия превосходно развивает свои темы, то тем у нее очень мало и они слишком просты; то же самое надобно сказать и о чувствах, проникающих народные песни. Воинские воспоминания — вот вся история патриархального народа; любовь доброго молодца (без всякой определенной характеристики) к красной девице (без всякой определенной характеристики) и два-три другие, столь же общие мотивы — вот все содержание лирики. Народная песня должна прилагаться к чувствам решительно каждого человека; иначе она не нужна целому народу, а годится только для нескольких отдельных лиц — вот первая причина этой скудности; вторая причина — в патриархальном обществе действительно нет ни духовного разнообразия, ни мыслей и чувств, сколько-нибудь разнообразных или мало-сложных. Цивилизованный молодой человек не просто «добрый молодец», любит «красную девицу» не потому только, что она «красная девица», — он, смотря по различию своего нравственного направления, ищет в ней особенных качеств характера, ума и т. д.; ни о чем подобном не знает народная песня. Потому ее портреты, ее чувства не довольно близко подходят к мыслям и чувствам образованного общества; в ней мало индивидуальных особенностей, которых мы более всего ищем, чтобы сказать: «это говорится обо мне, это подходит к моему положению и чувствам». <...> Моим потребностям соответствуют только песни отдельных поэтов, выражающих не чувство вообще, а именно такое чувство, каким проникнут именно я и которое остается чуждо в этом особенном развитии для многих других людей. Вот почему даже те понятия и чувства, которые общи образованному человеку с патриархальным (например, любовь), выражаются в народной поэзии неудовлетворительным для нас образом. Не говорим уже о том, что цивилизация развивает в нас множество чувств и, особенно, понятий, о которых вовсе не знает патриархальный человек. О многом, чего мы ищем в поэзии, народная поэзия вовсе не говорит; о чем говорит,

говорит не так, как должна говорить поэзия по нашим требованиям. Содержание народной поэзии слишком бедно для нас.

Столь же неудовлетворительна для нас ее форма. Иногда случается слышать, что народную поэзию обвиняют в недостатке художественной формы. Это совершенно несправедливо. О чем говорит народная поэзия, говорит она чрезвычайно художественно. Ее недостаток совершенно другого рода; это — однообразие, доходящее до чрезвычайной монотонности. Сущность патриархальной жизни неподвижность; формы этой жизни — неподвижные, оцепеневшие формы. Точно таковы же они и в народной поэзии. Об этом достаточно говорит уже внешний состав стиха, до чрезвычайности однообразный. <...> Точно так же неизменны обычные, так называемые «эпические» выражения, которыми наполнены все песни. У нас, например, всегда *добрый* молодец, никогда просто *молодец*, или с каким-нибудь другим эпитетом; красна девица, лютая свекровь, матушка сыра земля и т. д.; у сербов всегда легкие ноги, гибкие ребра, белый двор, холодная вода, боевое копье и т. д. Как бы ни была велика меткость и красота подобных эпитетов, без которых не обходится ни одно часто употребляемое слово в народной поэзии, нельзя, однако же, не признаться, что их беспрестанное повторение чрезвычайно монотонно. Этим не ограничивается монотонность, неподвижность формы; она идет гораздо далее: все фразы, все мысли, все картины имеют один и тот же, раз навсегда установившийся, неизбежный вид. Постоянно повторяются одни и те же стихи, целые отрывки из нескольких стихов. Это каждый может заметить, сличив несколько песен. Потому песни так легко и перемешиваются одна с другою, сливаются, раздробляются; каждая из них — мозаика, составленная из кусков, беспрестанно повторяющихся в других песнях. <...>

Вообще нам кажется фактом, не подлежащим сомнению, что народная поэзия не может удовлетворять цивилизованного человека. Ее содержание слишком бедно и однообразно; форма столь же однообразна. Она — отголосок прошедшего младенчества, вспомнить о котором приятно и прекрасно, но возвратиться к которому для нас невозможно, а если бы и было возможно, то несколько не было бы приятно. Но, не удовлетворяясь ею, мы не можем не сочувствовать ей всегда, не заслушиваться часто до увлечения прекрасных, свежих, энергических мотивов ее.

Не говорим уже о двух других ее драгоценных качествах. Она до сих пор остается единственною поэзиею массы народонаселения; поэтому она интересна и мила для всякого, кто любит свой народ. А не любить своего родного невозможно. Другое достоинство ее — чисто ученое: в народной поэзии сохраняются предания старины. Потому важность ее неизмеримо велика и посвящать свою жизнь собиранию народных песен — прекрасный подвиг. <...>

Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Н. Калачовым

Книги второй половина вторая. Москва, 1854

Всякий, кто читал исследования наших молодых ученых о древнейших временах славянской истории, конечно, заметил, что они опираются на исследования Гримма о древненемецком быте. Все основные понятия, от которых исходят наши исследователи, принадлежат Гримму; большая часть сличений, аналогий между понятиями и учреждениями славян и других народов заимствована из Гримма; добросовестные наши ученые вовсе не думают скрывать этого: их сочинения усеяны ссылками на Гримма; наконец, весь метод исследования у них — заимствован у Гримма; и сами они называют себя учениками Гримма. Было бы очень смешно упрекать их за это. <...> Быть учеником Гримма не упрек, а честь, потому что не быть учеником его, значит ошибаться. <...> Мы хотим сказать несколько слов о значении трудов Гримма для всеобщей истории и о том, какое место после них остается для исследований о славянском патриархальном быте.

Стремления, на которых основано направление ученой деятельности Гримма, тесно связаны с положением Германии в начале нынешнего столетия. Владычество французов в западной Германии и уничтожение Пруссии возродило в немцах нелюбовь ко всему, что более или менее носило отпечаток французских нововведений, пробудило симпатию к старым славным временам немецкой империи. <...> Но этим не исчерпывается важность трудов Гримма для истории. Научные стремления могут возникать из частных, временных побуждений; но если они находят истолкователями себе истинных ученых, каков Гримм, они возносятся, неведомо сами себе, выше своих односторонних начал и получают значение общечеловеческое, потому что истинный ученый ищет знаний истины, а истина нечто общечеловеческое. Так и Гримм, начав с точки зрения специально немецкой, в результатах своих трудов нашел нечто общее, и вместе с картинами древненемецких понятий и учреждений начертил картину понятий и учреждений всей европейской отрасли индоевропейского племени в известную эпоху. Он воскресил перед нами общий быт кельтов, латинян, греков, немцев, литовцев и славян во время перехода их из Азии в Европу в ту пору развития, когда они из бродячих пастухов и звероловов делались оседлыми земледельцами... И, может быть, наперекор первоначальным ожиданиям и желаниям исследователей немец-

говорит не так, как должна говорить поэзия по нашим требованиям. Содержание народной поэзии слишком бедно для нас.

Столь же неудовлетворительна для нас ее форма. Иногда случается слышать, что народную поэзию обвиняют в недостатке художественной формы. Это совершенно несправедливо. О чем говорит народная поэзия, говорит она чрезвычайно художественно. Ее недостаток совершенно другого рода; это — однообразие, доходящее до чрезвычайной монотонности. Сущность патриархальной жизни неподвижность; формы этой жизни — неподвижные, оцепеневшие формы. Точно таковы же они и в народной поэзии. Об этом достаточно говорит уже внешний состав стиха, до чрезвычайности однообразный. <...> Точно так же неизменны обычные, так называемые «эпические» выражения, которыми наполнены все песни. У нас, например, всегда *добрый* молодец, никогда просто *молодец*, или с каким-нибудь другим эпитетом; красна девица, лютая свекровь, матушка сыра земля и т. д.; у сербов всегда легкие ноги, гибкие ребра, белый двор, холодная вода, боевое копьё и т. д. Как бы ни была велика меткость и красота подобных эпитетов, без которых не обходится ни одно часто употребляемое слово в народной поэзии, нельзя, однако же, не признаться, что их беспрестанное повторение чрезвычайно монотонно. Этим не ограничивается монотонность, неподвижность формы; она идет гораздо далее: все фразы, все мысли, все картины имеют один и тот же, раз навсегда установившийся, неизбежный вид. Постоянно повторяются одни и те же стихи, целые отрывки из нескольких стихов. Это каждый может заметить, сличив несколько песен. Потому песни так легко и перемешиваются одна с другою, сливаются, раздробляются; каждая из них — мозаика, составленная из кусков, беспрестанно повторяющихся в других песнях. <...>

Вообще нам кажется фактом, не подлежащим сомнению, что народная поэзия не может удовлетворять цивилизованного человека. Ее содержание слишком бедно и однообразно; форма столь же однообразна. Она — отголосок прошедшего младенчества, вспомнить о котором приятно и прекрасно, но возвратиться к которому для нас невозможно, а если бы и было возможно, то несколько не было бы приятно. Но, не удовлетворяясь ею, мы не можем не сочувствовать ей всегда, не заслушиваться часто до увлечения прекрасных, свежих, энергических мотивов ее.

Не говорим уже о двух других ее драгоценных качествах. Она до сих пор остается единственною поэзиею массы народонаселения; поэтому она интересна и мила для всякого, кто любит свой народ. А не любить своего родного невозможно. Другое достоинство ее — чисто ученое: в народной поэзии сохраняются предания старины. Потому важность ее неизмеримо велика и посвящать свою жизнь собиранию народных песен — прекрасный подвиг. <...>

Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Н. Калачовым

Книги второй половина вторая. Москва, 1854

Всякий, кто читал исследования наших молодых ученых о древнейших временах славянской истории, конечно, заметил, что они опираются на исследования Гримма о древненемецком быте. Все основные понятия, от которых исходят наши исследователи, принадлежат Гримму; большая часть сличений, аналогий между понятиями и учреждениями славян и других народов заимствована из Гримма; добросовестные наши ученые вовсе не думают скрывать этого: их сочинения усеяны ссылками на Гримма; наконец, весь метод исследования у них — заимствован у Гримма; и сами они называют себя учениками Гримма. Было бы очень смешно упрекать их за это. <...> Быть учеником Гримма не упрек, а честь, потому что не быть учеником его, значит ошибаться. <...> Мы хотим сказать несколько слов о значении трудов Гримма для всеобщей истории и о том, какое место после них остается для исследований о славянском патриархальном быте.

Стремления, на которых основано направление ученой деятельности Гримма, тесно связаны с положением Германии в начале нынешнего столетия. Владычество французов в западной Германии и уничтожение Пруссии возродило в немцах нелюбовь ко всему, что более или менее носило отпечаток французских нововведений, пробудило симпатию к старым славным временам немецкой империи. <...> Но этим не исчерпывается важность трудов Гримма для истории. Научные стремления могут возникать из частных, временных побуждений; но если они находят истолкователями себе истинных ученых, каков Гримм, они возносятся, неведомо сами себе, выше своих односторонних начал и получают значение общечеловеческое, потому что истинный ученый ищет знаний истины, а истина нечто общечеловеческое. Так и Гримм, начав с точки зрения специально немецкой, в результатах своих трудов нашел нечто общее, и вместе с картинами древненемецких понятий и учреждений начертал картину понятий и учреждений всей европейской отрасли индоевропейского племени в известную эпоху. Он воскресил перед нами общий быт кельтов, латинян, греков, немцев, литовцев и славян во время перехода их из Азии в Европу в ту пору развития, когда они из бродячих пастухов и звероловов делались оседлыми земледельцами... И, может быть, наперекор первоначальным ожиданиям и желаниям исследователей немец-

кой древности, оказалось, что в этом состоянии немцы очень мало отличались от всех своих соплеменников и даже чуждых им народов, теперь находящихся на той же ступени развития; открылось, что основные поверья и учреждения были почти одинаковы у всех европейцев санскритского корня и в особенности удивительно близки между собой по понятиям и образу жизни были народы, от младенчества времен которых сохранились до нас полнейшие воспоминания — славяне, литовцы и немцы. Немецкие исследователи искали прав на отличие и гордость, нашли — необходимость признать единство и назвать соседей своими братьями.

Одним словом, как Нибур, исследуя римские учреждения и смысл борьбы плебеев с патрициями, раскрыл перед нами историю образования всех древних и большей части новейших государств и разъяснил существенное содержание не только римской, но также и афинской, французской, английской истории; так, исследуя древний быт немцев, Grimm начертил нам картину понятий, нравов и учреждений всех соплеменных им народов при переходе из дикого и полудикого состояния к началам дальнейшего развития, соединенного с оседлою жизнью земледельца и, для немцев и славян, с принятием христианской веры. Сопоставляя имена этих великих ученых, мы только хотим объяснить общность значения гриммовых открытий; но мы не думаем ни сравнивать Гримма с Нибуrom по гениальности, ни говорить, что открытия Гримма имеют такую же огромную важность, как нибуровы.

<...> Мы не говорим, что именно только после Нибура стала понятна история новой Европы; но то несомненно, что нибуровы открытия имеют самую живую связь с новейшею европейскою историей и для многих делают яснее текущие вопросы внутреннего развития государств, занимающих очень важное место в истории человечества. Напротив того, почти никакой связи с настоящим не имеют открытия, сделанные Гриммом. Они только объясняют некоторые обычаи, потерявшие серьезное значение в народной жизни, нисшедшие на степень простой забавы или пустой привычки, например, зажигание огней и скакание через них, игры детей и молодых людей, свадебные обряды, имеющие просто значение церемоний, и т. д. Все это перестало иметь смысл и важность в действительной жизни и кажется драгоценным для науки только как остаток древности. Одним словом, для филологических исследователей, во главе которых стоит Гримм, старина важна потому, что она старина. А наука должна быть служительницею человека. Чем более может она иметь влияния на жизнь, тем она важнее. Неприложимая к жизни наука достойна занимать собою только схоластиков.

<...> Посмотрим же, до какой степени удовлетворяет любознательности человека новая наука, столь гордящаяся своими успехами со времен Гримма.

Она — будем называть ее историческою филологиею, потому что в основании всех ее соображений лежат филологические данные — успела уже по отрывочным известиям у древних писателей, по отрывкам древних песен и сказок, сохранившимся в нынешних песнях и сказках народа, по соображению первобытного значения корней и переносного значения слов, составить довольно полную и отчасти даже одушевленную картину древнейшего быта немцев, славян и т. д. в ту эпоху, когда они были еще кочевыми пастухами и звероловами, картину их общественных отношений; семейного быта, поверий и понятий; потом она довольно хорошо рассказывает об изменениях, происшедших в народном устройстве и быте вследствие обращения народа к земледельческому, оседлому образу жизни; так историческая филология приводит нас к тому времени, от которого уже остались письменные исторические памятники. Здесь история почти совершенно отказывается от ее помощи, получая возможность пользоваться более точными и богатыми материалами, нежели филологические соображения.

<...> Посмотрим же, что нового успела сказать истории филология, обязанная всем своим значением тому, что служит ей вспомогательною наукою для тех периодов, для которых история не находит других памятников, кроме уцелевших в языке и преданиях народа.

Изыскания Гримма и его последователей пролили очень яркий свет на состояние немецких племен в эпоху до Рождества Христова, когда они переселялись в Европу и основывались между Рейном и Вислою, между Дунаем и морями Немецким, Балтийским и Ледовитым. Это очень важно. Однако же что такое в сущности узнали мы от Гримма? То, что немцы жили тогда почти совершенно так же, как и все кочующие народы, имели все отличительные черты их характера, все их семейные и общественные обычаи. Особенного почти ничего у них не было. <...> Итак, заслуга Гримма состояла в том, что он разрушил, вовсе не преднамеренно, разные самообольщения, в которые вдавались прежде немецкие историки, изображавшие старых немцев в таком же идиллическом виде, как изображал Бугенвиль таитян. Гриммовы исследования доказали: о старых немцах надобно повторять то же, что говорится о всех дикарях и полудиках. Вот его существенная заслуга истории. <...>

Есть еще другая сторона в трудах Гримма. Он доказал, что в существенных чертах языческие верования всех немецких племен были те же самые, какие сохранились в скандинавских Эддах. Он показал, что языческие верования славян и литовцев в существенных чертах совершенно сходились с немецкими. Те и другие, подобно другим дикарям, сначала были фетишисты; потом стали поклоняться преимущественно огню, воде, скалам, лесам. При дальнейшем переходе от грубого дикарства к более человеческим понятиям они стали поклоняться солнцу, луне, звездам, молнии; наконец, боги светил и стихий

стали принимать более и более антропоморфический характер, и развились рассказы об их подвигах и приключениях. И это все было задолго до Гримма высказано мыслителями. За Гриммом опять остается только заслуга, что общие соображения подтвердил он фактами немецкой мифологии. <...>

Ясно теперь, какое научное значение должны иметь труды русских ученых, занимающихся исторической филологией. Гримм сделал очень много для русских древностей, показав, что общие черты языческих верований были общи славянам с немцами; но само собой разумеется, что, обращая главное внимание на немецкие древности, он не входил в подробности относительно славян. Русские ученые уже успели отделать во многих подробностях общий эскиз славянской мифологии, начерченный Гриммом. До сих пор их труды были обращены преимущественно на эту сторону древней жизни, которая не без основания считается важнейшею. Как видят читатели, мы не увлекаемся беспредельным восторгом, который внушает очень многим историческая филология вообще и приложение ее к изучению наших древностей в особенности. Мы не выставляем, как это часто делается, филологии важнейшею из всех наук, не ожидаем от нее преобразования всей системы наук, ограничиваем ее назначением скромной ролью вспомогательной науки для истории первых ступеней развития европейской половины народов индоевропейского корня. Точно так же мы не стараемся преувеличивать и важности русских трудов по части исторической филологии, полагая, — как это и оправдывалось до сих пор фактами, — что их значение должно состоять отчасти в подробном развитии общих очерков, данных Гриммом для славянской мифологии, отчасти в том, чтобы по его методу выработать для древнейшего периода истории славянских племен положения, очень близкие к тем, до которых дошел он относительно юридической стороны древнейшего немецкого быта. Но в этих границах мы признаем всю важность трудов наших ученых; мы проникнуты глубоким уважением к проницательности многих из них и к прекрасной преданности предмету своих занятий, которою одушевлены все они. <...> С такими чувствами приступаем к обзору замечательнейших статей историко-филологического содержания в недавно вышедшем томе прекрасного издания г. Калачова.

Важнейший по объему труд в этой книге <...> «Русские пословицы и поговорки» г. Буслаева. Имея под руками довольно большое количество сборников пословиц, почтенный ученый вздумал воспользоваться ими для дополнения книги г. Снегирева «Русские пословицы и притчи» и напечатал теперь в «Архиве» собрание пословиц, занимающее около девяноста страниц сжатой печати в два столбца. Труд прекрасный и полезный, можно было бы не одобрить только того, что

г. Буслаев вступает в мелочную полемику против своего предшественника, подробно исчисляя все неточности, какие мог отыскать в его тексте. <...>

«При собирании пословиц и поговорок,— говорит он,— естественным образом могло накопиться у нас несколько лингвистических замечаний. Сии последние, приведя в некоторую систему, предлагаем благосклонному вниманию читателя как предисловие к нашему небольшому собранию».

Эти замечания составили статью в более нежели 70 страниц большого формата, и нет надобности прибавлять, что в числе их найдется очень много остроумных и основательных соображений и объяснений: имя автора достаточно ручается за это. Он, верный своему историко-филологическому направлению, старается отыскивать в собранных им пословицах свидетельства о древнейшем быте русских славян. Здесь, конечно, было бы неуместно пускаться в критику подробностей, потому ограничимся общими замечаниями о характере статьи г. Буслаева. Кроме постоянных сближений фактов, им находимых, с материалами и выводами, находящимися у Гримма,— это черта, общая г. Буслаеву со всеми достойными нашими и заграничными филологами,— он и здесь, как везде, старается возводить факты быта, поверья народа и слова языка к санскритскому первообразу. Grimm гораздо реже вдается в эти отдаленные сравнения, находя, что язык и древности немцев и славян гораздо ближе и точнее объясняются одни другими и сравнением их с фактами быта и языком их европейских братьев — кельтов, римлян, греков и литовцев. Примеру Гримма следует в этом случае большая часть и наших филологов, осторожных в сравнении языческих поверий славян с инд(и)йскою мифологией, развивающейся столь своеобразно. Здесь не место разбирать, кто прав вообще; быть может, г. Буслаев находит, что осторожность других филологов происходит от недостаточного знакомства с санскритом; быть может, они возражат, что не для чего искать сомнительного сходства в Индии, когда достаточно объясняется дело европейскими фактами, находящимися в теснейшем родстве между собою. Но в настоящем случае, кажется нам, санскритские сравнения завлекли г. Буслаева слишком далеко. В наших пословицах он хочет видеть остатки древнейшей санскритской мантры (величанья богов) и брахманы (обрядовых молитв). Аналогия так отдаленна, что сам г. Буслаев сознается: «языческий обряд (брахмана) сохранился в пословице темным намеком» — что кажется не более, как темным намеком самому автору, в том большая часть других исследователей не увидит и никакого намека; следов мантры, величанья, сохранилось в пословицах наших, по словам самого г. Буслаева, еще менее. И мы не знаем, принесла ли какую-нибудь пользу эта отдаленная родословная, приисканная ученым автором; нам кажется,

что она только набросила фальшивый свет на наши пословицы, придав им какой-то мифологический характер, который совершенно им чужд; правда, в некоторых пословицах сохранились намеки на языческие поверья славян (славян, а не инд(и)йцев); но это произошло не потому, чтобы пословица стояла когда-нибудь в связи с мантрою и брахманою, не потому, чтобы она была по своей сущности частью мифологического сказания, обряда или величания, а просто потому, что, обыкновенно выражая свои правила житейской мудрости аллегориями и сравнениями, она, без всякого преднамеренного предпочтения, заимствовала их иногда из области поверий, как в других случаях (и гораздо чаще) брала их из круга замечаний о погоде, разных качествах, вещей, характерных животных и т. д. Мы хотели еще поговорить о чрезмерном, по нашему мнению, объеме, который придает г. Буслаев так называемой «эпичности выражений»: мы согласны называть эпическими выражения вроде «мать сыра земля», «белый свет» и т. д.; существительное сопровождается здесь постоянно одним и тем же эпитетом не потому, чтоб он был необходим для полноты смысла, и не потому, чтоб нельзя было очень часто заменить его совершенно другим, более идущим к сущности картины; но мы не видим никакой эпичности в выражениях, перечисляемых г. Буслаевым. <...> Иные из этих выражений попадают так редко, что нельзя считать их слишком употребительными; другие таковы, что их нельзя заменить иным оборотом речи, и являются не по собственной любви к ним, а просто потому, что всегда естественнее употреблять их. Нам кажется, что г. Буслаев принимает иногда просто метафорические выражения за эпические и таким образом придает эпичности столь обширный объем, что она теряет особенное свое значение для филологии. <...> Науке молодой, какова у нас историческая филология, трудно удержаться от увлечений; но она должна опасаться их еще более нежели науки, установившие свою репутацию: на нее многие смотрят недоверчиво уже и потому, что не успели еще привыкнуть к ней; как же много может она повредить себе, если, с одной стороны, будет высказывать неумеренные притязания на превосходство над всеми другими науками, а с другой — не будет остерегаться положений слишком смелых и шатких.

С какою недоверчивостью, например, очень многие смотрят на исследования г. Афанасьева; а между тем, среди многих утрированных истолкований в мифологическом смысле и таких поверий, которые не заключают в себе ничего мифологического, у него часто встречаются объяснения, с которыми нельзя не согласиться. Таких сближений много и в статье г. Афанасьева, о которой мы говорим здесь, — «Мифологическая связь понятий: света, зрения» и проч. Но желание открывать во всем следы древней мифологии вредит успеху его исследований. <...>

О степени участия народности в развитии русской литературы

<...> Не жизнь идет по литературным теориям, а литература изменяется сообразно с направлением жизни; по крайней мере так было до сих пор не только у нас, а повсюду. <...>

Во время языческой древности у русских, как и у всех славян, существовала уже поэзия народная. Не зная древней языческой русской поэзии в ее настоящем, неиспорченном виде, мы можем судить о ней только по аналогии с поэзией других славянских племен и по намекам, сохранившимся в том, что до нас дошло от русской древности в изменениях позднейшего времени. Сравнительное изучение поэзии славянских народов привело многих к полному убеждению в том, что в древности выражались в ней действительно общенародные интересы и воззрения на жизнь. Это, разумеется, и было совершенно естественно при господстве патриархальных отношений, когда еще не существовало ни малейшего разлада между жизнью семейною и государственною, а, напротив, они сливались в одно нераздельное целое.

<...> Славянская народная поэзия имеет даже преимущество перед прочими европейскими: в ней более песен бытовых и менее воинственных, рыцарских повествований, да и те, какие есть, относятся большею частью к позднейшим эпохам, когда уже и народ приучился ко множеству односторонних отвлеченностей. Вообще же, по отзыву одного из любителей-славянистов <...>, «в славянских народных песнях выражаются люди не властолюбивые, жестокие, страстные ко всему необыкновенному, привязанные к мечтам собственного воображения, но люди, далекие от желаний причудливых и странных, от страстей буйных и насильственных», и пр. Суждение это вполне может быть применено к русской народной поэзии. По нашему мнению, в ней заключается много доказательств того, что в народе нашем издревле хранилось много сил для деятельности обширной и полезной, много было задатков самобытного, живого развития. В этом случае мы не можем согласиться с г. Милюковым, который все безобразие русских сказок и песен складывает на народность и говорит, что от нее нечего было ожидать без коренной реформы. Мы думаем, что нет у нас достаточно данных для того, чтобы обвинить народность в безобразиях поэзии и даже самой жизни, а есть, напротив, данные, позволяющие видеть причину их в обстоятельствах, пришедших извне. Народная поэзия, как видно, долго держалась своего естественного, простого характера, выражая сочувствие к обыденным страданиям и радостям и инстинктивно отвращаясь громких подвигов и величавых явлений

жизни, славных и бесполезных. На деле народ должен был терпеть их и даже принимать в них участие, но в поэзии его нет ни малейших следов хоть какого-нибудь сочувствия к подобным явлениям. В этом отношении нам кажется любопытною заметка г. Бодянского (в сочинении «О славянской народной поэзии», стр. 124), в которой он говорит об участии народа в удельных ссорах князей. «Народ не брал к сердцу их счетов между собою, — говорит он, — не интересовался их выгодами и потерями; ему все равно было пустошить землю, взять на шит горюдок и т. п., под стягом ли Олеговичей или Мономаховичей. Это была деятельность, не склонявшая в свою пользу сердца ратовавших, деятельность, так сказать, машинальная. Доказательством служит то, что народ не почтил этих усобиц ни одной своей песней, никаким почти преданием, ни малейшею хотя бы глухою, темною молвой». Это замечание, высказанное с лишком двадцать лет тому назад, до сих пор не опровергнуто ни одним фактом, несмотря на множество вновь изданных с тех пор памятников и исследований. В самом деле, можно полагать, что до самой татарской эпохи народ держал себя совершенно равнодушно в отношении к политическим событиям Руси, имевшим со времен Владимира большею частью династический интерес. Только во времена бедствий родной земли вспомнил он минувшую славу и обратился к разработке старинных преданий, оставшихся, конечно, еще от времен норманнов. Тут он начал организовывать разбросанные сказания, перепутал лица, местности и эпохи и целый трехсотлетний период сгруппировал около лица одного Владимира, бывшего ему памятнее других. Возбуждалась любовь к этим песням, конечно, горьким чувством при взгляде на современный порядок вещей. При нашествии народа неведомого ожидания всех обратились, разумеется, к князьям: они, которые так часто водили свой народ на битву с своими, должны были теперь защищать родную землю от чужих. Но оказалось, что князья истощили свои силы в удельных междоусобиях и вовсе не умели оказать энергического противодействия страшным неприятелям. Они бегали от монголов, пока не узнали, что они не вмешиваются во внутреннее управление и довольствуются собиранием подати. Тогда они признали себя данниками монголов, и народ узнал, что он стал татарским улусом и что подати на нем прибавилось. Горько было настоящее положение народа, обманутого в своих ожиданиях; он невольно сравнивал нынешние события с преданиями о временах давно минувших и грустно запел про славных могучих богатырей, окружавших князя Владимира. Песня эта была сначала горьким упреком настоящему, а потом, доставляя народу забвение и даже утешение, стала увлекать его и заставляла применять прежние события к современному течению дел. Таким образом, богатырей Владимировых заставили сражаться с татарами, и самого Владимира сделали данником «грозного короля Золотой орды, Этмануйла Этмануйловича». Дальнейшие искажения объясняются так же легко: в живой действительности

народ не видел никакого средства управиться с своими порабощателями и должен был безмолвно склониться пред их силою. Но тяжела ему была эта покорность, и он все не оставлял мечтать о средствах освобождения. Чем далее эти мечты были от действительности, тем более они принимали детский характер: в них являлись и волшебники, и оборотни, и неестественных размеров богатыри, и разумные кони, и наговоры еретические. А когда попались эти песни в руки книжникам, то и последнюю жизненность потеряли под их риторическими прикрасами.

<...> Невозможно сомневаться, что значительная доля искажений в русской народной поэзии произведена была — намеренно или ненамеренно — именно этими книжниками. <...>

Народные русские сказки

Издан А. Афанасьев. Выпуск III и IV. Москва, 1858

Южнорусские песни

1. Киев, 1857

После тупых и спесивых, браминообразных творений, излагающих *тепленькие* теории обезличения человека и предопределенности всего в мире, — отраднo после них остановиться на труде, посвященном раскрытию внутренней, душевной жизни народа и исполненном добросовестно и с любовью, хотя и не без недостатков. К трудам подобного рода относим мы издание русских сказок г. Афанасьевым и киевское издание малороссийских песен, с нотами, — *з голосами*, как сказано на заглавном листке. Кто любит свой народ и не ограничивает его тесным кругом людей, получивших европейское образование, тот поймет радость, с какою приветствуем мы в литературе всякое порядочное явление, имеющее прямое отношение к народной жизни.

Нашей радости не разделят, конечно, высокоученые мужи, погруженные в глубокие соображения о предметах гораздо высшей важности. Эти господа с улыбкой пренебрежения смотрят на труды, подобные труду г. Афанасьева, потому что не видят в них строгой разборчивости, достойной высших представителей наук и художеств. И как же иначе? Вся деятельность этих господ посвящена служению *общих* и *чистых* интересов отвлеченной науки и искусства. <...> Простые, обыкновенные явления уже не могут занимать их просвещенный ум, нежить их утонченный, облагороженный вкус. Они уже переросли тот период,

когда человек отдается живым впечатлениям *низших* чувств; они теперь уже предались чистейшим наслаждениям, руководятся высшими интересами, живут мировыми идеями и вследствие того брезгают нашей смиренной, обыденной действительностью. С этой точки зрения они восстают и против *полных* сборников произведений народной поэзии, находя в ней недостаток просвещенных понятий и эстетического вкуса. Они говорят: «Что за охота нам, образованным людям, слушать народную балалайку после величественного концерта в певческой капелле или смотреть на балаганную комедь после трагедии Шекспира?.. Так точно — что для нас могут значить русские народные сказки, когда мы воспитаны на Гомере, Данте, Байроне и т. д.? Что можем найти в малорусских песнях мы, приучившие свое сердце биться сильнее при звуках Шиллера или Гейне? Да если из патриотизма и ограничиться только своим, так разве нет у нас Пушкина, Лермонтова? Разве все, что можно взять из народной поэзии, не усвоено уже *нашей высшей* литературой, Кольцовым? После этого — какое же нам дело до этих грубых, необразованных, не изящных произведений, которыми потешается младенческая фантазия народа? И к чему в печатной литературе эти сборники, да еще изданные так внимательно, с соблюдением местного выговора, с вариантами, примечаниями и пр., как это делает, например, г. Афанасьев? Пусть бы пропадали эти песни и сказки или по крайней мере вечно оставались в том кругу, в котором родились они. Если же непременно хотят уж показывать нам образчики народной поэзии, то разве нельзя ограничиться выбором двух-трех сказок, десяти или пятнадцати песен да сотен двух пословиц, которые поизящнее да поумнее?» <...>

Изложенное нами мнение не изобретено нами: его держатся очень многие из служителей *чистой* науки. И мы даже готовы согласиться, что, с эстетической точки зрения, они совершенно правы: нельзя принудить себя с удовольствием есть корку черствого хлеба после того, как вкусно и сытно пообедал. До некоторой степени правы они и со стороны *чистой* науки, какую они сами создали. *Их* наука — теоретическая, имеющая целию услаждение образованного ума. Это — гастрономическая наука, которая хлопочет единственно о том, чтобы усовершенствовать приготовление различных блюд изящного стола. Разумеется, для успехов этой науки нет надобности наблюдать, как печется хлеб из муки пополам с мякиной... Но едва ли заслуживает особенного уважения подобное гастрономическое направление в науке. Едва ли особенно высоко может быть поставлено достоинство человека, который презирует бедняка только на том основании, что тот не может так хорошо одеться и так изящно кушать, как он сам одевается и кушает. Едва ли может заслужить наше сочувствие тот, кто не хочет даже слышать о нищете, голоде и лохмотьях, чтобы не испортить своего деликатного пищеварения. В этом случае новая наука, признающая своим началом и концом живую действительность, поступает гораздо

гуманнее прежней науки-гастрономки, которую так нередко еще превозносят у нас и донныне и которая витала обыкновенно в высших, отвлеченных сферах, созданных досужим воображением. Новая наука, равно как и новейшее искусство, не пренебрегает ничем, интересуется всяким живым фактом, обо всем рассуждает охотно, исключая, конечно, предметов призрачных, не имеющих реального значения, а выдуманных разными браминами, рыцарями, банкирами и другими фокусниками. Но и эти выдумки новая наука не совсем опускает из виду: она рассматривает их как факты, более или менее интересные в патологическом отношении. Отчасти в этом же смысле интересны ей и самые нелепые фантазии младенчаствующих народов, и однообразные мотивы их песен, и грубые их забавы и т. п.

Конечно, никто из представителей живых научных воззрений не думает возводить в идеал изящества и глубины мысли каждую из народных сказок или песен, так же как никто не восхищается курными избами и лохмотьями простонародья. Но дело в том, чтобы иметь возможно полное и ясное, наглядное понятие об этих курных избах и лохмотьях, об этих пустых щах и гнилом хлебе. Без знания этого невозможно никакое усовершенствование в народном быте: мы наделаем бесплоднейшей чепухи, если вздумаем привить наши гастрономические привычки полуголодному бедняку, если станем для него хлопотать о некоторых утонченностях галантерейной жизни, необходимых для нас, но для него вовсе ненужных и непонятных. Так точно обязаны мы знать внутреннюю жизнь народа, если хотим что-нибудь сделать для его просвещения и облагораживания. Наши эстетические наслаждения, мировые стремления и глубочайшие вопросы остаются своим чередом; но в силу их именно мы обязаны внимательно подумать о том, в каком круге могут быть они прилагаемы и требуемы и за какую чертою исчезает их фактическое значение. Тогда мы увидим, что значение их покамест еще не слишком-то всеобщее; придется убедиться, что те успехи цивилизации, те чудеса искусства, те умственные наслаждения, которыми мы так гордимся, ограничиваются лишь десятками тысяч, между тем как десятки миллионов других людей не имеют о них ни малейшего понятия. И если мы уже хотим, чтоб когда-нибудь распространились между ними наши понятия, то непременно следует начать с возможно полного знакомства с их понятиями, с их степенью развития. И тут уже ничем пренебрегать не следует: наука и литература захватывают себе всю область живой действительности, может быть не более пространную, но зато более плотную, чем туманная область метафизических абстракций. <...>

Изданные ныне сборники, по поводу которых мы высказали эти мысли, также не вполне удовлетворили нас. Киевский сборник песен не отличается ни полнотой, ни новостью напечатанных в нем песен; он замечателен только как попытка (кажется, не первая, впрочем) представить публике некоторые из народных мотивов положенными на ноты и приспособленными к правильному, *ученому* пению. Сборник

г. Афанасьева превосходит другие по своей полноте и по точности, с какою старался издатель придерживаться народной речи, даже самого выговора. Но и сборник г. Афанасьева не восполняет того недостатка, который как-то неприятно поражает во всех наших сборниках. Недостаток этот — *совершенное отсутствие жизненного начала*. Если бы г. Афанасьев издавал гвоздеобразные надписи, то он, конечно, не мог бы поступить иначе, как поступил теперь, издавая народные русские сказки. Списал бы он гвоздеобразные надписи необыкновенно точно; сказал бы, кем и где каждая надпись найдена; указал бы разницу в чтениях там, где ученые разногласят, и этим он был бы вправе ограничиться. Но не столь удобно, кажется, ограничиться подобной работой при издании произведений, взятых прямо из уст народа. Сохранить в своей редакции белорусское *дзвяканье* и *цвяканье* да малорусское *ззэканье* и *гоканье*, отметить, что такая-то сказка записана в Чердынском уезде, а такая-то в Харьковской губернии, да прибавить кое-где варианты разных местностей, — этого еще очень недостаточно для того, чтобы дать нам понятие о том, какое значение имеют сказки в русском народе. Вырвать факт из живой действительности и поставить его на полочку рядом с пыльными фолиантами, или классифицировать несколько отрывочных, случайных фактов на основании школьных логических делений — это значит уничтожить ту жизненность, которая заключается в самом факте, поставленном в связи с окружающей его действительностью. Г-н Афанасьев не отклонился от обычной дороги наших собирателей, и потому нам представляется и его сборник каким-то палимпсестом, в котором хоть и видны некоторые черты действительной народной жизни, но разобрать их чрезвычайно трудно под новым написанием досужего книжника. Вы читаете у г. Афанасьева подлинные сказки русского народа, без прикрас и почти без пропусков, расположенные более или менее удачно, сообразно с их содержанием. Кажется, чего бы больше? Характер русских сказок сам тут скажется вам... Но выходит не то. Характер сказок-то, может быть, еще и определится несколько по сборнику г. Афанасьева, да ведь это дело неважное. Что нам сказки, особенно если это не образцовые произведения в художественном отношении? Нам сказки важные всего более как материалы для характеристики народа. А народа-то и не узнаешь из сказок, изданных г. Афанасьевым. Что из того, в самом деле, что в народе сохранились сказки о дружбе лисы с волком, о коварных происках лисы над петухом, об ее отношениях к человеку и т. п.? Что из того, что в Новогрудском уезде ходит сказка о Покатигорошке, а в Новоторжском — о семи Семионах, и т. д.? Нам никто из собирателей и описывателей народного быта не объяснил, в каком отношении находится народ к рассказываемым им сказкам и преданиям. Верят ли, например, в народе в ту разумность отношений между зверями, какая высказывается во многих сказках? Или же подобные сказки принимаются в народе таким же образом, как мы читаем поэмы Гомера? Думают ли сказочники и их слушатели о действительном существовании

чудного тридесятого царства, с его жемчужными дворцами, кисельными берегами и пр.? Считают ли действительностью войну царя Гороха с грибами, могущество разного рода знахарей, колдунов, ведьм и пр., помощь доброго волшебника, защищающего невинность, и т. д.? Или же, напротив, все это у них не проходит в глубину сердца, не овладевает воображением и рассудком, а так себе, говорится для красоты слова и пропускается мимо ушей. <...> Подобные вопросы тысячами рождаются в голове при чтении народных сказок, и только живой ответ на них даст возможность принять народные сказания как одно из средств для определения той степени развития, на которой находится народ. Без сомнения, ответы должны быть весьма разнообразны для разных случаев и разных местностей. Здесь верят в одно и не верят в другое; тут рассуждают больше, там меньше; в одном месте верование тусклее и холоднее, чем в другом; для одних уже превращается в забаву то, что для других служит предметом серьезного любопытства и даже уважения или страха. Собрать и указать подобные оттенки было бы необходимо для того, чтобы по преданиям народным могла обрисовываться перед нами живая физиономия народа, сохранившего эти предания. Поэтому нам кажется, что всякий из людей, записывающих и собирающих произведения народной поэзии, сделал бы вещь очень полезную, если бы не стал ограничиваться простым записыванием текста сказки или песни, а передал бы и всю *обстановку*, как чисто внешнюю, так и более внутреннюю, нравственную, при которой удалось ему услышать эту песню или сказку.

Мы не беремся делать каких-нибудь заключений о нравственном и умственном развитии народа на основании изданных ныне сказок. Не считаем удобным распространяться и о степени их художественного значения. Но кто посмотрит, хотя бы бегло, эти сказки, тот и в них может найти подтверждение по крайней мере тех общих идей, которые со времени Белинского пушены в оборот относительно характера русского народного творчества. Пассивность человека, отвыкшего, вследствие внешних тяжелых обстоятельств, от самостоятельной деятельности, но все мечтающего о чрезвычайных подвигах силы и мужества, — довольно резко проявляется во всех сказках, имеющих довольно значительный объем и относящихся по содержанию к человеческому миру. В большей части остальных можно заметить мысль о преобладании лукавства и хитрости над грубою силой: очень естественное явление между людьми, которых ум в своем развитии постоянно встречает помеху со стороны грубой силы и вследствие того уклоняется от прямых путей и перерождается в хитрость и мошенничество.

Что касается до малороссийских песен, то о них столько было говорено в нашей литературе, что мы считаем лучшим уже не распространяться о них на этот раз. Заметим только, что многие из них по своей грустной прелести, по тонкости и нежности сердечных ощущений, в них выражаемых, а нередко по оригинальной смелости мысли производят сильное впечатление и на великоруса. <...>

Разрушение личности

I

Народ — не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры.

Во дни своего детства, руководимый инстинктом самосохранения, голыми руками борясь с природой, в страхе, удивлении и восторге пред нею, он творит религию, которая была его поэзией и заключала в себе всю сумму его знаний о силах природы, весь опыт, полученный им в столкновениях с враждебными энергиями вне его. Первые победы над природой вызвали в нем ощущение своей устойчивости, гордости собою, желание новых побед и побудили к созданию героического эпоса, который стал вместилищем знаний народа о себе и требований к себе самому. Затем миф и эпос сливались воедино, ибо народ, создавая эпическую личность, наделял ее всей мощью коллективной психики и ставил против богов или рядом с ними.

В мифе и эпосе, как и в языке, главном деятеле эпохи, определенно сказывается коллективное творчество всего народа, а не личное мышление одного человека. «Язык, — говорит Ф. Буслаев, — был существенной составной частью той нераздельной деятельности, в которой каждое лицо хотя и принимает живое участие, но не выступает еще из сплоченной массы целого народа».

Что образование и построение языка — процесс коллективный, это неопровержимо установлено и лингвистикой, и историей культуры. Только гигантской силой коллектива возможно объяснить непревзойденную и по сей день глубокую красоту мифа и эпоса, основанную на совершенной гармонии идеи с формой. Гармония эта, в свою очередь, вызвана к жизни целостностью коллективного мышления, в процессе коего внешняя форма была существенной частью эпической мысли, слово всегда являлось символом, т. е. речение возбуждало в фантазии народа ряд живых образов и представлений, в которые он облекал свои понятия. Примером первобытного сочетания впечатлений является крылатый образ ветра: невидимое движение воздуха олицетворено видимою быстротой полета птицы; далее легко было сказать: «Реют стрелы яко птицы». Ветер у славян — стри, бог ветра — Стрибог, от этого корня стрела, стрежень (главное и наиболее быстрое течение реки) и все слова, означающие движение: встреча, струг, сринуть,

рыскать и т. д. Только при условии сплошного мышления всего народа возможно создать столь широкие обобщения, гениальные символы, каковы Прометей, Сатана, Геракл, Святогор, Илья, Микула и сотни других гигантских обобщений жизненного опыта народа. Мощь коллективного творчества всего ярче доказывается тем, что на протяжении сотен веков индивидуальное творчество не создало ничего равного «Илиаде» или «Калевале» и что индивидуальный гений не дал ни одного обобщения, в корне коего не лежало бы народное творчество, ни одного мирового титана, который не существовал бы ранее в народных сказках и легендах.

Мы еще не имеем достаточного количества данных для суждения о творческой работе коллектива — о технике создания героя, но, мне кажется, объединяя наши знания по вопросу, дополняя их догадками, мы уже можем, приблизительно, очертить этот процесс.

Возьмем род в его непрерывной борьбе за жизнь. Небольшая группа людей, окруженная отовсюду непонятными и часто враждебными явлениями природы, живет тесно, в постоянном общении друг с другом; внутренняя жизнь каждого ее члена открыта наблюдениям всех, его ощущения, мысли, догадки становятся достоянием всей группы. Каждый член группы инстинктивно стремился высказаться о себе до конца, — это внушалось ему ощущением ничтожества своих сил перед лицом грозных сил зверя и леса, моря и неба, ночи и солнца, это вызывалось и видениями во сне и странною жизнью дневных и ночных теней. Таким образом, личный опыт немедленно вливался в запас коллективного, весь коллективный опыт становился достоянием каждого члена группы.

Единица представляла собой воплощение *части* физических сил группы и *всех* ее знаний — всей психической энергии. Единица — исчезает, убитая зверем, молнией, задавленная упавшим деревом, камнем, поглощенная чарусой болота или волной реки, все эти случаи воспринимаются группой как проявление разных сил, которые враждебно подстерегают человека на всех его путях. Это вызывает в группе печаль об утрате части своей физической энергии, опасение новых потерь, желание оградить себя от них, противопоставить силе смерти всю силу сопротивления коллектива и естественное желание борьбы с нею, мести ей. Вызванные убылью физической силы переживания коллектива слагались во единое, бессознательное, но необходимое и напряженное желание — заместить убыль, воскресить отошедшего, оставить его в своей среде. И на тризне по родном человеке род впервые создавал в своей среде личность; ободряя себя и как бы угрожая кому-то, он, род, соединял с этой личностью всю свою ловкость, силу, ум и все качества, *делавшие* единицу и группу более устойчивой, более мощной. Возможно, что каждый член рода в этот момент вспоминал какой-либо свой личный подвиг, свою удачную мысль, догадку, но не ощущал свое «я» как некое бытие вне коллектива, присоединял все

содержание этого «я», всю энергию его к образу погибшего. И вот над родом возвышается герой, вместилище всей энергии племени, уже воплощенной в деяниях, отражение всей духовной силы рода. В этот момент должна была создаваться совершенно особенная психическая среда: возникала воля к творчеству, превращавшая смерть в жизнь. Все воли, направленные с одинаковой силой на воспоминание о погибшем, делали это воспоминание центром своего пресечения, и, может быть, коллектив даже ощущал присутствие в своей среде героя, только что созданного им. Мне думается, что на этой стадии развития явилось понятие «он», но еще не могло сложиться «я», ибо коллектив не имел в нем нужды.

Роды объединялись в племена — образы героев сливались в образ племенного героя, и возможно, что двенадцать подвигов Геркулеса знаменуют собой союз двенадцати родов.

Создав героя, любуясь и гордясь его мощью и красотой, народ необходимо должен был внести в его среду богов — противопоставить свою организованную энергию многочисленности сил природы, взаимно враждебных самим себе и человечеству. Спор человека с богами вызывает к жизни грандиозный образ Прометея, гения человечества, и здесь народное творчество гордо возносится на высоту величайшего символа веры, и в этом образе народ вскрывает свои великие цели и сознание своего равенства богам.

По мере размножения людей возникает борьба родов, рядом с коллективом «мы» встает коллектив «они» — и в борьбе между ними возникает «я». Процесс образования «я» аналогичен процессу образования эпического героя, — коллектив нуждался в образовании личности, потому что должен был разделять в себе функции борьбы с «ними» и с природой, должен был вступить на путь специализации, делить свой опыт между членами своими, — этот момент был началом дробления целостной энергии коллектива. Но, выдвигая из среды своей личность в качестве вождя или жреца, коллектив насыщал ее всем своим опытом точно так же, как в образ героя влагал всю массу своей психики. Воспитание вождя и жреца должно было иметь характер внушения, гипноза, личности, обреченной на выполнение руководящей функции; но, творя личность, коллектив не нарушал в себе органического сознания единства своих сил, — процесс разрушения этого сознания совершился в психике индивидуальной. Когда личность, выделенная коллективом, встала впереди него, в стороне от него и, затем, над ним, — первое время она, трудясь, выполняла возложенную на нее функцию как орган коллектива, но далее, развив свою ловкость и проявив личную инициативу в тех или иных новых комбинациях данного ей материала коллективного опыта, сознавала себя как новую творческую силу, независимую от духовных сил коллектива.

Этот момент является началом расцвета личности, а это ее новое самосознание — началом драмы индивидуализма.

Стоя впереди коллектива, жадно наслаждаясь ощущением своей силы, видя свое значение, личность первое время не могла ощущать пустоты вокруг себя, ибо психическая энергия родной среды продолжала передаваться ей из коллектива. Он видел в ее росте доказательство своей силы, продолжал насыщать своей энергией еще не враждебное ему «я», искренно любовался блеском ума, обилием способностей вождя и венчал его венцами славы. Пред вождем стояли образы эпических героев племени, возбуждая его к равенству с ними, коллектив в лице вождя чувствовал возможность создавать нового героя, и эта возможность была жизненно важна ему, ибо слава подвигов данного племени была в ту пору столь же крепкой обороной от врага, как мечи и стены городов.

«Я» вначале не теряло ощущения своей связи с коллективом, оно чувствовало себя вместилищем опыта племени и, организуя этот опыт в форму идей, ускоряло процесс накопления и развития новых сил.

Но, имея в памяти образы героев, вкусив сладость власти над людьми, личность стала стремиться к закреплению за собой данных ей прав. Она могла это делать, лишь превращая созданное и сменяющееся в незыблемое, выдвинувшие ее формы жизни — в непоколебимый закон; других путей к самоутверждению у нее не было.

Поэтому мне кажется, что в области духовного творчества личность играла консервативную роль: утверждая и отстаивая свои права, она должна была ставить пределы творчеству коллектива, она суживала его задачи и тем искажала их.

Коллектив не ищет бессмертия, он его имеет, личность же, утверждая свою позицию владыки людей, необходимо должна была воспитать в себе жажду вечного бытия.

Народ, как всегда, стихийно творил, побуждаемый стремлением своим к синтезу — к победе над природой, личность же, утверждая единобожие, утверждала свой авторитет, свое право на власть.

Когда индивидуализм укреплялся в жизни как начало командующее и угнетающее, он создал бессмертного бога, заставил массы признать личное «я» богоподобным и сам уверовал в творческие силы свои. Далее, в эпоху своего расцвета, стремление личности к абсолютной свободе необходимо поставило ее резко против ею же установленных традиций и ею же созданного образа бессмертного бога, который освещал эти традиции. В своем стремлении ко власти индивидуализм был вынужден убить бессмертного бога, опору свою и оправдание бытия своего; с этого момента начинается быстрое крушение богоподобного одинокого «я», которое без опоры на силу вне себя не способно к творчеству, т. е. к бытию, ибо *бытие и творчество — едино суть*.

Современный нам индивидуализм вновь разнообразно истощает воскресить бога, дабы силою авторитета его снова укрепить истощенные силы «я», одряхлевшего, заплутавшегося в темном лесу узко

личных интересов, навсегда потеряв дорогу к источнику живых творческих сил — коллективу.

У племени возникал страх перед самовластием личности и враждебное отношение к ней. Бестужев-Рюмин приводит следующее свидетельство Ибн-Фослана о болгарах Волги: «Если они встречаются человека с необыкновенным умом и глубоким познанием вещей, то говорят: «Ему впору служить богу», потом схватывают его, вешают на дерево и оставляют в таком положении, доколе труп не распадется на части». У хозар был такой порядок: выбрав вождя, ему накидывали петлю на шею и спрашивали, сколько времени хочет он управлять народом. Сколько лет он назначит, столько и должен править, иначе его умерщвляли. Этот обычай встречался также у других тюркских племен: он знаменует собой степень страха племени перед развитием личного начала, враждебного коллективным целям.

В легендах, сказках и поверьях народа мы находим бесчисленное количество поучительных доказательств бессилия личности, насмешек над ее самоуверенностью, гневных осуждений ее жажды власти и вообще враждебного отношения к ней; народное творчество пропитано убеждением в том, что борьба человека с человеком ослабляет и уничтожает коллективную энергию человечества. Во всей этой суровой дидактике определенно сказывается глубоко поэтически осознанное народом убеждение в творческих силах коллектива и его громкий, порою резкий призыв к стройному единению ради успеха борьбы против темных сил враждебной людям природы. Если же человек вступает в эту борьбу единолично, его подвергают осмеянию, осуждают на гибель. Разумеется, в этом споре, как во всякой вражде людей, обе стороны неизбежно преувеличивали грехи друг друга, а преувеличение влекло к еще большей злобе и большему разобщению двух творческих начал — первичного и производного.

По мере количественного размножения «личностей» они вступали в борьбу друг с другом за объем власти, за охрану интересов все более жадного к славе «я»; коллектив дробился, все менее питал их своей энергией, психическое единство таяло, и личность бледнела.

<...> Народ, в котором и церковь, и государство с одинаковым усердием умерщвляли душу, стараясь обратить его в покорную их воле физическую силу, — народ был лишен и права, и возможности создавать свои догадки о смысле жизни, отражать в образах и легендах свои чаяния, мысль свою и надежды. Но, хотя — духовно скованный — он не мог подняться до прежних высот поэтического творчества, он все же продолжал жить своей глубокой внутренней жизнью, создал и создает тысячи сказок, песен, пословиц, иногда восходя до таких образов, как Фауст и т. д. <...> Лучшие произведения великих поэтов всех стран почерпнуты из сокровищницы коллективного творчества народа, где уже издревле даны все поэтические обобщения, все прославленные образы и типы. Ревнивец Отелло, лишенный воли Гамлет

и распутный дон-Жуан — все эти типы созданы народом прежде Шекспира и Байрона; испанцы пели в своих песнях «жизнь есть сон» раньше Кальдерона, магометане-мавры говорили это раньше испанцев, рыцарство было осмеяно в народных сказках раньше Сервантеса и так же зло, и так же грустно, как у него.

Мильтон и Данте, Мицкевич, Гете и Шиллер возносились всего выше тогда, когда их окрыляло творчество коллектива, когда они черпали вдохновение из источника народной поэзии, безмерно глубокой, неисчислимо разнообразной, сильной и мудрой.

Я отнюдь не умаляю этим права названных поэтов на всемирную славу и не хочу умалять; я утверждаю, что лучшие образы индивидуального творчества дают нам великолепно ограненные драгоценности, но эти драгоценности были созданы коллективно силою народных масс. Искусство во власти индивидуума, к творчеству способен только коллектив. Зевса создал народ, Фидий воплотил его в мрамор. <...>

<О сказках>

В мире нет ничего, что не может быть поучительным, — нет и сказок, которые не заключали бы в себе материал «дидактики», поучения. В сказках прежде всего поучительна «выдумка» — изумительная способность нашей мысли заглядывать далеко вперед факта. О «коврах-самолетах» фантазия сказочников знала за десятки веков до изобретения аэроплана, о чудесных скоростях передвижения в пространстве предвещала задолго до паровоза, до газо- и электромотора.

Я думаю, что именно фантазия, «выдумка» создала и воспитала тоже одно из удивительных качеств человека — интуицию, т. е. «домысел», который приходит на помощь исследователю природы в тот момент, когда его мысль, измеряя, считая, останавливается перед измеренным и сосчитанным, не в силах связать свои наблюдения, сделать из них точный практический вывод. Тогда на помощь исследователю является домысел: «А может быть, это вот так?» И, дополняя разорвавшуюся цепь своих наблюдений звеном условного допущения, ученый создает «гипотезу», которая или оправдывается дальнейшим изучением фактов — и тогда мы получаем строго научную теорию, или же факты, опыты опровергают гипотезу.

В художественной литературе фантазия, выдумка, интуиция, также играют решающую роль. Мало наблюдать, изучать, знать, необходимо еще и «выдумывать», создавать. Творчество — это соединение множества мелочей в одно более или менее крупное целое совершенной формы. Так создавались все величайшие произведения мировой литературы, все крупнейшие «типы» — Робинзон Крузо, Дон-Кихот, Гамлет, Вертер, Карамазовы, Обломовы, Безуховы и т. п. — типы, более или менее отжившие, но все же живущие среди нас.

Среди великолепных памятников устного народного творчества «Сказки Шахразады» являются памятником самым монументальным. Эти сказки с изумительным совершенством выражают стремление трудового народа отдаться «чарованью сладких вымыслов», свободной игре словом, выражают буйную силу цветистой фантазии народов Востока — арабов, персов, индусов. Это словесное тканье родилось в глубокой древности; разноцветные шелковые нити его простерлись по всей земле, покрыв ее словесным ковром изумительной красоты.

Ученые специалисты установили, что сказки китайцев были собраны и уже напечатаны за 2200 лет до нашей эпохи — до «Рождества Христова», как говорилось раньше, — и что в этих сказках есть много общего по темам, по смыслу со сказками индусов и европейских народов. Это утверждение дает мне право думать, что вопрос о распространении сказок правильно решают те специалисты, которые — как наш знаменитый Александр Веселовский — объяснили тематическое сродство и широчайшее распространение сказок заимствованием их одним народом у другого. Заимствование — не всегда искажение, иногда оно дополняет к хорошему лучшее.

Едва ли возможно сомневаться в том, что процесс заимствования и дополнения древних сказок особенностями быта каждой расы, нации, каждого класса играл значительнейшую роль в развитии культуры разума и народного творчества. Люди знакомятся с новыми вещами не только непосредственно видя и осязая вещи, но и по рассказам о вещах. Вероятно, сказки должны были способствовать развитию некоторых ремесел: гончарного, кузнечного, ткацкого, оружейного и прочих. Ручные ремесла переходят в искусство, как говорят нам музеи. Думаю, что найдется и еще немало доказательств культурного влияния сказок. История культуры, а также искусства мало и неясно говорят о широте и силе культурного влияния сказок.

Особенно значительно и неоспоримо влияние устного творчества на литературу письменную. Сказками и темами сказок издревле пользовались литераторы всех стран и всех эпох. Роман Апулея «Золотой осел» заимствован из сказки. Сказками пользовался Геродот. Италия пользуется ими, начиная с XIV века, в «Декамероне» Боккаччо; влияние сказок совершенно ясно в «Пентамероне», «Гектамероне», в «Кентерберийских рассказах» Чосера. Сказками пользовались Гете, Жанлис, Бальзак, Жорж Занд, Доде, Коппе, Лабуле, Анаголь Франс, Кармен Сильва, Андерсен, Топпелиус, Диккенс — всех не вспомнишь. У нас сказки использованы целым рядом крупнейших писателей, в их числе — Хемницером, Жуковским, Пушкиным, Львом Толстым. Формальная, сюжетная и дидактическая зависимость художественной литературы от устного творчества народа совершенно несомненна и очень поучительна.

Лично я должен признать, что на мой интеллектуальный рост сказки действовали вполне положительно, когда я слушал их из уст моей

бабушки и деревенских сказочников. Особенно поразил меня и поднял мою оценку сказок и их значения тот факт, что они печатаются. Лет двенадцати я прочитал «Новые арабские сказки», какое-то провинциальное издание XVIII века. Тогда я думал, что все напечатанное в книгах — правда.

Я убежден, что знакомство со сказками и вообще с неисчерпаемыми сокровищами устного народного творчества крайне полезно для молодых начинающих писателей. Не одним только мною замечено, что они, в большинстве своем, покорно и безусловно подчиняясь действительности, фотографируя ее стихами и прозой, делают это крайне сухо, малокровно, холодненькими словами, а время требует пафоса, огня, иронии. Разумеется, сказки не могут дать человеку того, что органически чуждо ему. Думаю, что учитель арифметики может быть только очень плохим поэтом. Но сказки помогли бы сильно развить фантазию писателя, заставить его оценить значение выдумки для искусства, а главное — обогатить его скудный язык, его бедный лексикон, который он часто безуспешно и почти всегда уродливо пытается обогащать «провинциализмами», «местными речениями» или придуманными «на скорую руку» мертворожденными словечками. <...>

Вопленица

Давно я не переживал ничего подобного.

В чистеньком концертном зале, полном аромата смолистого, свежего дерева, было сначала очень скучно. Публики было мало, и публика была вся плохая — кафе-кабакские завсегдатаи, которым днем нечего делать и которые от скуки лезут всюду, куда их пускают, «интернациональные дамы» из гостиниц, одетые с резким шиком, экспоненты, тоже изнывающие от безделья, кое-где среди них скромно ютятся серенькие фигуры учителей и учительниц, два-три студента, несколько журналистов с утомленными лицами и рассеянными взглядами... В общем — менее половины зала. На эстраде — высокий человек с черной бородой и в скверном сюртуке стоит, неуклюже облокотясь о что-то, вроде кафедры, и тусклым языком, ломаными, угловатыми фразами, скучно, длинно, бесцветно рассказывает о том, кто такая Ирина Андреевна Федосова. Это учитель Олонецкой гимназии Виноградов, человек, который знакомит Русь с ее неграмотной, но истинной поэтессой.

— Орина, — усердно надавливает он на «о», — с четырнадцати лет начала вопить. Она хрома потому, что, будучи восьми лет, упала с лошади и сломала себе ногу. Ей девяносто восемь лет от роду. На родине ее известность широка и почетна — все ее знают, и каждый зажиточный человек приглашает ее к себе «повопить» на похоронах, на свадьбах, а иногда и просто так, на вечеру... на именинах, примерно.

С ее слов записано более 30 000 стихов, а у Гомера в «Илиаде» только 27 815!.. <...>

Кажется, он кончил. Публика не слушала его.

— Орина Андреевна! — кричит он. Где-то сбоку открывается дверь, и с эстрады публике в пояс кланяется старушка низенького роста, кривобокая, вся седая, повязанная белым ситцевым платком, в красной ситцевой кофте, в коричневой юбке, на ногах тяжелые, грубые башмаки. Лицо — все в морщинах, коричневое... Но глаза — удивительные! Серые, ясные, живые — они так и блещут умом, усмешкой и тем еще, чего не встретишь в глазах дюжинных людей и чего не определишь словом.

— Ну, вот, бабушка, как ты, петь будешь или рассказывать? — спрашивает Виноградов.

— Как хочешь! Как угодно обществу! — отвечает старуха-поэтесса и вся сияет почему-то.

— Расскажи-ка про Добрыню, а то петь больно долго... <...>

Вы послушайте-тко, люди добрые,
Да былинку мою — правду-истину!..

— раздается задушевный речитатив, полный глубокого сознания важности этой правды-истины и необходимости поведать ее людям. Голос у Федосовой еще очень ясный, но у нее нет зубов, и она шепелявит. Но этот возглас так оригинален, так не похож на все кафе-кабацкое, пошрое и утомительно однообразное в своем разнообразии — на все то, что из года в год и изо дня в день слушает эта пестробрючная и яркообочная публика <...>, что ее как-то подавляет этот задушевный голос неграмотной старухи. Шепот прекращается. Все смотрят на маленькую старушку, а она, утопая в креслах, наклонилась вперед к публике и, блестя глазами, седая, старчески красивая и благородная и еще более облагороженная вдохновением, то повышает, то понижает голос и плавно жестикулирует сухими, коричневыми маленькими руками.

Уж ты гой еси, родна матушка!

— тоскливо молит Добрыня, —

Надоело мне пить да бражничать!
Отпусти меня во чисто поле
Попытать мою силу крепкую
Да поискать себе доли-счастья!

По зале носится веяние древности. Растет голос старухи и понижается, а на подвижном лице, в серых ясных глазах то тоска Добрыни, то мольба его матери, не желающей отпустить сына во чисто поле. И, как будто позабыв на время о «королевах бриллиантов», о всемирно известных исполнительницах классических поз, имевших всюду громадный успех, — публика раздражается громом аплодисментов в честь

полумертвого человека, воскрешающего последней своей энергией нашу умершую старую поэзию.

— Теперь «воплъ вдовы по муже»...— говорит Виноградов. Публика молчит. Откашлявшись, Федосова откидывается в глубь кресла и, полузакрыв глаза, высоко поднимает голову.

Лю-убимый ты мой му-уженька-а-а...

Сила страшной, рвущей сердце тоски — в этом вопле. Нота за нотой выливаются из груди поэтессы. В зале тихо... Смерть, кладбище, тоска...

— Я не могу этого слышать... не могу...— шепчет сзади меня дама в желтой шляпе и, когда я оборачиваюсь взглянуть на нее, прячет в раздушенный платок взволнованное бледное лицо...

Потом вопила девушка, выдаваемая замуж. Федосова вдохновляется, увлекается своей песнью, вся поглощена ею, вздрагивает, подчеркивает слова жеста, мимикой. Публика молчит, все более поддаваясь оригинальности этих за душу берущих воплей, охваченная заунывными, полными горьких слез мелодиями. А вопли,— вопли русской женщины, плачущей о своей тяжелой доле,— все рвутся из сухих уст поэтессы, рвутся и возбуждают в душе такую острую тоску, такую боль, так близка сердцу каждая нота этих мотивов, истинно русских, небогатых рисунком, не отличающихся разнообразием вариаций — да! — но полных чувства, искренности, силы — и всего того, чего нет ныне, чего не встретишь в поэзии ремесленников искусства и теоретиков его.
<...>

Федосова вся пропитана русским стоном, около семидесяти лет она жила им, выпевая в своих импровизациях чужое горе и выпевая горе своей жизни в старых русских песнях. Когда она запела «Соберитесь-ка, ребятушки, на зеленый луг» — по зале раздался странный звук — точно на кого-то тяжесть упала и страшно подавила его. Это вздохнул человек — ярославский купец Канин...

— Ты что?

— Хо-орошо! Так хорошо — слов нет! — ответил он, мотая головой и конфузливо стирая слезы с глаз. Ему под пятьдесят лет,— это фабрикант, солидный господин. Узнал свое, старое, брошенное, и расчувствовался старик.

Слов нет! Русский человек часто употребляет эти два слова, и в этом факте есть предупреждение нам. Он говорит: «Храните старую русскую песню: в ней есть слова для выражения невыносимого русского горя, того горя, от которого мы гибнем в кабаках, в декадентстве, в скептицизме и других смутах отчаяния». Русская песня — русская история, и безграмотная старуха Федосова, уместив в своей памяти 30 000 стихов, понимает это гораздо лучше многих очень грамотных людей.

Она кончила петь. Публика подошла к эстраде и окружила поэтессу, аплодируя ей, горячо, громко аплодируя. Поняли! Хороший это был момент. Импровизаторша — веселая и живая — блещит своими юны-

ми глазами и сыплет в толпу прибаутки, поговорки; толпа кричит ей вперевод:

— Хорошо, бабушка Ирина! Спасибо! Милая!.. <...>

[А.С. Пушкин]

<...> Прежде всего Пушкин был первым русским писателем, который обратил внимание на народное творчество и ввел его в литературу, не искажая в угоду государственной идее «народности» и лицемерным тенденциям придворных поэтов. Он украсил народную песню и сказку блеском своего таланта, но оставил не измененными их смысл и силу.

Возьмите сказку «О попе и работнике Балде», «О золотом петушке», «О царе Салтане» и так далее. Во всех этих сказках насмешливое, отрицательное отношение народа к попам и царям Пушкин не скрыл, не затушевал, а, напротив, оттенил еще более резко.

Он перевел с сербского несколько народных легенд из сборника Караджича; когда вышли подделанные французским писателем Проспером Мериmé «Песни западных славян» — Пушкин немедленно переводит их на русский язык. Он записывал во время своих путешествий сказки и песни и более пятидесяти штук передал Киреевскому для его знаменитого сборника. Он собрал целый цикл песен о Стеньке Разине, которого называл «единственным поэтическим лицом в России»... <...>

[Из письма] Е.А. Ляцкому

<...> Книги Ваши пришли, сердечно благодарю Вас за этот подарок, очень дорогой мне. Позвольте ли Вы сказать, что — на мой взгляд — тексты взяты Вами весьма удачно, что они дают ясное представление о творчестве народном и что «Старинки богатырские» явились как нельзя более своевременно?

В наши дни, когда к народу, к его творчеству замечается какое-то странное — скептическое, капризное и несерьезное отношение, — тексты, данные Вами — даже и без комментариев — очень солидно возражают тем, кто — как, напр[имер], Келтуяла — ныне выводит *все* творчество народное из аристократии, от командующих классов. Я очень удивлен предисловием ко второй части книги Келтуяла и некоторыми суждениями по этому вопросу Д.Н. Овсяннико-Куликовского, тоже отрицающего творчество народа. <...>

[Из письма] И.А. Груздеву

<...> Замечанием Вашим об отражении «экономики» в народных песнях я несколько смущен. У меня не было и нет тенденции особенно

подчеркивать наличие этого мотива в песенном творчестве *народа*, но мотив этот все-таки довольно часто сквозит в песнях *действительно* народных, — напр[имер] — бурлацких, плотничьих, шерстобитов, сукновалов и т. д. У меня где-то есть рассказ «Как сложили песню». Это подлинное описание факта, песню сложила в Арзамасе прислуга моего соседа пред[седателя] зем[ской] упр[авы] Хотяинцева, воспитателя Зверева.

Но ведь Вам, конечно, известно, что «народные» песни у нас сочиняли министры — как И.И. Дмитриев, князья — Вяземский, графиня Ростопчина, сочиняли Цыганов, Вонлярлярский, Востоков, Вельтман, Жадовская и ряд других. Они же, я думаю, искажали и подлинные тексты народных песен, как, напр., «Во субботу день ненастный», «Отсылает меня мое горе, обрекает меня во оброк», «Ты прощай, прощай, моя деревня, прощай, милое село». Неудобно ведь, чтоб помещичий хор пел жалобы на барщину, на тяжесть оброков, вообще — на помещика. Как пример искажения текста укажу «Эй, ухнем». Шаляпин и все поют эту бурлацкую песню, вводя в нее «ни к селу, ни к городу» слова из обрядовой девичьей песни, коя пелась в семик — «Разовьмете березу, разовьмете кудряву». Сами судите: на кой черт бурлакам «березу развивать»? Они пели в ритм тяжелого шага, под бечевой, согнувшись:

1. Мы иде-о-ом
Босы, голодны,
Камень-о-ом
Ноги порваны.

2. Ты пода-ай, Микола,
Помочи (щи),
Доведи-и-ко, Микола,
Дó ночи...

Вот это обилие «о» и дало Некр[асову] право отметить:

С болезн[енным] прип[свом ой]
И в такт [мотая головой]...

Я думаю, что Рыбников, Киреевский, Бессонов, Снегирев, Сахаров и др. — кроме Шейна, — записывая былины от «сказителей», песни записывали *помещичьих хоров*, т. е. в искаженных текстах. Мне рассказывала бабушка, отлично знавшая песни, как Турчанинов, нижегор[од-кий] помещик и театрал, «отбирал» от нее песни. «Хорошие-то, сердешные, не нравились ему, дурачку».

Хорошим собирателем был Якушкин, записывавший «по избам», «по артелям», «у плотогонов», но, как известно, собрание его не было опубликовано целиком. Кстати: в «Детстве» есть «Сказание про Мирона-отшельника», — ни такого текста, ни варианта его я нигде не нашел.

Сам народ текста песен — не ценит и на них — не памятливы, но прекрасно помнит «напевы», мелодии. Напр. — напев недавно возникшей песни «Потеряла я колечко» — старинный, я его слышал лет 45 тому назад в Лыскове и Свяжске, тогда, конечно, не могло быть в

тексте таких нелепых слов, как «Своей русою косою *трепетала* по волнам». Тут, мне кажется, идет такой процесс: люди наших дней *стыдятся* лирики, но расстаться с нею, к счастью, не хотят и не могут. И вот, оставляя старинный, строго лирический напев, он[и] облачают им нелепо юмористические слова:

Сидит лошадь на березе,
Мелку ягоду грызет.
Веселый разговор.

Ваш пример: «Ах, да пускай свет осуждает» и «Хаят, хаят меня люди» — подтверждает мою догадку, хотя и косвенно.

Кстати: частушки — не новость, им предшествовала в 80-х годах саратовская «матаня», были записи частушек. Да и вообще старинная эта форма «злбодневной» сатиры.

Ты коси, коса, А роса — долой,
Пока есть роса, Так я и домой,—

это очень старинная форма.

Вот как я «разошелся». Это объясняется моей любовью к народному песнетворчеству, которое особенно значительно по музыке, а не по словам, хотя и словами старых песен пренебрегать не следует, в них изумительное богатство языка и чистота его, слова в старых песнях, как жемчуга снизочка.

Эх, талан ли мой, талан таков?
Али участь моя горькая,
На роду ли мне досталось,
Что со младости до старости,
До седого бела волоса
Весь мой век все горе мыкати?

Кар[амзин] отсюда взял:

Эх, не все нам слезы горь[кие]
Лить о бедствиях су[щественных]
На мину[ту позабудемся...]

Эту песню я не променяю на целую книгу стихшков совр[менных] поэтов.

Или — поглядите-ко:

Эх, мальчик, кудрявчик мой!
Кудреватая головушка твоя,
Да и кто это тебя спородил?
Спородила меня матушка-краса,
Бело вымыла Валдайская вода,
Завила кудри разлапушка моя.

Пляшут слова! <...>

Советская литература

*Доклад на Первом Всесоюзном съезде
советских писателей 17 августа 1934 года*

Роль трудовых процессов, которые превратили вертикальное животное в человека и создали основные начала культуры,— никогда не была исследована так всесторонне и глубоко, как она того заслуживает. Это — естественно, ибо такое исследование — не в интересах эксплуататоров труда, которые, превращая энергию масс — как некое сырье — в деньги, в данном случае, конечно, не могли повышать ценность сырья. Начиная с глубокой древности, от времени деления людей на рабовладельцев и рабов, живой силой трудовых масс пользовались — и пользуются — так же, как мы теперь пользуемся механической силой течения рек. Первобытные люди изображались историками культуры как философствующие идеалисты и мистики, творцы богов, искатели «смысла жизни». <...>

Уже в глубокой древности люди мечтали о возможности летать по воздуху,— об этом говорят нам легенды о Фэптоне, Дедале и сыне его — Икаре, а также сказка о «ковре-самолете». Мечтали об ускорении движения по земле — сказка о «сапогах-скороходах», освоили лошадь; желание плавать по реке быстрее ее течения привело к изобретению весла и паруса; стремление убивать врага и зверя издала послужило мотивом изобретения пращи, лука, стрел. Мыслили о возможности прясть и ткать в одну ночь огромное количество материи, о возможности построить в одну ночь хорошее жилище, даже «дворец», т. е. жилище, укрепленное против врага; создали прялку, одно из древнейших орудий труда, примитивный, ручной станок для тканья и создали сказку о Василисе Премудрой. Можно привести еще десятки доказательства целесообразности древних сказок и мифов, десятки доказательства дальнорзости образного, гипотетического, но уже технологического мышления первобытных людей, возвышавшегося до таких уже современных нам гипотез, как, например, утилизация силы вращения земли вокруг своей оси или уничтожение полярных льдов. Все мифы и сказки древности как бы завершаются мифом о Тантале: Тантал стоит по горло в воде, его мучает жажда, но он не может утолить ее,— это древний человек среди явлений внешнего мира, не познанных им.

Не сомневаюсь в том, что древние сказки, мифы, легенды известны вам, но очень хотелось бы, чтоб основной их смысл был понят более глубоко. Смысл этот сводится к стремлению древних рабочих людей облегчить свой труд, усилить его продуктивность, вооружиться против четвероногих и двуногих врагов, а также силою слова, приемом «заговоров», «заклинаний» повлиять на стихийные, враждебные людям явления природы. <...>

Я снова обращаю ваше внимание, товарищи, на тот факт, что наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа. Совершенство таких образов, как Геркулес, Прометей, Микула Селянинович, Святогор, далее — доктор Фауст, Василиса Премудрая, иронический удачник Иван-дурак и наконец — Петрушка, побеждающий доктора, попа, полицейского, черта и даже смерть, — все это образы, в создании которых гармонически сочетались рация и интуицию, мысль и чувство. Такое сочетание возможно лишь при непосредственном участии создателя в творческой работе действительности, в борьбе за обновление жизни.

Очень важно отметить, что фольклору совершенно чужд пессимизм, невзирая на тот факт, что творцы фольклора жили тяжело и мучительно — рабский труд их был обесмыслен эксплуататорами, а личная жизнь — бесправна и беззащитна. Но при всем этом коллективу как бы свойственны сознание его бессмертия и уверенность в его победе над всеми враждебными ему силами. Герой фольклора — «дурак», презираемый даже отцом и братьями, всегда оказывается умнее их, всегда — победитель всех житейских невзгод, так же, как преодолевает их и Василиса Премудрая. <...>

Подлинную историю трудового народа нельзя знать, не зная устного народного творчества, которое непрерывно и определенно влияло на создание таких крупнейших произведений книжной литературы, как, например, «Фауст», «Приключения барона Мюнхаузена», «Пантагрюэль и Гаргантюа», «Тиль Уленшпигель» де Костера, «Освобожденный Прометей» Шелли и многие другие. От глубокой древности фольклор неотступно и своеобразно сопутствует истории. У него свое мнение о деятельности Людовика XI, Ивана Грозного, и это мнение резко различно с оценками истории, написанной специалистами, которые не очень интересовались вопросом о том, что именно вносила в жизнь трудового народа борьба монархов с феодалами. Грубо насильственная «пропаганда» культуры картофеля создает ряд легенд и поверий о происхождении его от совокупления дьявола с распутной девкой, это уклон в сторону древнего варварства, освященного глупостью церковных идей: «Христос и святые не ели картошки». Но тот же фольклор в наши дни возвел Владимира Ленина на высоту мифического героя древности, равного Прометею. <...>

Когда-то, в древности, устное художественное творчество трудящихся служило единственным организатором их опыта, воплощением идей в образах и возбудителем трудовой энергии коллектива. Нам следует понять это. <...>



Музыка и фольклор



В.В. Стасов

Двадцать пять лет русского искусства

Наша музыка

<...> Народная песня звучит и до сих пор повсюду: каждый мужик, каждый плотник, каждый каменщик, каждый дворник, каждый извозчик, каждая баба; каждая прачка и кухарка, каждая нянька и кормилица приносят ее с собою в Петербург, в Москву, в любой город, из своей родины, и вы слышите ее в течение круглого года. Она окружает нас всегда и везде. Каждый работник и работница в России, точно тысячу лет назад, справляют свою работу не иначе, как распевая целые коллекции песен. Русский солдат идет в бой с народною песнью на устах. Она сродни каждому из нас, и не надо археологических хлопот для того, чтоб ее узнать и полюбить. Поэтому-то и каждый русский, родившийся с творческою музыкальною душою, с первых дней жизни растет среди музыкальных элементов, глубоко национальных. А случилось еще то, что почти все значительнейшие русские музыканты родились не в столицах, а внутри России, в провинциальных городах или в поместьях своих отцов, и там провели всю первую молодость (Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Балакирев, Римский-Корсаков). Другие немало годов своей юности прожили в провинции, за городом, в частых и близких соприкосновениях с народной песней и народным пением. Первые и самые коренные музыкальные впечатления их были национальные. Если уже давно не было у нас художественно развившейся народной музыки, то в этом надо винить только неблагоприятные условия русской жизни в XVIII и XIX веках, когда все народное было затоптано в грязь. И все-таки национальность в музыке была так сродна всем, до того была общою коренною потребностью, что даже в екатерининский век, век придворных париков и пудры, то тот, то другой музыкант наш пробовал вставлять национальные мелодии в свои плохие оперы — сколки с плохих европейских опер тогдашнего времени. Так было позже и с Верстовским. Национальные элементы являлись тут в самом несчастном виде, но все-таки они были налицо, они свидетельствовали о такой потребности, которой не существовало у других народов. Но едва времена немного перемени-

лись, едва речь зашла в жизни и литературе о народности, только что к ней снова загорелись симпатии,— тотчас явились талантливые люди, желавшие создавать музыку в народных русских формах, им всего более свойственных и дорогих. Нет сомнения, европейские композиторы (по крайней мере, сильнейшие и талантливейшие между ними), вероятно, пошли бы по той самой дороге, по которой идут наши, начиная с Глинки, но такой дороги для них более не существует. Это доказывается очень явственно тем, с какою жадностью хватались они всегда за каждую музыкальную национальность, даже чужую, даже за одну ее крупинку. Вспомните, как, напр[имер], Бетховен не раз пробовал брать себе темами русские народные песни, Франц Шуберт — словацкие, Лист — венгерские. И все-таки они не создали ни русской, ни словацкой, ни венгерской музыки. Музыка не заключается в одних темах. Для того чтобы быть народной, для того чтобы выражать национальный дух и душу, она должна адресоваться к самому корню жизни народной. А ни Бетховен, ни Шуберт, ни Лист ничуть не адресовались к народной жизни и только брали драгоценные самоцветные камни, уцелевшие у того или другого народа, для того чтобы вставить эти прекрасные, свежие, вечно юные, сверкающие созданыща в ту музыкальную оправу, которая была свойственна общеевропейской художественной музыке. Они не опускались в тот мир, к которому принадлежали эти изящные, случайно встречавшиеся им характерные обломки, они только играли с ними, любовались на их красоту и выставляли их в блестящем освещении своего таланта. На долю русских музыкантов выпали иные условия жизни. Они уже не посторонние гости, они «свои» в том мире, откуда вынеслись на свет народные наши и вообще славянские мелодии, и потому они владеют ими свободною рукою, способны дать им выступить во всей правде и силе их колорита, склада, характера. <...>

А.Н. Серов

Русская народная песня как предмет науки

Технический склад русской песни

<...> Наука «о народном музыкальном творчестве» еще не существует, но ясно и теперь уже, что как отрасль одной общей громадной науки «человекознания» («антропологии» в обширнейшем смысле)

наука о народном музыкальном творчестве, т. е. о народной песне, эта будущая «музыкальная эмбриология», состоит в теснейшей связи: 1) с ф и з и о л о г и е й (зарождение звука в гортани, органы дыхания в процессе пения и словесной речи и т. д.); 2) с этнографией (в самом широком объеме), т. е. с наукой о народах, его народных племенах в их родственных сходствах и их различии, с подведением под типы и классификацию; 3) с историей культуры народов (опять в самом объемистом смысле), включая туда все религиозное развитие народов — его поверья, предания и т. д.; 4) с филологией, включая туда подробнейшие исследования языка и словесности каждого народа, преимущественно по памятникам неписанным, традиционным, — так как музыкальные зародыши в каждой нации далеко предшествуют ее «письменности». Ясно также, к сожалению, что по недостаточности данных во всех упомянутых науках, по недостаточной еще их разработке наука о народной песне еще едва мыслима. Приходится ограничиваться эскизами, намеками и — вместо результатных выводов — дать одни предположения, догадки.

<...> Сходство наших русских песен с мелодиями древнеэллиническими указано было еще в конце прошлого века англичанином Gutthrie, который в своей книге «Dissertations sur les antiquités de la Russie» (1795 г.) делает, кроме того, большие сближения между обычаями, играми, одеждою, музыкальными орудиями древнегреческими и простонародными русскими. <...>

Разбирать и доказывать наследственность русской или древнеславянской песни от греков (так же, как, например, и наследственность нашего языка от древнегреческого или от одного общего обоим корня) — дело этнографов, историков и филологов.

Мы здесь обратим только внимание на строгую естественность склада древнеэллинической системы и русской народной песни; заметим, что даже помимо всякой наследственности и общего первобытного родства между народами арийской «семьи» одни и те же естественные причины непременно должны были произвести и те же естественные результаты. [...]

Пение русское неразрывно слито со словом (русский простолюдин и в наше время «песни без слов» и всей инструментальной музыки не понимает; «Lieder ohne Worte» пишутся для немецких салонов). В речи словесной повышение и понижение голоса на кварту (вопрос, ответ и т. д.) играет самоважнейшую роль. Она же должна отразиться и в русской народной песне. Являются тождественные с греческими — тройкие тетрахорды, из того же нормально-диатонического звукоряда и под тем же самым естественным двояким способом группировки.

Собиратели и гармонизаторы русских песен

<...> Народная песня — произведение чисто почвенное, растительное.

Творчество является тут в самом первобытном своем виде, в зародышах музыкальных, в эмбрионах искусства, способных к великолепному дальнейшему развитию, но его еще вовсе лишенных.

Народный напев всегда не что иное, как единичная, одnogолосная тема, голая тема, которая иногда буквально тождественно, иногда с легкими мелизматическими вариантами повторяется столько раз кряду, сколько того требуют слова песни.

Пения без слов, так же, как и самостоятельной, эммансипированной от слова музыки инструментальной, народ наш не признает, повторяя в этом на себе явление музыки древнегреческой и всей восточной.

Понятно, что для сохранения всей прелести и всей интенсивной силы зародышей музыкального творчества надобно, чтобы разработка их шла и внутри, из внутренней органической потребности в каждом данном случае, а никак не извне, как нечто чужое, постороннее, как навязанный русскому простолюдину немецкий или полунемецкий костюм.

Все это — истины до того простые, что кажется, будто напрасно и толковать о них. Каждый сам может обо всем этом догадаться.

Но — увы! — судьба разработки русских песен до сих пор (за весьма малыми исключениями) показывает, что все эти истины достигаются только огромным трудом, длиною фильтрацией сквозь слои грубейшего незнания дела, сквозь пласты сплошных ошибок всякого рода. [...]

Есть целая сокровищница напевов оригинальнейших, прелестнейших — потому что созданных и внутри, а не сочиненных, напевов, не похожих на западноевропейскую музыку, потому что не подпавших под влияние общей музыкальной культуры, но напевов люда «безграмотного», сохраняющихся только устным преданием, вместе со словами песен и вместе с ними же подвергающихся ежечасному, более или менее важному видоизменению, иногда искажению, напевов деликатнейшего свойства в своих мелодических изгибах и оттого способных потерять всю прелесть от неуклюжей разработки, как радужная пыль с крыльев бабочки разрушается одним прикосновением к ней грубой руки.

Есть — с другой стороны — целые легионы музыкантов-техников, музыкальных мастеровых, воспитанных на западноевропейский лад и смотрящих на всю на свете музыку сквозь призму немецко-итальянских понятий, возведенных в закон с конца XVII века и вкоренившихся в продолжение всего следующего времени.

Такого рода музыкальные «делатели» не настолько были лишены вкуса, чтобы не плениться, хотя до некоторой степени, свежестью народно-русских мелодий, протяжных и плясовых, веселых и грустных, тоскливых и разгульных. Но не могли также и не взирать на эту простонародную «неученую» музыку немножко через плечо. Вследствие чего возымели богатую мысль: приблизить эту простонародную русскую музыку к «музыке всеобщей», к музыке «образованной», и с т и н н о й.

Для этого что надо было сделать?

1. Записать мотивы русских народных песен общеевропейскими музыкальными знаками.

2. Украсить эти мотивы гармонизациею, аккомпанементом — по общим законам, принципам или «привычкам» всеобщей, западноевропейской музыки, т. е. привести русские песни к одному знаменателю с общепотребительными мелодиями и гармониями.

На практике <...> музыкальные мастера натолкнулись в русской песне на материал весьма непокорный, неподатливый, но этого, разумеется, не заметили и, руководясь своими тупейшими и ограниченными идеалами, гордясь своею «образованностью», подошли к русским народным напевам с совершенно ложной стороны, прикоснулись к ним грубою ремесленною лапою и — стерли радужную пыль с крыльев музыкального мотылька, т. е. исказили, обезобразили русско-народные мелодии иногда до неузнаваемости. <...>

Касательно записывания народных мелодий мы имели теперь в виду исключительно техническую сторону этого дела. Но есть еще и другая, не менее важная сторона критического выбора. Не всякая первопопавшаяся песня может быть полезна для толкового собирателя. Каждый текст народной песни, видоизменяемый по местности и по времени, поется на многие, весьма непохожие друг на друга напевы. Каждый данный напев, в свою очередь, подлежит в устах народа более или менее важным видоизменениям, в а р и а н т а м. Истинный знаток песен должен уметь остановить свой выбор на лучшем типическом варианте для занесения такого варианта в издаваемый сборник. Но много ли на Руси таких знатоков дела? Специалистам по слову, тексту песен недостает сведений музыкальных, а собиратели-музыканты понятия не имеют о критической сортировке слов, относятся к тексту песни безразлично и — запутывают дело. <...>

Обращаемся затем к вопросу о гармонизации русских народных песен.

Русская песня, как сказано выше, музыкальный эмбрион, созданный прежде всего для единичного голоса или для хорового пения в унисон. Так народ понимает свою песню (согласно с Древней Грецией и Востоком). Совместная с данною мелодиею гармония есть дело выработки западноевропейской, роскошь музыкальная, на-

шему народу почти чужая. Народ в своих импровизированных х о р а х поет не все время в у н и с о н, это правда, но «подголоски», «припевы» в других голосах, кроме главного, ведущего мелодию, создаются только в виде мелодической прикрасы, в виде модификации варианта, а никак не сплошь под к а ж д у ю н о т у данного напева. Тут, при глубоком вникании в «суть» самого дела, окажутся своеобразные мелодико-гармонические приемы, чрезвычайно непохожие на принципы общеевропейской гармонизации, установившейся т о л ь к о в XVII веке. <...>

Теперь читателю понятны должны быть а б с у р д ы, проистекшие из наивного желания приурочить русскую песню к области общеевропейской музыки — приукрасить русский народный напев г а р м о н и з а ц и е ю на общемузыкальный (т. е. итальяно-немецкий) лад. Деревенская русская девушка вместо сарафана своего — в коротенькой юбочке и в шляпке «тирольке», русский молодец — вместо своей красной рубашки — во фраке немецкого покроя — вот картинки, подходящие к тому безобразному, карикатурному впечатлению, которое дает нам русская песня, г а р м о н и з о в а н н а я музыкальным мастеровым. <...>

История всех сборников русских народных песен, с конца прошлого века вплоть до позднейшего времени, представляет ряд печальных заблуждений и в выборе песен, и в записывании, и в приемах г а р м о н и з а ц и и. Только со сборника г. Балакирева, изданного в 1866 г., начинается отчасти здравый, светлый (хотя еще не критический) взгляд на дело. <...> Тут в первый раз при записывании русских народных напевов создан и осуществлен принцип строжайшего д и а т о н и з м а. Из 40 русских песен сборника только в двух (№ 14 и № 34) встречаются отступления от данного лада, и то самые незначительные, может быть, еще с о м н и т е л ь н ы е (в обоих случаях только в последнем такте напева нота *d* с отказом, тогда как тон в ключе — *des*). Принцип неизменности лада (в напеве) и принцип частого употребления в гармонии так называемых второстепенных трезвучий (*Nebendreiklänge*) придал и записыванью песен, и разработке их своеобразный, несколько суровый оттенок, требуемый самим делом. Отсюда начинается совсем новая струя для работ над русскими песнями, и в этом отношении заслуга г. Балакирева весьма почтенна. Но именно потому, что он гораздо «музыкальнее» всех своих предшественников на этом поле, следует отнести к его труду с особенною строгостью, и тогда увидим, что этот труд с весьма многих сторон критики не выдерживает.

Отделим, прежде всего, дело з а п и с ы в а н и я или р е д а к ц и и напева с его текстом от дела г а р м о н и з а ц и и. В сборнике народных песен требуются верность и простота (что не просто, то не народно). Отличный слух г. Балакирева и схваченный им принцип диатонизма ручаются нам, что он записал в е р н о т о,

что слышал в устах народа. [...] С делом верного записывания совпадает, как было сказано, дело выбора лучших вариантов напева и текста. Подобная сравнительная проверка сборников в этом отношении требует обширного специального труда, которому здесь не место, но нельзя не заметить, что в работе г. Балакирева обличается вкус весьма сомнительный по отношению к выбору вариантов, даже музыкальных, а по отношению к тексту песен сборник Балакирева — образец грубого безвкусица, непонимания своей задачи и ни в какое сравнение идти не может не только со сборником издания г. Стелловского, но и со сборниками Кашина и Прача. Г-н Балакирев и не догадывался отнести к тексту со сколько-нибудь критическим выбором, а с ребяческой (непозволительной в сборниках) наивностью записывал и напев, и слова сплошь, как ему случилось их услышать, хотя бы в донельзя искаженном виде.

<...> Г-н собиратель оправдывается тем, что он так слышал песню из «уст народа». Но это не оправдание. Мало ли что и как поет народ в наше время. Можно и оперные арии, и салонные романсы услышать у мужиков, в виде «поправленном», «аранжированном» писарями, фабричными, солдатами и лакеями. <...>

Ап. А. Григорьев

Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны

<...> Высшее и главное значение нашей песни заключается прежде всего в том, что она одна только вместе со всеми славянскими сестрами живет и доселе *растет* в народе, тогда как песни других европейских народов более или менее стали для этих народов предметом археологического любопытства и, стало быть, изучения... У нас же постоянно совершается явление, которое глубоко верно и вместе поэтически обозначил А.С. Хомяков в предисловии своем к некоторым песням, напечатанным в «Московском сборнике» 1852 года: «Сказывается старорусская сказка (говорит он), и мы чувствуем в ней нечто живое, нечто близкое нам. Песня наша доселе еще живет, доселе еще творится старым органическим законом, хотя нечего и скрывать того, что, по всей вероятности, мы переживаем (т. е. не мы, а народ) последнюю эпоху такого непосредственного творчества».

1. Песня есть поэтически-музыкальное или, если хотите, музыкально-поэтическое целое, ибо, право, трудно решить, что главное в этом живом организме: музыкальный или поэтический элемент?

2. Песня зарождается неизвестно когда, неизвестно где, творится неизвестно кем, рождается и живет, как растение, именно как растение, сама прозябая на удобной почве. Случалось ли кому-нибудь из наших читателей обращать внимание на один самый обыкновенный, но вместе с тем и поразительный факт?.. Пытались ли узнавать, сколько разнообразнейших по текстам и по музыкальным мотивам песен *хранится*, так сказать, в памяти всякого простого поющего человека или поющей простой женщины? Едва вероятно покажется, если мы скажем: считать надобно тут не десятками, а сотнями; а между тем это так; и всякому, кто сколько-нибудь наблюдал явления, ловил жизнь на деле, очень ясно, почему это так. Одна песня наводит на другую, как-то вяжется с другою, как-то растительно цепляется за другую; одно слово в одной песне родит в памяти новую песню, одни общеэпические формы связывают несколько разнородных песен; точно так же и мотивы, по-видимому совершенно различные, льются один за другим, совершенно раздельные, а между тем связанные между собою одною общою растительною жизнью. Я говорю не о текстах и мотивах существенно различных, которые как более резкие удобнее ложатся слоями в памяти, а о тех, которых разница гораздо менее ярка и очевидна. Дело все в том, что почва тут совершенно девственна, не тронута, не засеяна, так сказать, ничем иным, что мешало бы свободному произрастанию органического продукта. С другой стороны, какого труда стоит людям, разрозненным с пониманием и чувством народа, запомнить весьма небольшое количество народных текстов и мотивов, запомнить так, чтобы тексты и мотивы не смешивались, не сливались одни с другими, а выходили бы ярко со всеми их особенностями, ибо отнимать у песен эти тонкие поэтические и музыкальные особенности совершенно все равно, что обрезать растения по струнке, налагая на все общий пошлый тип.

3. Если масса песен, даже та, которая может быть извлечена из нескольких, немногих поющих лиц мужского или женского пола, так велика, то неминуемо представляется вопрос: какие песни стоят того, чтоб быть записанными?.. Скажут, может быть: *лучшие*; но в том-то и дело, какие считались лучшими, чем руководиться при разделении лучшего и худшего в этом деле... Записывать надобно песни, которые постарше, скажут без запинки многие и притом почтенные люди, знающие в этом деле. Да ведь песня не только растение, песня — самая почва, на которую ложится слой за слоем; снимая слои, сличая варианты, иногда в песне новой можно добиться до первых, до чистых слоев. Есть песни совершенно новые, часто даже нелепые до безобразия, но напев их развит с такою полнотою, с таким богатством и могучеством, что невольно приходит в голову мысль, не новый ли слой

текста лег здесь на старый; кто отыскивает только песен постарше, тот отвернется от подобного текста с презрением и будет не прав. Наша песня не сдана в архив: она доселе живет в народе, творится по старым законам его самобытного творчества, новое чувство, новое содержание укладывается иногда в готовые, обычные, старые формы, старое не умирает, оно живет и продолжается в новом, иногда остается совершенно нетронутым, иногда разрастается, иногда, пожалуй, искажается, но во всяком случае *живет*. <...>

Часто в песне новой по содержанию встречаются старые или, лучше сказать, коренные взгляды и те общие подробности, в которые как уже готовые, истари ведущиеся формы укладывается новое содержание. Заключение изо всего этого то, что пока мы еще не имеем права выбора между песнями, а должны собирать положительно все, без исключения даже фабричных и лакейских искажений. <...>

У народа все современное лишается в песне своего современного характера и получает общий эпический, коренной, старый. Кроме того, в песнях этого рода паразителен подчас старый же народный смысл, до такой степени крепкий и здоровый, до такой степени проникающий в исторические, давние основы событий, что остается только удивляться ему. Вот, например, как начинается владимирская песня:

В тридцать первом году
Объявлял поляк войну
На матушку на Москву,
На Смоленску губерню и т. д.

Такое начало заставит призадуматься. Во-первых, песня сложена по тем же законам, по каким сложилась старая песня про Михаила Васильевича Скопина-Шуйского. Обе песни начинаются даже годом; в обоих события потеряли свой исторический характер и главные герои обратились в эпических; но смысл событий уцелел. Поверьте, что народ недаром поставил «на Смоленску губерню». Напрасно думают, что он не помнит старого; он, может быть, лучше ученых историков понимает его исторические законы, потому что носит их в себе непосредственно и цельно! <...>

Русская песня не так легко дается в руки, как другие; не то чтоб она хоронилась от людей, как таинственное предание, как песни бретонские, например, но она не любит являться по заказу и выставляться напоказ — это ее основное свойство. Хохол, например, споет один для публики множество своих песен, сопровождая каждое слово соответствующим слову жестом по своей южной природе. Попробуйте великорусского человека поставить одного перед публикой с его песней — ему будет неловко; его и наедине-то умеючи да умеючи можно, не говорю заставить петь, но довести до пения. Мудреное дело расшевелить его: огонь в нем, как и в самой его песне, не вспыхивает

порывами, а сосредоточен внутри. Не было еще примера, чтоб великорусский человек выступил перед публикой с своими песнями, один, как выступает, например, с малороссийскими песнями известный певец Карпенко. На великорусскую песню можно наводить только; к ней нужен подход: подошел успешно — тогда лови ее! Она льется сама тогда свободно, бесконечно, разнообразно — вот общее замечание. <...>

Певцов, поющих с некоторым искусством, мы разделили на поющих в одиночку и поющих хором. Нечего говорить о том, что певцов-самородков обоюго пола, обладающих и необычайными средствами голоса, и поразительным музыкальным чутьем, встретится на Руси великое множество. Об этом можно говорить как о новости разве только людям, незнакомым с делом. Значение этих певцов как источников важно больше в музыкальном отношении, в отношении к напевам песен, чем в поэтическом отношении к их текстам. Певцы поют ограниченное число песен, выработанных ими, и притом одну песню на десять романсов, занесенных Бог весть откуда. Надобно сказать, что и те романсы, которые ими прочувствованы, поют они мастерски; но не следует только забывать той черты, которая характеризует всегда самого талантливого самородка, — отсутствие критики, разборчивости, — черта, которая подмечена, например, Островским в его Мите («Бедность не порок»), читающем Кольцова и между тем весьма патетически произносящем стихи конфетного билетца: «Что на свете пружестоко? Пружестока есть любовь»... Это вы встретите во всяком самородке, музыкальном и поэтическом. Дело в том, что самородка надо брать так, как он создан под влиянием различных обстоятельств, с одной стороны, не возмущаясь порчей и безвкусицей, которые пристали к его богатой натуре от *образованности* фабрик, погребков и трактиров и т. п.; с другой стороны, не надобно сердиться и за то, что он по-своему переделывает тексты и мотивы хороших или дурных романсов. Самородка, словом, должно брать как самородка... почти как растение. <...>

Прочитал самородок несколько стихотворений — он сам слагает стихи с полным чувством размера; послушал он какого-нибудь певца — он уже поет его романсы и поет хотя по-своему, но так, что ни одной оскорбительной ноты вы не услышите; показали ему гриф — больше ничего, — через месяц левая рука у него быстро бегаёт по ладам, отыскивая, разумеется, простейших созвучий, но никогда не соединяя неродственных тонов, переходя иногда резко и смело, но не фальшиво. <...>

Один самородок музыкальный, которого я знал и знаю, происхождением ярославец, был сперва приказчиком в одном заведении в глухой стороне Москвы. Голос у него объема необычайного: верхнее *si* берет он грудью; ухо такое, что раз-два прослушает романс и, если романс ему пришелся по душе, он его поет совершенно верно, изменяя только

по-своему некоторые украшения, весьма часто не ко вреду, а к пользе романса. Песня его свободна; она не продается, а дарится приятелям, и целые долгие вечера готов он петь, когда видит, что слушатели *чувствуют*, и чем больше поет он, тем больше входит в лирическое состояние. Те немногие народные песни, которые встретятся промежду романсов и споются только для охотников до этого дела, как то: «Вспомни», «Не одна-то во поле дороженька», «Улетает мой соколик» и некоторые другие, доведены уже до той художественности, до той типичности мотива, в которой исчезают и сливаются различные местные разнообразия, так что музыканту остается лишь записывать, очищая ее только от некоторой вкрапшейся случайно примеси цыганщины. Мне случилось раз слышать этот необыкновенно сильный и вместе сладкий тенор в соединении с сильнейшим женским контральто такого же самородка, с контральто, развитым частым упражнением; вероятно, никакие ученые диссертации не разъяснили бы мне характера великорусской песни, как одна ночь этого пения, широкого, могучего, переливающегося тихим огнем по жилам. Песни лились, лились, одна другой шире, одна другой переливистее. Душа расширялась вместе с песнью, которая так и дышала свежим воздухом великорусского края... И многими такими освежающими душу ночами обязан я, как обязаны многие, нашему самородку. <...>

Удивятся, вероятно, многие, что, заговорив о типах певцов, поющих русские песни, я не упоминаю о многих известных на этом поприще. Я скажу одно, что все они — певцы или певицы отличные, но к народной песне относятся неправильно: они не ее поют, не ее любят, а высказывают в ней те или другие блестящие стороны своих талантов. Так, одной, например, удаются в пении вообще места патетически-плачевные, и вследствие этого все тоскливое, что попадает ей в русской песне, она доводит до выгтя; другому Бог дал много бойкости, размашистости, удали — он эти качества переносит во всякую русскую песню, на них, как говорится, и выезжает. <...>

Цыгане — племя с врожденною музыкально-гармоническою, заметьте, гармоническою, а не мелодическою, способностью; и я думаю, что роль их в отношении к племенам славянским заключается в инструментовке славянских мелодий, что они и делают или по крайней мере делали до сих пор. Всякий мотив они особенным образом гармонизируют, и у них, кроме удивительно оригинальных, иногда удивительно прекрасных ходов голосов и особенности в движении или ходах голосов, также ничего нет, хотя именно эти *ходы* и это особенное движение, которое можно уподобить явно слышному биению пульса, то задержанному, то лихорадочно-тревожному, но всегда удивительно правильному в своей тревоге, составляя для многих обаяние цыганской *растительной* гармонии. Цыгане, как племя дикое, обладают непосредственностью восприимчивости и бросают некоторый свет на самый вопрос о непосредственной восприимчивости. Многие, не

хорошо знакомые с особенностью природы этого племени, заподозревают нечто искусственное в их вспышках и бесновании, некоторую аффектацию и говорят, что если есть что-либо оригинальное в цыганстве, то только в цыганстве диком. Кто говорил это, тот, как я могу утверждать наверное, не слышал диких цыган и не вник в характер цыганства. Опять повторю, что оригинальных мелодий Бог не дал цыганам; он дал им чувство инструментивное, наклонность к странным, оригинальным ходам голосов, гармоническую способность; и нечего удивляться, что они с цыганским *чувством* поют какой-нибудь пошлый романс, нечего заподозревать в их порывах аффектацию. Ни одного романса, хорошего или пошлого, будет ли это «Скажи, зачем», «Не отходи от меня» Варламова, или безобразия вроде романса «Ножка», не поют они таким, каким создал его автор: сохраняя мотив, они гармонизируют его по-своему, придадут самой пошлости аккордами, вариациями голосов или особым биением пульса свой знойный, страстный характер, и на эти-то аккорды отзывается *всегда* их одушевление, этой вибрацией дрожат их груди и плечи, это биение пульса переходит в целый хор. Эта отзывчивость не есть личная, а типовая, невольная, обязательная для всех, всегда повторяющаяся, ибо она всегда пробуждает в натуре их известные струны. Натура всегда отзывается на впечатления, которые увлекают ее в мир ей родственный, сколько бы раз впечатления эти ни повторялись...

Из этого следует, что цыгане важны как элемент в отношении к разработке музыкальной стороны нашей песни, и здесь для всякого знающего дело значение их несомненно. Их манера придает некоторым из наших песен, как, например, «Пряха», «Ивушка», особенный страстный колорит. Кроме того, как певцы по ремеслу они сохраняют множество текстов и мотивов. В собрании Павла Ивановича Якушкина встречается несколько песен, записанных мною под пение цыган, и песни эти не из худших, а из лучших. Таковы «Песня о хмеле», «Как на славной было улице на Дмитровке», «Исходила младенька»; эта последняя особенно замечательна и по тексту, и по мотиву.

Такому сохранению у цыган старых текстов и мотивов способствует много то упомянутое мною качество их, которое я назвал отсутствием в них оригинальности собственной. Племя бродячее, племя, хранившее только одну свою *натуру* (как данные) чистою и неприкосновенною, — цыгане по дороге ли странствий, на местах ли, где они остепенились, как у нас, захватывали и усваивали себе то, что находили у разных народов. Самый язык их, сохранив явно санскритские коренные слова, принял в себя множество разных, преимущественно славянских элементов. <...>

Певцы, т. е. поющие с некоторым искусством, обыкновенно аккомпанируют себе на каком-либо инструменте, на балалайке или на семиструнной гитаре, до игры на которых, равно как и до некоторой

степени искусства в пении, доходят они большею частью самоучкою.
<...>

Последний источник, и самый богатый как материал,— это певцы и певицы для собственного удовольствия и хороводы. Распространяться об этом источнике нечего; мы говорили подробно только о том, что обегается понапрасну, а это уж источник явный, неизбежный. Нельзя не заметить только, что есть такие счастливые, даровитые организации из женщин, поющих ли под окном за работою, в веселой ли беседе, с пения которых прямо записывай и тексты, и музыку: поэтическое и музыкальное чутье в таких довольно притом не редких натурах поистине поразительно. Иная, например, допоеет песню до известных стихов только и окончит; приглядитесь хорошенько, и вы увидите, что дальше пойдут стихи вставочные из другой песни, или деланные, или, как она назовет, *дурашные*: чувство музыкального такта врожденно точно так же такой натуре, и ни одной ошибки не найдет ученый музыкант в ее делении мотива на такты, в растягивании или ускорении звуков и т. д. Вот такие-то натуры и суть самые драгоценные источники. <...>

Наконец, нельзя пренебрегать и самими искажениями песен, даже явными. Искажения (подразумеваются народные, а не ученые) бывают двух родов:

а) или песня-тип заменяется вариантом сравнительно скуднейшим; у иного поющего плоха память на удержание богатых форм, и в целости остается только голое содержание песни;

б) или песня-тип смешивается с другой песнью-типом, так что с середины, с конца даже, идет приставка. <...>

Еще менее важно пренебрегать вариациями на один и тот же тип, часто весьма разнообразными. К песне-типу иногда присовокупляется новое начало, иногда новый конец. <...>

Самые нелепые, явно деланные искажения, лишь бы только они не сочинены были собирателем песен, а пелись в народе <...> могут наводить иногда на типы, потому что у народа и в деланном даже отзовутся отголоски обычных типов, напетых с детства слуху, завещанных непрерывным преданием, на это-то живое, типическое собьется всегда почти все деланное. <...>

Вообще можно положить за правило, что нет искажения, которое не наводило бы на тип. Вы скажете простому человеку несколько стихов из искажения, среди которых попадает хотя один стих типический; «эта песня не так поется», скажет он и по поводу одного типического стиха споет такую песню, которой вы и не слыхивали, которой вы совсем не ожидали.

Задача в том только, чтоб попадать на свежие, настоящие источники; скажут, что в этом-то и заключается величайшая трудность, но можно ответить прямо: трудность не в отыскании источников, а в умении относиться к источникам.

Сказитель И.Т. Рябинин и его былины

<...> Музыкальная сторона былины, как я уже заметил, еще не обследована с достаточной обстоятельностью. Иван Трофимович заставил было призадуматься наших специалистов по этому вопросу, но они, сколько известно, ни к каким определенным результатам не пришли. Гильфердинг различает три размера, которые, по его выражению, «вмещают в себе весь наш народный эпос, за исключением некоторых более поздних его произведений». <...>

Положение Гильфердинга не встретило никаких возражений в музыкальной литературе. Но существует мнение, что былинный стих есть совершенно оригинальное явление в области метрики и потому не может быть отнесен ни к одному из известных размеров. Как бы то ни было, о музыкальной стороне былин вполне определенно можно сказать только то, что почти все известные нам былины Рябинин поет на один и тот же мотив, исключая былину о Вольге и Микуле, которая имеет у него свой особый, отличный от первого напев. И тот, и другой, стало быть, повторяется при исполнении бесконечное число раз. Но благодаря разнообразию темпа и множеству оттенков, часто неуловимых, — то неподдельной, искренней иронии, как в былине о Вольге и Микуле, то величавого спокойствия, которое так отличает истинного эпического повествователя, — он придает каждой былине свою физиономию. Эти оттенки в высшей степени разнообразят монотонность напева и вместе с тем увлекают слушателя за нитью рассказа. Несомненно, что тот или другой метр, или «склад», стоит в неразрывной связи с логическим содержанием каждого стиха: сказывалось по интонации, что певец чутко отзывался на каждое слово песни и невольно придавал каждому слову особый, лучше сказать, музыкальный смысл. А музыкальность нашего певца достойна замечания: никогда не позволил он себе сбиться с раз взятого ритма и тона и держал последний всегда на одной высоте, как бы велика ни была исполняемая былина.

Напевы духовных стихов отличны по своему характеру. Они напоминают собой ярмарочные песни, живущие в устах современных нам калик перехожих, стариков-нищих. Напев их, особенный для каждого сюжета, краток, однообразен и так же неизменно повторяется, как и в былинах, но гораздо менее поэтичен по своей выразительности и далеко не так захватывает слушателя. И.Т. Рябинин, как и все олончане, называет духовные стихи божественными и относится к ним с большим уважением: недаром они поят-кормят нищую братью.

Обыкновенно Иван Трофимович одну половину былины пел, другую же «сказывал». Иногда переход от пения к «сказу» казался несколько резким благодаря тому, что приходилось при большой аудитории сильно возвышать голос, почти выкрикивать. Но у себя на дому его пересказ носит совершенно иной характер: это тихая естественно-мерная речь, произносимая чуть-чуть приподнятым тоном, который так же выдержан и своеобразно гармоничен, как и в пении. Говорили, будто он выучился пересказывать былины в бытность свою в Петербурге. Едва ли это верно... Если прежде он не умел этого делать, то ему пришлось бы переучивать весь репертуар. Не раз приходилось замечать при записывании народных песен, что, как только певец или певица пытались по просьбе записывавшего передавать песню говорком, последняя или забывалась тут же, или искажалась до неузнаваемости. Стало быть, если является рапсод, умеющий не только петь, но и «сказывать», то надо предположить, во-первых, то, что эпический материал не так тесно связан с напевом, как лирический, и, во-вторых, что это уменье в певце исконно. На основании свидетельств, что этим уменьем обладали многие, если не все, наши рапсоды, можно сделать такое предположение, не лишнее вероятности: не был ли подобный пересказ первобытной формой былинного изложения, формой, которая только впоследствии стала передаваться нараспев? Иначе трудно объяснить однообразие былинного напева при общем богатстве музыкальных форм на нашем севере. Лирический характер оттенков, о которых я говорил выше, мог бы, кажется, открыть широкий простор музыкальной фантазии певца, чему помогли бы аналогии из обширнейшей области лирических напевов. Конечно, были певцы, совмещавшие в себе лирическое и эпическое искусства, а между тем последние резко разграничены одно от другого, и былинный склад является как бы окаменелым в своей неподвижности. А это могло случиться только при убеждении, что былаина — это не что иное, как «сказ», положенный на «голос». В таком случае сразу раскрывалось бы истинное значение слова «сказитель». <...>

Говоря, что былаина — это не что иное, как «сказ», положенный на «голос», я не утверждаю, что при отсутствии напева он имел вполне законченную форму стиха; последняя возникла одновременно с напевом. Но предшествующая напеву стадия развития устного рассказа, передаваемого из поколения в поколение в течение долгого времени, могла отлиться в форму, близкую к стихотворной и напоминающую наши сказочные зачины. По крайней мере на такое заключение наводят былины «старой записи», в которых описательные места стали уже складываться в форму стиха.

<...> Другой путь, которым могли попадать сюжеты в народный обиход, это — скоморохи. Скоморошество было чрезвычайно развито в Древней Руси, но на сложение былин оно не имело большого влияния; нет положительных свидетельств, чтобы скоморохами пелись специ-

ально б ы л и н ы в той форме, в какой они нам известны. Сообщение Олеария, первой половины XVII в., о певцах-скоморохах, славивших перед ним за посольским столом царя Михаила Федоровича, удостоверяет только, что скоморохи пели величальные песни в честь государя или, как можно думать и как оно и следовало, в честь хозяев, приглашавших их к себе в дом. Скоморохи — музыканты и плясуны, веселые молодцы; репертуар их состоял, насколько известно, большею частью из произведений игривого или забавно-шуточного свойства: изображения в лицах комичных сцен, небылицы, припевки, прибаутки. Их приглашали только затем, чтобы п о т е ш и т ь с я, но не более. Песня о госте Терентьище или отчасти о Ставре Гоудиновиче совершенно в их духе. Такому потешному характеру их репертуара соответствовало и то полупрезрительное отношение народа к скоморохам и отчасти к их произведениям, которое так не вяжется ни с спокойным, замкнутым в своей величавости характером нашего эпоса, ни со взглядом современных олончан на своих певцов и былины. Пение свое скоморохи сопровождали игрой на гусях, гудках или домбрах, искусством, требовавшим навыка и постоянного упражнения и доступным поэтому только таким досужим людям, как они. Искусство это не могло передаваться народу вместе с песней, и последняя в значительной степени теряла для него свой музыкальный смысл, оставляя в памяти только сюжет, т. е. о с т о в, и живую память об игре скоморохов, составлявшей, по-видимому, предмет удивления для народа. <...>

А.Л. Маслов

Калики перехожие на Руси и их напевы

Историческая справка и мелодико-технический анализ

Изучение русского народного стиха, продукта народного творчества, тесно связано с историей церковной музыки в России с самого ее возникновения, одновременно с принятием христианства. <...> У древних славян музыка и пение были тесно связаны с обрядами древней религии, жрецы которой были в то же время певцами и выразителями религиозных верований народа. При возникновении христианства (еще в IV в.) религиозные песни язычества неминуемо должны были претерпеть некоторую метаморфозу, слившись с христианским пением, занесенным извне. <...> Христианское византийское (насколько оно подлинно византийское — это вопрос открытый) пение к нам в Россию было занесено очень рано. Первое свидетельство о нем мы встречаем

в Иоакимовой летописи, где говорится, что к св. князю Владимиру «Царь и Патриархи греческии прислаше Митрополита Михаила, мужа вельми ученого, болгарина суца и с ним четыре епископа и мнози иереи, диаконы и демественники от славян». Славяне-учителя, в свою очередь приняв от византийцев богослужбное пение, ассимилировали его с своим народным и в таком виде передали русским. В то время как они начали просвещать русских славян светом христовой веры, «крести людей бесчисленное множество», присланные немногие демественники, естественно, не в состоянии были научить своему пению, не сделав уступки в пользу туземного музыкального элемента. <...> Сличение знаменного пения и греческого указывает на их различие, отсюда — знаменные напевы и их нотация есть творчество и изобретение русского народа (существуют, между прочим, памятники древней нотации, относимые к XII веку, где знаки звуковых изображений близки к греческим, но далеки от крюковых XVII века). Народные духовные стихи есть не что иное, как демественное пение наших предков, под именем которого разумелось религиозное, но внебогослужбное пение. В каком виде и состоянии находилось демество в первые времена христианства на Руси — неизвестно: зародилось же оно несомненно со времен проповеди аскетизма и учения о спасении душ, т. е. с самых первых времен христианства, и присылавшиеся позднее «демественники» от славян или из Греции были только учителя-организаторы церковного пения. <...> Мы уверены в том, что древнерусское церковное и демественное пение есть продукт творчества одинаково русского народа и в эпоху появления нотописания, принесшего с собой долю консерватизма, приняло чуждые элементы, застрявшие в нем и по сию пору. Но и в случаях переложения на ноты византийских мелодий требовалась большая переработка напевов, потому что русский перевод песнопений не мог точно соответствовать греческому оригиналу; требовавшиеся сокращения и добавления в мелодиях повели бы к напряженной ритмике, и в таких случаях слух и ритмическое чутье русских певцов должно было решать это по своему разумению. Демественное пение употреблялось не только в народе, но и в церкви, причем в последней оно далеко не равнялось деместву народному; под церковным демеством разумелось красное искусное пение в виде виртуозных торжественных песнопений, входивших в церковное употребление наравне с обиходным¹. Virtuозность церковного пения в XVII веке была результатом Запада, а религиозное пение народа тогда

¹ Или, как предполагают некоторые, было тоже уставное, но изукрашенное фиоритурами деместика — искусного певца. Такого рода пение всегда импровизировалось и воспроизводилось без нот до XVI века, когда почувствовалась потребность в сохранении демества, для него приспособили даже особое знамя, писалось одногласно и многогласно линейными нотами, образцам которых подражали сочинители кант и псалмов, сочинявшихся, кроме того, и на народные мотивы. [...]

же сильно подпало под влияние популярной книжной литературы, в свою очередь находившейся под сильным влиянием 'Запада. Демество обеих этих категорий вошло в большое употребление при царском дворе в эпоху гонения народной светской музыки (XVII в.), и народное демество, сделавшись любимым песнопением калик переходящих, распространилось по всей земле русской.

<...> Носителями и повсеместными распространителями духовного стиха являлись и теперь являются калики переходящие, именем которых называют людей, по обету или вследствие недуга принужденных снискивать себе пропитание именем Божиим, переходя с одного места на другое. <...> В древности, вероятно, были странствующие калики двух родов: из зажиточного и беднейшего классов. Первые побуждались религиозным воодушевлением и верою в спасительность паломничества к святым местам; возвратившись из странствия, приобретали особое уважение народа; вторые, побуждаемые иногда теми же мотивами к паломничеству, оставались таковыми вследствие своей необеспеченности дома. Странствия калик были одиночные или братчинами (походившими на западные фратрии, где существовало также паломничество), возникли они в раннюю эпоху водворения у нас христианства, когда калики сразу стали в особые благоприятные условия, которым способствовала сама церковь, проповедовавшая в народе любовь к ближнему. С другой стороны, развивавшееся обеднение, благодаря разным стихийным бедствиям в тогдашней удельной Руси, весьма способствовало нищенству, которое в смиренней брало пример с калик переходящих — паломников. <...> Особенно она [нищая братия] размножилась в царствование Алексея Михайловича. Тому благоприятствовали многие обстоятельства, главным образом гонение на скорморохов и других умельцев, бывших представителями светской музыки на Руси. При Алексее Михайловиче гонение достигло небывалых размеров; потешный двор благотворительного царя был уничтожен и заменен нищими, называвшимися «верховными нищими», а у царицы «верховными богомольцами». <...> Поощряемые свыше, нищие массами стали бродить по всей Руси. Страсть к легкой наживе посредством милостыни породила в то время еще больше нищих.

<...> Тип древнего калики-странника по убеждению исчез. В нищем, да и то не всяком, нашего времени осталась внешняя сторона каличества — пение душеспасительных стихов, ведущих свое начало с древних времен. Ближе всего к каликам подходят слепые нищие — кобзари, лирники. <...> Лирники у нас теперь господствующий тип калики, они, за редким исключением, все слепые. В юго-западных губерниях, независимо от возраста, их называют старцами. Эти старцы, попав в исключительные местные условия жизненной обстановки, естественно, должны были сосредоточить свою деятельность на созерцательности, которая и резко выделяет их от обыкновенных крестьян-работников, занятых интересами материального характера. Поэтому

слепой певец, обладая репертуаром духовного содержания, сразу стал в положение воспитателя народа в деле веры в Бога, познания добра и истины, приблизившись к роли церковного учителя. Кроме того, слепой певец служит объективным толкователем выдающихся явлений окружающего мира, настоящего и прошлого народа, отразившегося в исторических думках, а религиозное мирозерцание — в его духовных стихах. Калики бандуристы и лирники различаются только по репертуару: светскому, преобладающему у бандуриста, и духовному — у лирника. <...> Эти нищие являются необходимыми членами всяких ярмарок, храмовых праздников и т. п. в селах и монастырях, где всегда можно услышать их душеспасительное пение.

Древний духовный стих, плод религиозной фантазии паломников, издавна распространился в народе через посредство калик переходящих или непосредственно через центры религиозного просвещения: монастыри и скиты, которые играли в свое время большую роль. Во время возникновения большого раскола многие монастыри и скиты стояли за старую веру, тут-то и могли особенно сохраняться памятники религиозной старины. <...>

Духовные стихи особенно теперь сохранились на севере России и повсюду у раскольников. Последние в духовных стихах узнали свои идеалы и верования, хранили их в рукописях или в изустной передаче и всеми возможными способами распространяли их в народе. <...>

Содержание своего репертуара калики еще в давние времена получили из отреченных книг и апокрифических сказаний, проникших к нам в XI—XV веках, во-первых, путем устной передачи от греков и болгар, посещавших Русь, и такой же передачи от русских странников и богомольцев, ходивших к святым местам; во-вторых, через книжную литературу в виде апокрифических книг, весьма распространившихся в Византии, Болгарии, Румынии и Сербии в раннюю эпоху христианства, благодаря еретическим учениям, занесенным в Россию вместе с христианством. <...> Поэтические сказания первых христиан легли в основание отреченной литературы и, переданные народам всей Европы, обогатили их поэзию и музыкальное творчество. <...>

У калик переходящих, кроме только что рассмотренного репертуара — стихов чисто народного характера, сложившихся только под влиянием книжной словесности, — мы встречаем другой вид духовного стиха, существующего в литературе под названием псалмов и кант исключительно книжного происхождения. Они возникли сначала на юго-западе России около XVII в. и потом готовыми перешли в народное употребление, усвоив некоторые черты народности. <...>

Наконец, следует упомянуть еще о виде духовных стихов, которые не заимствованы из каких-либо легенд, апокрифов, а составляют собственное произведение нищенствующей братии. Это стихи — заздравные, поминальные и т. п. В них видна исключительно профессиональность слагателей: «Кто нас поит, кто нас кормит, обувает, одевает»

и т. д. Судя по таким стихам, а также светским песенкам, которые поют теперь калики, можно заключить, что их пение приблизилось к представлению о ремесле, дающем заработок, а идеальная сторона в пении отступила на задний план. Это есть, очевидно, результат падения интереса к духовному стиху у слушателя, вкус которого требует интересного, веселого от калики, идущего навстречу слушателю, уподобляясь типу старого скомороха-забавника. <...>

Распространение духовного стиха географически трудно проследить; певцы, странствуя по широкой матушке Руси, заносили их с собою всюду. В настоящее время мы имеем очень подробные сведения о каликах Южной и Средней России, где исключительно они являются носителями этого рода творчества. Обратное явление на Севере. Там сказитель былин в то же время и певец духовных стихов, которые представляют в музыкально-литературном отношении больший интерес, чем стих в передаче калики; у последнего он короче, беднее в разработке сюжета и часто отрывочен. <...> Сравнивая мелодии духовных стихов, вы почти не найдете одного и того же напева, кроме только общих попевок (мотивов или мелодических оборотов), а между тем тексты часто представляют очень близкие варианты стихов, записанных даже в разных концах России. Это указывает на то, что запоминание напева и текста шло независимо и задача проследить распространение напевов является более затруднительной.

Сообразно с подразделением калик на древних и новых — продукт их творчества придется делить так же на стихи древние и новые как в отношении содержания литературного, так и музыкального. Древние духовные стихи по своему объему, складу и эпическому содержанию близко подходят к былинам, так, напр[имер], Егорий Храбрый. Другое дело — стихи позднейшие: они, большей частью заимствованные из книжной литературы, непосредственно из Священного писания, юго-западных кант и псалм, короче и в противоположность первым, усвоившим формы былевого эпоса, отражают влияние школьных вирш с их бедной рифмой. <...> С одной стороны, мелодические обороты заимствовались из народной музыки, с другой — из западной; последние всегда отличались витиеватостью. Разделение текстов духовного стиха на новейшие и древние в музыке точного соответствия все-таки не найдет. Тут вы встретите духовный стих на напев былины, там древний стих — на напев новейшего, т. е. юго-западного влияния. Итак, напевы одних стихов заимствованы из обиходной церковной музыки или с сильным отпечатком, другие представляют с о б с т в е н н о н а п е в ы д у х о в н ы х с т и х о в, чисто народного склада, с выработавшимися для подобных стихов характерными мелодическими оборотами и заключениями, наконец, напевы на «голос» былин <...>

Большая часть напевов духовных стихов, особенно великорусских, хотя и заимствованных откуда-либо, однако так сроднилась с народным

музыкальным складом, что в мелодиях мы можем легко усмотреть древние звукоряды с пропущенными тонами. Несмотря на различные влияния, духовный стих везде сохраняет оттенок церковности, заметной преимущественно в каденциях. <...>

Некоторые духовные стихи (а может быть, и все — судить нельзя по недостаточности и неточности материала, так как в напевах большую часть записывалось начало мелодий) имеют распространенную каденцию не в том смысле, как это называется в общей музыке, а в самом точном смысле этого слова; эта каденция образуется посредством повторения несколько раз подряд основной схемы в обычном или удлинённом размере, на одной или разных ступенях звукоряда. Каденции подобные бывают только в конце всего стиха, когда после изложения сюжета пение калики заключается славой «во веки веков аминь» и т. п. <...>

Кроме всего сказанного к особенностям духовного стиха нужно отнести почти постоянный в самом начале запев, рознящийся иногда очень сильно от напева, далее повторяющегося. Запев этот стоит особняком от постоянного напева. Начав петь стих, исполнитель как бы припоминает забытую мелодию.

<...> Заканчивая настоящую статью <...>, я должен вперед оговориться, что, можно сказать, целый отдел стихов мною оставлен без рассмотрения: это колядки, значение коих в области народного творчества велико, представляющие собою отголосок языческой старины. Но колядки оставлены мною без рассмотрения вследствие того, что я не придерживаюсь мнения, будто колядки и славильщики есть пере рождение калик переходящих; а что часть репертуара колядников попала в среду калик-слепцов — это несомненно. <...>

Русская народная песня в произведениях Н.А. Римского-Корсакова

Покойный Н.А. Римский-Корсаков не был ни исследователем, ни ученым-этнографом, тем не менее тесная связь его индивидуального творчества с народной музыкой — продуктом коллективного творчества — заставляет нас признать в нем особый тип этнографа, именно — этнографа-художника. Эта связь выразилась во влиянии на творчество нашего композитора всех особенностей народного музыкального склада — народной мелодии, гармонии и ритма, являющихся несомненными прототипами тех же характерных черт в современной художественной русской музыке.

<...> В 1877 году вышел из печати составленный им сборник под названием «100 песен русского народа» для одного голоса с сопровождением фортепиано. <...> Одним из недостатков сборника является запись песен, так сказать, не из первых рук — большею частью с голоса интеллигентных лиц, а не непосредственно с голоса простого народа, а также отсутствие указаний места записи некоторых песен, так что по догадке только приходится судить, что многие из песен сборника оказываются белорусскими.

Появление в свет в 1866 г. сборника народных песен Балакирева, а затем в 1877 г.— Римского-Корсакова представляется нам по тому времени смелой попыткой своеобразной гармонизации народных песен, хотя ни тот, ни другой еще не отказались от схоластических тенденций навязать русским песням, подобно кн. В.Ф. Одоевскому или А.Н. Серову, ладовую гармонию церковных или греческих строев.

Весьма вероятно, что взгляд на гармонизацию и обработку народных песен у Римского-Корсакова впоследствии значительно изменился, о чем можно судить по позднейшим его произведениям, в которых встречается разработка русских песен несколько в ином духе, чем это мы видим в сборнике «100 песен».

<...> Сложность и громадный интерес, вызываемый произведениями Римского-Корсакова, обуславливаются глубоким пониманием русской народной музыки, ее характерных особенностей, мелодики, ритмики и гармонии, высшей степенью развития которых и нужно считать произведения Римского-Корсакова, гениальный талант которого на наших глазах явился единоличным продолжателем того народного творчества, которое создавалось коллективно веками. <...>

Ц.А. Кюи

«Сборник русских народных песен», составленный М. Балакиревым

Народные песни, будем ли рассматривать их текст или их музыку, должны для всех иметь громадное значение. В них высказываются творческие силы целого народа. Нет сомнения, что песни эти слагались первоначально отдельными вдохновенными и гениальными личностями, но впоследствии, переходя из рода в род в течение целых столетий, значительно изменились. Многие певцы, сообразно своему личному

настроению и под влиянием вдохновения минуты, делали в них изменения, так что каждая песня представляет как бы коллективное произведение целого ряда талантливых личностей. Перемены эти непохожи вовсе на те жалкие фиоритуры, которыми всякая исполнительская посредственность долгом считает изукрасить исполняемые арии; в этих вариантах есть жизненная сила; они принимаются целыми поколениями и живут столетия. Быть может, в этом коллективном творчестве и заключается неизмеримая глубина и необычайная сила многих из этих народных произведений. Песни эти — результат вдохновения и только. Они чужды всякой искусственности, всякой условной формы, всякой теоретической рутины. Оттого мы находим в них такую необычайную оригинальность и самобытность.

Нечего и говорить о важном значении хороших сборников народных песен, тем более что со всяким днем народные песни искажаются наплывом грязных осадков цивилизованной музыки, с удивительной легкостью проникающей в массы, скученные около больших центров. Не ищите в городах народной песни в ее неиспорченном, непорочном виде; она изгнана или подведена под рамку «хуторков» и «красных сарафанов». <...> Тем большее должны иметь значение те сокровищницы, в которых заключены создания народного духа. Этот дивный материал в руках художника, понимающего характер народного гения, материал, облеченный в высшие формы искусства, может разрастись до гигантских размеров и составить предмет поклонения для всего человечества.

Но для составления хорошего сборника требуется от составителя столько важных качеств, что они редко могут быть соединены в одном лице. Составитель должен быть знатоком народной музыки и иметь большие критические способности, чтобы отличить действительно народное от сочиненного впоследствии, чтобы рядом с какой-нибудь старинной песней не поместить «Ах вы сени, мои сени». Он должен уметь отличить народную песню от разных вариаций на нее и от тех бессвязных импровизаций отдельных личностей, на которые падак наш народ. Эти импровизации состоят из бесконечного, случайного перелива звуков и разных завитушек, большею частью лишенных всякого внутреннего содержания. Составитель должен быть превосходным музыкантом, чтобы схватить и понять все мелодические и гармонические тонкости народных песен; но он не должен быть рутинером, чтобы не вздумал по-своему переиначивать и поправлять мнимые неправильности и ошибки песен и вгонять их в определенные, правильные формы. Составитель должен собирать песни на самом месте их происхождения и записывать из уст, поющих с надлежащей точностью, а для этого нужно уметь вызвать исполнение этих песен. Наконец, он должен смотреть на свой труд серьезно, относиться к нему с любовью и иметь задачей не количество песен, а главным образом качество их и досто-

инство. Не удивительно после этого, что хороших сборников народных песен почти не существует. <...>

Сборник Балакирева не подлежит сравнению ни с одним из предшествовавших ему сборников, хотя и заключает в себе только 40 песен, — до такой степени выбор их замечателен, до такой степени они верно списаны и мастерски гармонизованы с полным знанием дела, с полным пониманием духа русской народной музыки. Если кто хочет изучать народную песню, пусть изучает ее по этому сборнику: здесь он встретит все ее особенности, всю ее неподражаемую оригинальность, а выбор песен укажет на всю их глубину, богатство содержания и бесконечное разнообразие. Воспользуюсь этим сборником, чтобы поговорить пообстоятельнее о некоторых самых характерных особенностях русской песни.

Первая особенность русской народной песни состоит в совершенной свободе и даже капризности ритма, которая обнаруживается не только тем, что музыкальные фразы той же самой песни часто состоят из неодинакового числа тактов, но даже в самой песне нередко такт меняется по нескольку раз. <...>

Эта необычайная ритмическая свобода произошла, вероятно, частью от вымогательств текста, а частью от произвола и вдохновения певцов-исполнителей. Это разнообразие ритма в песнях придает им оригинальность и удаляет даже возможность всякого оттенка пошлости, который почти всегда бывает связан с однообразным и резко обозначенным ритмом (как, например, во всех военных маршах). Тот же неопределенный ритм делает некоторые русские песни неясными для непривычного уха до тех пор, пока они не уложатся в определенные такты. <...>

Вторая замечательная особенность русских народных песен состоит в том, что многие из них основаны на так называемых греческих гаммах. Наша, европейская, общепринятая гамма, как известно, состоит из следующей последовательности звуков: два тона, один полутон, три тона и опять один полутон. И в каком бы тоне вы ни стали играть гамму, эта последовательность остается неизменной. Но понятное дело, что эту нашу гамму мы не имеем никакого права считать за единственно верную, так как е д и н с т в е н н ы й судья и законодатель в деле музыки — наше ухо. Кроме этой гаммы могут быть составлены и другие, основанные на другой последовательности звуков. Эти-то гаммы, употребительные некогда в Древней Греции, а впоследствии в средние века, преимущественно в музыке церковной, и называются поэтому греческими, средневековыми, церковными гаммами. <...>

Третья особенность состоит в том, что русский народ весьма любит известные модуляции, которые с охотой и употребляет в своих песнях. Так, довольно редко попадаются песни, написанные целиком в одном мажорном или минорном тоне, и, напротив того, весьма часто, даже в самых коротеньких песнях, минор чередуется с соответствующим ему

мажором (например, h-moll и D-dur). При этом песня с мажорным началом имеет минорное окончание, и наоборот. Эти быстрые переходы, без особенного приготовления, иногда придают песне самый теплый, задушевный характер (№ 16). Попадается и следующий переход, чрезвычайно свежий и красивый: из тона минорного — в мажорный тоном ниже (№ 18, 36 из d-moll в C-dur). Наконец, бывают песни, не выходящие от начала до конца из одного аккорда (№ 33, 35).

<...> Что же касается до греческих тонов, то трудно допустить, чтоб они были к нам занесены византийцами вместе с христианством: им слишком трудно было бы проникнуть в глубь народа. Скорее можно допустить или тождественное музыкальное настроение славян и греков, или даже в этом отношении влияние на греков славянских певцов, выписываемых в Византию, о которых упоминают многие историки.

<...>

П.И. Чайковский

Ответ анонимному корреспонденту.— Два образчика московской городской музыкальной критики

<...> Русская песня по своему оригинальному строю, по особенностям своих мелодических очертаний, по самобытности своего ритма, в большей части случаев не укладывающегося в установленные тактовые деления, представляет для просвещенного и талантливого музыканта драгоценнейший, хотя грубый материал, которым, при известных условиях, он с успехом может пользоваться. Им и пользовались и черпали из него обильную струю вдохновения все наши композиторы.

<...> Будучи взята сама по себе, в своем первобытном виде, русская песня как нечто лишенное законченно-художественной формы, как результат исключительно инстинктивного творческого процесса не может считаться произведением искусства. Это только семя, из которого художник может, при условиях таланта и знания, вырастить роскошное древо.

<...> Художник-музыкант и есть по отношению к русской песне тот садовник, который знает, в какую почву, в какое время и при каких условиях температуры он должен посадить свое драгоценное семя. Но не всякий может быть хорошим садовником. С русской народной былинной, со сказкой, с песней нужно обходиться умелой рукою. Сказка о Бове-королевиче в том виде как она создавалась

и сохранилась в народе, богата прекрасными задатками самобытного литературного произведения. Но тот издатель-спекулянт с Никольской улицы, который пускает ее в народ в своем безграмотно-лубочном издании, только опошливает и искажает сказку. Правда, она расходуется сотнями тысяч экземпляров, в то время как издания Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Кольцова раскупаются лишь сотнями единиц, но это обстоятельство только свидетельствует о прискорбном невежестве масс и ни в каком случае не может заставить литературного критика относиться к изданию с Никольской улицы как к серьезному явлению русской литературы. Почему же г. Славянский, находящийся к русской песне точно в таком же отношении, как какой-нибудь г. Леухин к сказке о Бове-королевиче, должен быть предметом обсуждения музыкального критика? <...>. Русская песня может интересовать нас как в высшей степени красивое этнографическое явление, как оригинальный продукт творческой индивидуальности народа, но в этом случае нужно: или слушать эту песню на месте, т. е. исполненную народом с той своеобразной манерой, которая так привлекательна для русского слуха, несмотря на свою примитивную дикость, или выписывать из глубины деревенского затишья заправских народных певцов, вроде того О с - т а п а В е р е с а я, который в прошедшем году обратил на себя всеобщее внимание в Петербурге, или же, наконец, обращаться к песенным сборникам, которых у нас, правда, немного, но в числе которых есть такой превосходный труд, как сборник г. Балакирева. Чтобы записать и гармонизировать народную русскую песню, не исказив ее, тщательно сохранив ее характерные особенности, нужно такое капитальное и всесторонне музыкальное развитие, такое глубокое знание истории искусства и вместе такое сильное дарование, каким обладает г. Балакирев. Кто, не будучи уже не говоря талантом, но развитием и пониманием равен этому артисту, печатно объявляет себя записывателем и перелажателем на ноты народной песни, тот не уважает ни себя, ни свое искусство, ни свой народ, ни свою публику; тот святотатственной рукою оскорбляет святыню нашего народного творчества, тот теряет всякое право на звание артиста, тот преследует цели нехудожественные, с искусством ничего общего не имеющие. <...>

Источники

Общетеоретические вопросы фольклористики

Буслаев Ф.И. Общие понятия о свойствах эпической поэзии//Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Соч. Ф. Буслаева. Т. 1. Русская народная поэзия. СПб., 1861. С. 55—77. Данная работа представляет собой пятый раздел исследования Ф.И. Буслаева «Эпическая поэзия».

Лотман Ю.М. Альтернативный вариант: бесписьменная культура или культура до культуры//Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1999. С. 344—356.

Аникин В.П. Фольклор как коллективное творчество народа//Аникин В.П. Фольклор как коллективное творчество народа. М., 1969. С. 8—22.

Богатырев П.Г. Традиция и импровизация в народном творчестве//Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 393—400.

Гусев В.Е. Художественный метод фольклора//Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 214—265.

Пропп В.Я. Принципы классификации фольклорных жанров//Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 35—39.

Кравцов Н.И. Фольклорное произведение как художественное целое//Кравцов Н.И. Проблемы славянского фольклора. М., 1972. С. 7—49.

Лазутин С.Г. О фольклористическом аспекте в изучении языка народной поэзии//Русская литература. 1959. № 3. С. 69—77.

Жирмунский В.М. Сравнительно-историческое изучение фольклора//Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 185—191.

Гацак В.М. Проблемы изучения конкретно-национального и общего в фольклоре//Национальное и интернациональное в литературе, фольклоре и языке. Кишинев, 1971. С. 186—195.

Азбелев С.Н. Основные понятия текстологии в применении к фольклорному материалу//Принципы текстологического изучения фольклора/Отв. ред. Б.Н. Путилов. М.; Л., 1966. С. 60—62.

Гацак В.М. Текстологические постижения многомерности фольклора//Текстология: теория и практика. М., 1997. С. 103—110.

Жанровая специфика фольклора

Обрядовая поэзия

Сахаров И.П. Предсказания и сказания о русском чернокушнии//Сахаров И.П. Русское народное чернокушние. СПб, 1997. С. 8—37 (впервые: СПб., 1836—1837 гг.).

Терещенко А.В. <Быт русского народа>//Терещенко А.В. Быт русского народа. М., 1997. Ч. 1. С. 7—12 (впервые: СПб., 1848).

Аксаков К.С. Быт русского народа по его обычаям, поверьям и песням//Аксаков К.С. Полн. собр. соч. К.С. Аксакова. Т. 1. Изданный под ред. И.С. Аксакова. Изд. 2. М., 1889. С. 302—303 (написано, очевидно, в 1851 г.).

Афанасьев А.Н. Народные праздники//*Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. М., 1995. Т. 3. С. 323—380 (впервые: М., 1869, т. 3).

Блок А.А. Поэзия заговоров и заклинаний//Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 36—60. Впервые данная работа опубликована в кн.: История русской литературы/Под ред. Е. Аничкова и Д. Овсянко-Куликовского. Т. 1.— Народная словесность. М., 1908.

Лотман Ю.М. О роли типологических символов в истории культуры//*Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1999. С. 357—379.

Чичеров В.И. Новогодние песни-заклятья урожая и благополучия семьи (русские колядки и их типы)//*Чичеров В.И.* Зимний период русского земледельческого календаря XVI—XIX веков. (Очерки по истории народных верований). М., 1957. С. 115—163.

Колпакова Н.П. Песни заклинательные//*Колпакова Н.П.* Русская народная бытовая песня. М.; Л., 1962. С. 30—53.

Чистов К.В. Русская причеть//*Чистов К.В.* Причитания/Вступ. статья и примеч. К.В. Чистова; Подгот. текста Б.Е. Чистовой и К.В. Чистова. Л., 1960. С. 5—44.

Загадки

Садовников Д.Н. Предисловие//Загадки русского народа: Сборник загадок, вопросов, притч и задач. М., 1995. С. 7—9 (впервые — СПб., 1876).

Марков А.В. О методе изучения загадок//Этнографическое обозрение. 1909. № 4. С. 84—88.

Рыбникова М.А. Загадка, ее жизнь и природа//*Рыбникова М.А.* Загадки. М.; Л., 1932. С. 13—62.

Снегирев И.М. Обозрение пословиц//*Снегирев И.М.* Русские народные пословицы и притчи. М., 1995. С. IX—XXX (впервые — М., 1848).

Пословицы

Даль В.И. Напутное//*Даль В.И.* Пословицы русского народа. М., 1957. С. 6—31. Впервые опубликовано в качестве предисловия к Сборнику в 1861 г.

Шевырев С.П. <Пословицы русского народа>//Лекции о русской литературе, читанные в Париже в 1862 году С.П. Шевыревым. СПб., 1884. С. 76—78.

Рыбникова М.А. Русская поговорка//*Рыбникова М.А.* Избранные труды. М., 1985. С. 213—224.

Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. [Лекция пятая. Лекция шестая]//*Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 512—528. Впервые издана в Харькове в 1894 г.

Шолохов М.А. Сокровищница народной мудрости//Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. М., 1957. С. III—IV.

Сказки

Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов//*Веселовский А.Н.* Историческая поэтика/Ред., вступ. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. Л., 1940. С. 493—500.

Буслаев Ф.И. Перехожие повести и рассказы//*Буслаев Ф.И.* Мои досуги, собранные из периодических изданий. Мелкие сочинения Федора Буслаева: В 2 ч. М., 1886. Ч. 2. С. 265—313.

Ончуков Н.Е. Сказки и сказочники на Севере//Северные сказки. Сборник Н.Е. Ончукова. СПб., 1909. С. XXI—XLVIII.

Соколовы Б и Ю. Сказочники и их сказки//Сказки и песни Белозерского края. Записали Борис и Юрий Соколовы. М., 1915. С. LIII—LXXXVI.

Трубецкой Е.Н. Христианское в русской народной сказке//Трубецкой Е.Н. Избранные произведения. Ростов-на-Дону, 1998. С. 479—483 (из его работы «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке)//Русская мысль. Прага—Берлин, 1922, № 1—2).

Ильин И.А. Русская душа в своих сказках и легендах//Ильин И.А. Собр. соч. М., 1997. Т. 6. Кн. 3. С. 31—58 (написана как лекция в 1942 г.).

Никифоров А.И. Народная детская сказка драматического жанра//Сказочная комиссия в 1927 г. Обзор работ/Под ред. С.Ф. Ольденбурга. Л., 1928. С. 49—62.

Пропл В.Я. Морфология сказки. Предисловие. I. К истории вопроса. II. Метод и материал//Пропл В.Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 11—26.

Мелетинский Е.М. Происхождение сказок о младшем брате и их роль в формировании сказочного эпоса//Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958. С. 64—149.

Жирмунский В.М. К вопросу о международных сказочных сюжетах//Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979. С. 336—343.

Аникин В.П. Волшебная сказка «Царевна-лягушка»//Фольклор как искусство слова/Отв. ред. проф. Н.И. Кравцов. М., 1966. С. 19—47.

Пельтцер А.П. Происхождение анекдотов в русской народной словесности//Сборник Харьковского историко-филологического общества. Харьков, 1888. Т. 11. С. 57—118.

Руднев В.П. Анекдот//Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1997. С. 27—28.

Несказочная проза

Афанасьев А.Н. Происхождение мифа, метод и средства его изучения//Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. М., 1995. Т. 1. С. 5—29 (впервые — 1865 г.).

Мелетинский Е.М. Миф и сказка//Фольклор и этнография/Отв. ред. Б.Н. Путилов. Л., 1970. С. 139—148.

Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVIII—XIX вв. Введение//Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVIII—XIX вв. М., 1967. С. 5—17.

Соколова В.К. Жанровые особенности исторических преданий и их основные типы//Соколова В.К. Русские исторические предания. М., 1970. С. 252—274.

Померанцева Э.В. Устные рассказы о мифических существах и их жанровые особенности//Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 11—26.

Азбелев С.Н. О подразделениях несказочной прозы//Фольклор народов РСФСР. Межвузовский научный сборник. Уфа. 1978, [вып. 5]. С. 28—37.

Былины

Рыбников П.Н. Заметка собирателя//Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Т. 1. Изд. 2. М., 1909. С. LX—СП (впервые: т. 3, М., 1867).

Гильфердинг А.Ф. Олонецкая губерния и ее народные расказы//Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 г. 4-е изд. М.; Л., 1949. Т. 1. С. 34—59. Первые статья опубликована в 1873 г. как предисловие к 1-му изданию «Онежских былин».

Миллер В.Ф. Русская былина, ее слагатели и исполнители//Миллер В.Ф. Очерки русской народной словесности: Т. 1. Былины. М., 1897. С. 30—63. Впервые напечатано в «Русской мысли» (1895, сент., окт.).

Миллер В. Ф. Очерк истории русского былинного эпоса//*Миллер В. Ф.* Очерки русской народной словесности: Т. 3. Былины и исторические песни. М.; Л., 1924. С.3—90.

Маслов А. Л. Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад//Труды Музыкально-этнографической комиссии. М., 1911. Т. 2. С. 301—327.

Скафтымов А. П. Архитектоническое соотношение внутреннего состава былин о богатырских подвигах//*Скафтымов А. П.* Поэтика и генезис былин. Очерки. Москва — Саратов, 1924. С. 49—95.

Астахова А. М. Происхождение северной эпической традиции//*Астахова А. М.* Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948. С. 10—31.

Пропл В. Я. Русский героический эпос. Введение//*Пропл В. Я.* Русский героический эпос. 2-е изд. М., 1958. С. 5—28.

Рыбаков Б. А. Русский эпос и исторический нигилизм//Русская литература. 1985. № 1. С. 155—160.

Лихачев Д. С. Эпическое время былин//*Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд. Л., 1971. С. 255—266.

Путилов Б. Н. Историзм былинного эпоса и проблема исторической эволюции жанра//*Путилов Б. Н.* Эскурсы в теорию и историю славянского эпоса. СПб., 1999. С. 90—98.

Селиванов Ф. М. Былина об Илье Муромце и Соловье-разбойнике//Фольклор как искусство слова/Отв. ред. проф. Н. И. Кравцов. М., 1966. С. 51—73.

Песни

Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля//*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика/Ред., вступ. статья и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940. С. 125—197.

Буслаев Ф. И. Русские духовные стихи//*Буслаев Ф. И.* Народная поэзия. Исторические очерки. СПб., 1887. С. 434—501 (рецензия-статья на «Сборник русских духовных стихов, составленный В. Варенцовым» (СПб., 1860) и «Калики переходные. Сборник стихов и исследование П. Бессонова». (М., 1861).

Синявский А. Д. Голубиная книга//*Синявский А. Д.* Очерки русской народной веры. М., 2001. С. 267—284 (написано в 70-е годы XX века).

Балашов Д. М. <Поэтика баллады>//*Балашов Д. М.* История развития жанра русской баллады. Петрозаводск, 1966. С. 5—21.

Соколов Б. М. Эскурсы в область поэтики русского фольклора//Художественный фольклор. М., 1926. Вып. 1. С. 38—53.

Лазутин С. Г. Композиция русской народной лирической песни//*Лазутин С. Г.* Поэтика русского фольклора. М., 1981. С. 53—74.

Новикова А. М. О строфической композиции традиционных лирических песен//Русский фольклор. Л., 1971. Т. 12. С. 47—52.

Акимова Т. М. О поэтической природе народной лирической песни. Саратов. 1966. С. 87—92, 145—147.

Частушки

Успенский Г. И. Новые народные стишки//*Успенский Г. И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1903. Т. 8. С. 550.

Зеленин Д. К. Новые веяния в народной поэзии//*Зеленин Д. К.* Избр. труды. Статьи по духовной культуре/Вступ. ст. Н. И. Толстого; сост. А. А. Топоркова; подготовка текста Т. А. Агапкиной; коммент. Т. А. Агапкиной, Л. Н. Виноградовой и др. М., 1994. С. 27—37 (впервые — Вестник воспитания. 1901. № 8).

Колпакова Н.П. Типы народной частушки//Русский фольклор. М.; Л., 1966. Т. 10. С. 267—287.

Зырянов И.В. Частушечные песни//*Зырянов И.В.* Поэтика русской частушки. Пермь, 1974. С. 128—152.

Народный театр

Бахтин М.М. <Народная смеховая культура>//*Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990. С. 8—14 (впервые — 1940).

Крупянская В.Ю. Народная драма «Лодка» (генезис и литературная история)//Славянский фольклор/Отв. ред. Б.Н. Путилов, В.К. Соколова. М., 1972. С. 258—299.

Савушкина Н.И. Народная драма «Царь Максимилиан»//*Савушкина Н.И.* Русская устная драма. Вып. 1. Классификация и сюжетный состав. М., 1978. С. 65—80.

Некрылова А.Ф. Театр Петрушки//*Некрылова А.Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII— начало XX века. Л., 1988. С. 76—95.

Богатырев П.Г. Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре//*Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 450—496.

Детский фольклор

Виноградов Г.С. Детский фольклор//Из истории русской фольклористики. Л., 1978. С. 155—188. Статья написана перед Великой Отечественной войной.

Историческое развитие фольклора

Веселовский А.Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов//*Веселовский А.Н.* Историческая поэтика/Ред., вступ. статья и примеч. В.М. Жирмунского. Л., 1940, С. 200—317. Исследование представляет собой первую главу труда ученого «Три главы из исторической поэтики», впервые опубликованную в 1898 г. в Журнале Министерства народного просвещения.

Полищук Н.С. Основные этапы развития русской рабочей песни (вторая половина XIX— начало XX века)//Устная поэзия рабочих России/Под ред. В.Г. Базанова. М.; Л., 1965. С. 59—67.

Линева Е.Э. Жива ли народная песня?//Русские ведомости, 1903, 31 января.

Розанов И.Н. От книги — в фольклор//Литературный критик. 1935. № 4. С. 192—207 (статья имеет подзаголовок «Какие стихи становятся популярной песней?»).

Листопадов А.М. Народная казачья песня на Дону//Груды Музыкально-этнографической комиссии. М., 1906. Т. 1. С. 161—190.

Домановский Л.В. Советский фольклор//Русский советский фольклор. Антология/Под ред. Н.В. Новикова, Б.Н. Путилова. Л., 1967. С. 9—38.

Путилов Б.Н. Фольклор и художественная самодеятельность//Фольклор и художественная самодеятельность/Отв. ред. Н.В. Новиков. Л., 1968. С. 5—19.

Литература и фольклор

Пушкин А.С. О французской словесности//*Пушкин А.С.* Поли. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1951. Т. 7. С. 533. Черновой план, относящийся к 1822 г. Отчасти он был осуществлен в статье «О поэзии классической и романтической».

Пушкин А.С. [Из письма] Л.С. Пушкину//*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 10. С. 108. Данное письмо брату написано в ноябре 1824 г.

Пушкин А.С. Старинные пословицы и поговорки//*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1951. Т. 7. С. 533—534. Черновые записи, относящиеся, вероятно, к 1825 г.

Пушкин А.С. Возражение на статью «Атенея»//*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1951. Т. 7. С. 77, 79. Черновая статья; вызвана разбором двух глав «Евгения Онегина», напечатанным в журнале «Атенея» (1828, № 4). Пушкин не напечатал своего возражения, но потом отдельные замечания поместил в качестве примечаний при издании «Евгения Онегина».

Пушкин А.С. «Юрий Милославский, или Русские в 1612 г.»//*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1951. Т. 7. С. 104. Рецензия на роман М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», впервые опубликована в 1830 г. в «Литературной газете» (№ 5).

Пушкин А.С. Путешествие из Москвы в Петербург//*Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1951. Т. 7. С. 287—288. Статья написана в 1833—1835 гг.; по цензурным условиям не могла быть опубликована при жизни поэта.

Белинский В.Г. <Статья о народной поэзии>//*Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: [В 13-ти т.] М., 1954. Т. 5. С. 289—450. Впервые статьи В.Г. Белинского о народной поэзии были опубликованы в журнале «Отечественные записки» (1841, № 9—12).

Белинский В.Г. <О народных сказках>//*Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: [В 13-ти т.] М., 1954. Т. 5. С. 660—676. Данная работа критика представляет собой дополнение к статьям о народной поэзии, опубликованным в 1841 г. в «Отечественных записках», возникшее в связи с их переработкой для исследования «Критическая история русской литературы».

Чернышевский Н.Г. Песни разных народов. Перевел Н. Берг. Москва, 1854//*Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2. С. 292—308. Данная статья-рецензия впервые опубликована в журнале «Современник» (1854, № 11).

Чернышевский Н.Г. Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Н. Калачовым. Книги второй половина вторая. Москва, 1854//*Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2. С. 369—380. Данная статья впервые опубликована в журнале «Современник» (1854, № 4).

Добролюбов Н.А. О степени участия народности в развитии русской литературы//*Добролюбов Н.А.* Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1962. Т. 2. С. 223—241. Данная статья-рецензия на книгу А. Милкова «Очерки истории русской поэзии» (СПб., 1858) впервые опубликована в журнале «Современник» (1858, № 2).

Добролюбов Н.А. Народные русские сказки/Издал А. Афанасьев. Выпуск III и IV. Москва, 1858. Южнорусские песни. 1. Киев, 1857//*Добролюбов Н.А.* Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1962. Т. 3. С. 232—238. Данная статья-рецензия впервые опубликована в журнале «Современник» (1858, № 9).

Горький А.М. Разрушение личности//*Горький А.М.* О литературе. М., 1961. С. 20—25 (впервые — Очерки философии коллективизма: Сб. 1. СПб., 1909).

Горький А.М. [О сказках]//*Горький А.М.* О литературе. М., 1961. С. 160—171 (впервые: предисловие к переводу сказок «Тысячи и одной ночи» в 1929 г.).

Горький А.М. Вопленица//*Горький А.М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 23. С. 230—234. Очерк впервые опубликован в 1896 г. в газ. «Одесские новости» (№ 3660, 14 июня).

Горький А.М. [А.С. Пушкин]//*Горький А.М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 92—93. Данная работа представляет собой конспект лекций «А.С. Пушкин», написанный в 1909 г. Впервые опубликован в 1939 г. в «Архиве А.М. Горького, т. 1».

Горький А.М. [Из письма] Е.А. Ляцкому//*Горький А.М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 29. С. 236. Письмо написано А.М. Горьким в апреле 1912 г.

Горький А.М. [Из письма] И.А. Груздеву//*Горький А.М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 30. С. 123—125. Письмо написано в феврале 1929 г.

Горький А.М. Советская литература. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 авг. 1936 г.//*Горький А.М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 27. С. 298—334.

Музыка и фольклор

Стасов В.В. Двадцать пять лет русского искусства//*Стасов В.В. Избр. соч.*: В 3 т. М., 1952. Т. 2. С. 526—527 (впервые — Вестник Европы. 1883. Кн. 10. Октябрь).

Серов А.М. Русская народная песня как предмет науки//Музыкальный сезон 1870—1871. № 6. С. 88—108.

Григорьев Ан.А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны//*Григорьев Ан.А. Эстетика и критика*/Вступ. ст., сост. и примеч. А.И. Журавлевой. М., 1980. С. 312—358 (имеет подзаголовок «По поводу собрания П.И. Якушкина, напечатанного в 4 номере «Отечественных записок»).

Ляцкий Е.А. Сказитель И.Т. Рябинин и его былины//Этнографическое обозрение. 1894. № 4. С. 129—134.

Маслов А.Л. Калики переходже на Руси и их напевы. СПб., 1905.

Маслов А.Л. Русская народная песня в произведениях Н.А. Римского-Корсакова//Музыка и жизнь. 1909. № 6. С. 1—3.

Клюц Ц.А. «Сборник русских народных песен», составленный М. Балакиревым//*Клюц Ц.А. Избранные статьи*. Л., 1952. С. 71—80 (впервые: Санкт-Петербургские ведомости, 1866, 31 декабря).

Чайковский П.И. Ответ анонимному корреспонденту.— Два образчика московской городской музыкальной критики//*Чайковский П.И. Музыкальные фельетоны и заметки* (1868—1876). М., 1898. С. 306—308 (впервые: Русские ведомости. 1875. 23 ноября).

Словарь имен

- Аарне Антти Аматус** (1867—1925) — финский фольклорист, представитель финской историко-географической школы в фольклористике; разработал приемы сравнительного метода. Основные работы посвящены сказкам, загадкам и песням. Его «Указатель сказочных типов» (1910) лег в основу «Указателя сказочных сюжетов по системе Аарне», составленного Н.П. Андреевым (1929).
- Азадовский Марк Константинович** (1888—1954) — фольклорист, литературовед, этнограф; автор исследований по обрядовой поэзии, эпосу, сказке, методике собирательской работы; создал фундаментальный труд «История русской фольклористики» (1958—1963, т. 1—2).
- Азбелев Сергей Николаевич** (1926) — фольклорист, специалист по древнерусской литературе; основные работы посвящены былинам, несказочной прозе, летописям.
- Акимова Татьяна Михайловна** (1898—1987) — фольклорист и этнограф; автор исследований по народной песне и былинам.
- Аксаков Константин Сергеевич** (1817—1860) — публицист, историк, лингвист и поэт; один из идеологов славянофильства; выступал за отмену крепостного права при сохранении монархии.
- Алексеев-Яковлев Алексей Яковлевич** (1850—1939) — режиссер, художник и драматург. Его деятельность связана с народными театрами, был режиссером в народных (балаганных) театрах Петербурга.
- Андреев Николай Петрович** (1892—1942) — фольклорист, литературовед; автор исследований по сказке (составил «Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне» (1929), проблемам взаимосвязи литературы и фольклора, истории фольклора.
- Аникин Владимир Прокопьевич** (1924) — фольклорист, автор исследований по теории фольклора, былинам, сказкам, малым жанрам фольклора, детскому фольклору.
- Аристов Николай Яковлевич** (1834—1882) — историк, археолог, этнограф и фольклорист; автор исследований о расколе как антифеодальном движении 2-й половины XVII—XVIII в., о народных песнях и преданиях.
- Архангельский Александр Семенович** (1854—1926) — литературовед, фольклорист, автор исследований по истории русской литературы; в его книге «Введение в историю русской литературы» (1916) много внимания уделено фольклору.
- Астахова Анна Михайловна** (1886—1971) — фольклорист, автор исследований по былинам, сказкам, обрядовой поэзии; собиратель фольклора («Былины Севера», 1938—1951, т. 1—2).
- Афанасьев Александр Николаевич** (1826—1871) — фольклорист, историк литературы, этнограф; один из основоположников русской мифологической школы; автор трехтомного труда «Поэтические воззрения славян на природу» (1866—1869) и составитель сборника «Народные русские сказки» (1855—1864).
- Базанов Василий Григорьевич** (1911—1981) — историк литературы, фольклорист; автор работ о писателях-декабристах, о русском литературно-общественном движении 60—70 годов XIX века; основные работы в области фольклористики посвящены проблемам обрядовой поэзии, бытованию народного творчества, взаимосвязям фольклора и литературы.

- Балакирев Милий Александрович** (1836/37—1910) — композитор, дирижер, пианист; автор симфонической поэмы «Тамара», «Увертюры на темы трех русских песен», «Руси», романсов, обработок русских народных песен и др.
- Балашов Дмитрий Михайлович** (1927—2001) — фольклорист, исследователь баллад и былин; писатель, автор исторических романов («Марфа-посадница» (1972), «Младший сын» (1975), «Великий стол» (1972) и др.).
- Барсов Елпидифор Васильевич** (1836—1917) — собиратель и исследователь фольклора, древнерусской письменности; составитель трехтомного издания «Причитания Северного края» (1872—1886), в котором в числе других опубликованы причитания знаменитой сказительницы И.А. Федосовой. Собрал обширную коллекцию древнерусских рукописей.
- Бахтин Михаил Михайлович** (1895—1975) — литературовед; автор исследований по истории и поэтике литературы и фольклора.
- Бенфэй Теодор** (1809—1881) — немецкий филолог, автор исследований по классическим языкам, сравнительному языкознанию, индийской филологии; один из основоположников теории заимствования в фольклористике.
- Берг Николай Васильевич** (1823—1884) — поэт и переводчик, корреспондент ряда русских изданий в Италии, Египте, Польше и других странах; в сборнике «Песни разных народов» (1854) помещены переводы песен с 28 языков.
- Берков Павел Наумович** (1896—1969) — литературовед, автор работ по истории театра, журналистики, библиографии; составитель антологии «Русская народная драма XVII—XX вв. Тексты пьес и описания представлений» (1953).
- Бессонов Петр Алексеевич** (1828—1898) — фольклорист, литературовед; издатель ряда памятников устного творчества русского, болгарского, сербского народов, в том числе «Песен, собранных П.В. Киреевским» (1860—1874, вып. 1—10), «Песен, собранных П.Н. Рыбниковым» (1861—1867, ч. 1—4), «Калик перехожих» (1861—1864, вып. 1—6).
- Богатырев Петр Григорьевич** (1893—1971) — фольклорист, этнограф, театровед, переводчик; автор широко известных работ по народному театру, эпосу, обрядовой поэзии, верованиям; многие исследования посвящены поэтике и теории фольклора.
- Богораз (псевд.— Н.А. Тая) Владимир Германович** (1865—1936) — этнограф, фольклорист, писатель; собиратель русского фольклора, исследователь истории и культуры народов Севера, создатель письменности для них; автор романов и повестей из жизни первобытнообщинных людей и др.
- Бодянский Осип Максимович** (1808—1877) — филолог-славист; основные труды: «О народной поэзии славянских племен» (1837), «О времени происхождения славянских письмен» (1855); переводил с чешского труды П.И. Шафарика, в частности «Славянские древности» (1837—1848, т. 1—2).
- Буслав Федор Иванович** (1818—1897) — филолог и искусствовед; его труды в области славянского и русского языкознания, древнерусской литературы, фольклора и истории древнерусского изобразительного искусства — эпоха в развитии науки; является одним из основателей русской мифологической школы в фольклористике; в 70—80-е годы создал несколько исследований в духе школы заимствования.
- Веселовский Александр Николаевич** (1838—1906) — выдающийся историк и теоретик литературы; автор исследований по исторической поэтике, фольклору, русской и западноевропейским литературам; крупнейший представитель сравнительно-исторического метода в литературоведении и фольклористике.
- Виноградов Георгий Семёнович** (1886—1945) — собиратель и исследователь русского фольклора; внес большой вклад в собирание и изучение детского фольклора.
- Восток Александр Христофорович** (1781—1864) — поэт, филолог-славист; внес большой вклад в развитие языкознания в России; заложил основы сравнительной грамматики

славянских языков, издал «Остромирово евангелие» (1843); успешно разрабатывал теорию стиха, в том числе и народного («Опыт о русском стихосложении», 1812, 1817), изучал русские народные песни, пословицы; как поэта его высоко ценили И.И. Дмитриев, К.Н. Батюшков, В.А. Жуковский.

Всеволодский-Гернгросс Всеволод Николаевич (1882—1962) — историк театра, исследователь русской народной драмы.

Гацак Виктор Михайлович (1933) — фольклорист; автор исследований по романскому и русскому фольклору, взаимосвязям фольклора народов СССР, России.

Гильфердинг Александр Федорович (1831—1872) — фольклорист и историк-славист; известный собиратель былин («Онежские былины», 1873).

Григорьев Александр Дмитриевич (1874—1940) — фольклорист, историк древнерусской литературы; собиратель («Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899—1901 гг.»; т. 1., М., 1904; т. 2, Прага, 1939; т. 3, СПб., 1910).

Григорьев Аполлон Александрович (1822—1864) — литературный и музыкальный критик, поэт, драматург, переводчик; автор работ по творчеству А.Н. Островского, И.С. Тургенева, Н.А. Некрасова.

Гримм, братья Якоб (1785—1863) и **Вильгельм** (1786—1859) — немецкие филологи-германисты, основатели мифологической школы; на многие языки переведены составленные ими сборники немецких сказок «Детские и семейные сказки» (1812—1814, т. 1—2).

Груздев Илья Александрович (1892—1960) — критик и литературовед, биограф и исследователь творчества А.М. Горького.

Гусев Виктор Евгеньевич (1918—2002) — фольклорист, литературовед, автор исследований по древнерусской литературе, русскому и славянскому фольклору (теория фольклора, история фольклористики, народный театр и др.).

Даль Владимир Иванович (1801—1872) — писатель, фольклорист, этнограф, лингвист; как писатель выступал в русле «натуральной школы», создал ряд повестей, очерков, сказок; составитель «Толкового словаря живого великорусского языка» (1863—1866, т. 1—4) и сборника «Пословицы русского народа» (1861—1862); свои записи народных песен передал П.В. Киреевскому, сказок — А.Н. Афанасьеву.

Добровольский Владимир Николаевич (1856—1920) — краевед, этнограф, фольклорист; результатом его собирательской работы явился «Смоленский этнографический сборник» (1891—1903, вып. 1—4) — классическое собрание русского фольклора.

Домановский Леонид Владимирович (1920—1968) — фольклорист; автор работ по песенному фольклору, фольклору Великой Отечественной войны.

Жданов Иван Николаевич (1846—1901) — историк литературы, фольклорист; автор исследований по взаимосвязям литературы и фольклора, былинам.

Жирмунский Виктор Максимович (1891—1971) — языковед, литературовед, фольклорист; автор широко известных работ по германскому языкознанию, истории русской и западноевропейских литератур, теории литературы, эпическому творчеству тюркских и славянских народов.

Забелин Иван Егорович (1820—1908/09) — историк и археолог, автор многих работ по истории быта русского народа XVI—XVIII вв., истории Москвы.

Зеленин Дмитрий Константинович (1878—1954) — диалектолог, этнограф, фольклорист; известный собиратель русского фольклора.

Зырянов Иван Васильевич (1928—1982) — фольклорист, автор работ по обрядовой поэзии, частушке; известный собиратель и составитель сборников русского фольклора Урала.

Ильин Иван Александрович (1882—1954) — русский философ, историк, эстетик; с 1922 г. эмигрировал за границу.

Калачов Николай Васильевич (1819—1885) — археограф, архивист, историк, юрист; основные труды посвящены русской истории и праву, теории и практике архивного дела, памятникам древнерусского права, издатель неперидического журнала «Архив историко-юридических сведений, относящихся до России» (1850—1861, кн. 1—3), в котором опубликовано много фольклорных и этнографических материалов.

Караджич Вук Стефанович (1787—1864) — сербский филолог, историк, фольклорист, деятель национального Возрождения; осуществил реформу сербского литературного языка, собрал и издал сказки, песни, пословицы и другие произведения сербского фольклора.

Келтуяла Василий Афанасьевич (1867—1942) — литературовед, автор «Курса истории русской литературы» (1906—1911, кн. 1—2), в котором фольклор и древнерусская литература представлены как выражение интересов различных общественных классов; подлинным творцом фольклора он считал высшие слои общества (княжеская дружина, боярство, духовенство).

Киреевский Иван Васильевич (1806—1856) — философ, публицист и критик, с конца 1830-х годов идеолог славянофильского движения.

Киреевский Петр Васильевич (1808—1856) — фольклорист, археограф, публицист и переводчик; собиратель фольклора; сумел привлечь к делу собирания фольклора многих выдающихся современников: Пушкина, Гоголя, Кольцова и др.; фольклорное собрание Киреевского (за исключением духовных стихов) опубликовано после его смерти («Песни, собранные П.В. Киреевским», 1860—1874, вып. 1—10; «Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия», 1911—1929, вып. 1—3 и др.).

Колпакова Наталия Павловна (1902—1998) — собиратель и исследователь русского фольклора; автор фундаментального исследования «Русская народная бытовая песня» (1962); автор и составитель большого количества книг по фольклору, в том числе для детей.

Кранцов Николай Иванович (1906—1979) — литературовед, фольклорист; автор исследований по славянским и русской литературам, по славянскому и русскому фольклору, их связям с мировым литературным процессом.

Крупянская Вера Юрьевна (1897—1978) — этнограф, фольклорист, автор исследований по рабочему фольклору, народному театру, истории фольклористики.

Кюй Цезарь Антонович (1835—1918) — композитор, музыкальный критик, ученый в области фортификации, инженер-генерал; автор опер «Сын мандарина», «Вильям Ратклиф» и др., романсов; пропагандист творчества М.А. Балакирева, М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского и др.

Лазутин Сергей Георгиевич (1919—1993) — собиратель и исследователь русского фольклора, автор работ по поэтике фольклора, народной песне, сказкам, загадкам и др.

Липёва Евгения Эдуардовна (1853/54—1919) — собиратель, исследователь песенного фольклора, певица, хоровой дирижер.

Листопадов Александр Михайлович (1873—1949) — музыковед-фольклорист, исследователь донских казачьих песен, собиратель и составитель пятитомного труда «Песни донских казаков» (1949—1953).

Лихачев Дмитрий Сергеевич (1906—1999) — литературовед, текстолог, историк культуры; автор фундаментальных исследований по истории древнерусской литературы, по теории и поэтике литературы и фольклора.

Лобода Андрей Митрофанович (1871—1931) — фольклорист и литературовед; автор исследований по былинам, истории театра и драмы, творчеству Пушкина, Шевченко и др.

Лопатин Николай Михайлович (1854—1897) — собиратель и исследователь русских народных песен; мастерски пел народные песни (его исполнение высоко ценил

- Л. Н. Толстой); совместно с композитором В. П. Прокуниным в 1889 г. опубликовал двухтомный труд «Сборник русских лирических песен».
- Лотман Юрий Михайлович** (1922—1993) — историк и теоретик литературы, культуролог, структуралист.
- Львов Николай Александрович** (1751—1803/04) — поэт, музыкант, архитектор, художник-график; совместно с И. Прачем составил фольклорный сборник «Собрание русских народных песен с их голосами...» (1790).
- Ляцкий Евгений Александрович** (1863—?) — литературовед, критик, фольклорист; заведовал литературным отделом «Вестника Европы», был редактором «Современника», хранителем Этнографического отдела Русского музея.
- Майков Леонид Николаевич** (1839—1900) — литературовед, библиограф, фольклорист; автор исследований по истории русской литературы (Крылов, Жуковский, Батюшков, Пушкин и др.); является одним из первых фольклористов, исследовавших взаимосвязи былин с историей, летописями («О былинах Владимиров цикла», 1863); ему же принадлежит важный в истории фольклористики труд «Великорусские заклания» (1869).
- Марков Алексей Владимирович** (1877—1917) — собиратель и исследователь русского фольклора; наиболее известны его работы в области былинноведения; представитель исторической школы, ученик В. Ф. Миллера.
- Маслов Александр Леонтьевич** (1876—1914) — собиратель и исследователь русского музыкального фольклора; был редактором журнала «Музыка и жизнь».
- Мелетинский Елеазар Моисеевич** (1918) — литературовед и фольклорист; автор исследований по фольклору и средневековым литературам («Герой волшебной сказки. Происхождение образа», 1958; «Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники», 1963 и др.).
- Мельников Павел Иванович** (*псевд.* — Андрей Печерский) (1818—1883) — писатель, автор романов «В лесах» (1871—1874) и «На горах» (1875—1881), в которых изображена жизнь заволжского старообрядческого купечества; писатель широко использовал фольклор, сам записывал его.
- Миллер Всеволод Федорович** (1848—1913) — фольклорист, этнограф, лингвист; глава исторической школы в русской фольклористике в конце XIX — начале XX вв.; основные исследования — по русскому эпосу, историческим песням («Очерки русской народной словесности», 1897—1924, т. 1—3).
- Миллер Орест Федорович** (1833—1889) — историк литературы, фольклорист, сторонник мифологической школы; исследователь былин («Илья Муромец и богатырство киевское», 1869); занимался изучением творчества Островского, Достоевского, Гончарова и др.
- Некрылова Анна Федоровна** — современный исследователь русского фольклора, специалист в области обрядов, народного театра.
- Никифоров Александр Исаакович** (1893—1942) — этнограф, фольклорист, литературовед; собиратель и исследователь русской сказки («Северно-русские сказки в записях А. И. Никифорова», 1961; «Сказка, ее бытование и носители», 1930 и др.); написал ряд трудов по фольклору народов СССР, западноевропейской фольклористике, палеографии, текстологии, лингвистике.
- Новикова Анна Михайловна** (1902—1983) — литературовед, фольклорист, собиратель фольклора; исследователь русских народных песен, взаимосвязей фольклора и литературы.
- Овсяннико-Куликовский Дмитрий Николаевич** (1853—1920) — литературовед, лингвист, историк культуры; автор многочисленных работ о русских классиках литературы XIX в.; редактор «Истории русской литературы XIX века» (1908—1910, т. 1—5); исследовал проблемы психологии творчества.

- Ончуков Николай Евгеньевич** (1872—1942) — фольклорист, собиратель фольклора; составитель трех классических сборников русского фольклора: «Печорские былины» (1904), «Северные сказки» (1909), «Северные народные драмы» (1911).
- Погодин Михаил Петрович** (1800—1875) — историк, писатель, археолог, журналист; начальный период творчества характеризуется демократическими тенденциями, затем сближается с идеологами «официальной народности» и становится ревностным ее защитником.
- Полищук Нинель Савишна** — современный фольклорист, этнограф; основные работы в области фольклористики посвящены изучению рабочего фольклора.
- Померанцева Эрна Васильевна** (1899—1980) — фольклорист; собиратель русского фольклора; исследователь сказки, несказочной прозы («Судьбы русской сказки», 1965; «Мифологические персонажи в русском фольклоре», 1975 и др.); автор работ по взаимосвязям фольклора и литературы, судьбам традиционного фольклора в современности.
- Потанин Григорий Николаевич** (1835—1920) — исследователь Центральной Азии и Сибири, публицист, фольклорист; собрал ценный географический, этнографический, а также фольклорный материал (особенно по эпосу тюркских и монгольских народов); как фольклорист был сторонником теории заимствования.
- Потехня Александр Афанасьевич** (1835—1891) — филолог-славист, автор исследований в области общего языкознания, фольклористики и эстетики; установил связи между народным и художественным мышлением, а также сложную диалектику формы и содержания в искусстве и литературе; основоположник психологической школы в филологии.
- Прач Иван** (Ян Богумир) (?—1818) — композитор, пианист, педагог; по национальности чех; работал в Петербурге с конца 70-х годов; совместно с Н.А. Львовым составил фольклорный сборник «Собрание русских народных песен с их голосами...» (1790).
- Пропп Владимир Яковлевич** (1895—1970) — фольклорист, этнограф; автор фундаментальных исследований по сказке, эпосу, календарным праздникам, теории фольклора («Морфология сказки», 1928; «Русский героический эпос», 1955; «Русские аграрные праздники», 1963 и др.).
- Путилов Борис Николаевич** (1919—1999) — фольклорист; собиратель русского фольклора; исследователь фольклора русского, славянских и других народов мира; автор работ по эпосу, балладам, вопросам фольклорной текстологии, теории фольклора.
- Римский-Корсаков Николай Андреевич** (1844—1908) — выдающийся композитор, дирижер, автор опер («Садко», «Снегурочка», «Кашей бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок», «Шехеризада» и др.), романсов, обработок русских народных песен.
- Розанов Иван Никанорович** (1874—1959) — литературовед; исследователь творчества русских поэтов XVIII—XX вв.; составитель сборников «Песни русских поэтов» (1936) и «Русские песни XIX в.» (1944).
- Рыбаков Борис Александрович** (1908—2001) — археолог, историк; автор исследований, посвященных социально-экономической и политической истории восточных славян и Древней Руси, истории древнерусского ремесла и культуры; его работы вносят существенный вклад в решение проблем древнерусской литературы и фольклора («Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи», 1963; «Слово о полку Игореве» и его современники», 1971; «Язычество древних славян», 1981 и др.).
- Рыбников Павел Николаевич** (1831—1885) — фольклорист и этнограф; положил начало активному сборанию былин на Севере России, записав в Олонецком крае былины, составившие классическое собрание русского эпоса («Песни, собранные П.Н. Рыбниковым» 1861—1867, ч. 1—4).
- Рыбникова Мария Александровна** (1885—1942) — педагог-филолог, фольклорист; автор вступительных статей и составитель фольклорных сборников «Загадки» (1932) и «Русские пословицы и поговорки» (1961).

- Руднев Вадим Петрович** — современный лингвист, семиотик и философ, автор монографии «Морфология реальности» (1996), переводчик и составитель книги «Винни Пух и философия обыденного языка».
- Савушкина Нина Ивановна** (1929—1988) — фольклорист; исследователь сказки, народного театра, взаимосвязей фольклора и литературы; собиратель фольклора, автор работ о современном состоянии фольклорной традиции.
- Садовников Дмитрий Николаевич** (1847—1883) — поэт (автор слов широко известной, ставшей народной, песни «Из-за острова на стрежень»), создатель двух классических сборников русского фольклора — «Загадки русского народа» (1876) и «Сказки и предания Самарского края» (1884).
- Сахаров Иван Петрович** (1807—1863) — фольклорист; известен как собиратель и издатель русского фольклора, памятников старины («Сказания русского народа о семейной жизни своих предков», 1836—1837, ч. 1—3; «Песни русского народа», 1838—1839, ч. 1—3; «Русские народные сказки», 1841) и др.
- Селиванов Федор Мартынович** (1927—1990) — фольклорист; основные работы посвящены изучению былин, исторических песен, частушек, обрядового фольклора; собиратель фольклора.
- Серов Александр Николаевич** (1820—1871) — композитор, музыкальный критик, один из основоположников русской музыкальной фольклористики; автор опер «Юдифь», «Рогнеда», «Вражья сила» и др.
- Синявский Андрей Донатович** (1925—1997) — литературовед, литературный критик, писатель (выступал и под псевдонимом Абрам Терц); автор «Прогулок с Пушкиным» (1975), «В тени Гоголя» (1975) и др. произведений; диссидент, был осужден, с 1973 г. жил во Франции.
- Сиповский Василий Васильевич** (1872—1930) — литературовед, педагог; исследователь творчества Н.М. Карамзина, истории русского романа; автор широко известных до революции, неоднократно переиздававшихся учебных пособий «История русской словесности» и «Историческая хрестоматия по истории русской словесности».
- Скафтымов Александр Павлович** (1890—1968) — литературовед; исследователь творчества В.Г. Белинского, Н.Г. Чернышевского, А.Н. Островского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и др.; автор известной в истории фольклористики книги «Поэтика и генезис былин» (1924), в которой резкой критике была подвергнута методология и методика исследований представителей исторической школы и сделана попытка эстетического анализа былин.
- Снегирёв Иван Михайлович** (1793—1868) — историк литературы, этнограф, фольклорист, автор работ «Русские в своих пословицах...» (1831—1834, кн. 1—4), «Русские простонародные праздники и суеверные обряды» (1837—1839, вып. 1—4), «О лубочных картинках русского народа» (1844) и др.
- Соколова Вера Константиновна** (1908—1987) — фольклорист, этнограф; автор исследований по историческим песням, преданиям, обрядам и обрядовой поэзии, истории фольклористики.
- Соколовы Борис Матвеевич** (1889—1930), **Юрий Матвеевич** (1889—1941) — литературоведы и фольклористы; братья; собиратели русского фольклора, составители сборника «Сказки и песни Белозерского края» (1915), авторы пособия по собиранию фольклора «Поэзия деревни» (1926); исследователи народного эпоса, сказок, песен; Ю.М. Соколову принадлежит ряд исследований по теоретическим проблемам фольклористики, он — автор известного учебника по фольклору («Русский фольклор», 1938).
- Стасов Владимир Васильевич** (1824—1906) — художественный и музыкальный критик, историк искусства; активно способствовал утверждению народности и реализма русского искусства; содействовал развитию творчества художников-передвижников и композиторов «Могучей кучки» (М.А. Балакирев, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков); автор работы «Происхождение русских былин» (1868), выполненной в духе теории заимствования.

- Сумцов Николай Федорович** (1854—1922) — литературовед, этнограф, фольклорист, автор исследований о свадебных обрядах, народном быте, о творчестве украинских писателей.
- Терещенко Александр Власьевич** (1806—1865) — этнограф, фольклорист, археолог, создатель семитомного труда «Быт русского народа» (1847—1848).
- Трубецкой Евгений Николаевич** (1863—1920) — русский религиозный философ, правовед, искусствовед, общественный деятель.
- Успенский Глеб Иванович** (1843—1902) — писатель-демократ; автор очерков, в которых изобразил жизнь городских низов и крестьянства («Нравы Растряевой улицы», 1866; «Разорение», 1869 и др.); в своем творчестве широко использовал фольклор; одним из первых привлек внимание к частушкам, увидев в них высокий образец народного искусства.
- Федосова Ирина Андреевна** (1831—1899) — выдающаяся народная сказительница, знаток обрядов и обрядовой поэзии; записанные от нее причитания являются замечательными образцами импровизационной причети, в которой отразились не только бытовые, но и социальные проблемы русского крестьянства второй половины XIX в.
- Фрейд Зигмунд** (1856—1939) — австрийский врач-психиатр и психолог, основатель психоанализа; развил теорию сексуального развития индивида; в формировании характера и его патологии главную роль отводил переживаниям раннего детства.
- Фрейзер (Фрезер) Джеймс Джордж** (1854—1941) — английский ученый, этнограф, исследователь истории религии; развивал сравнительный метод в этнографии; автор работы «Золотая ветвь» (пер.: М.; Л., 1928 и др.).
- Халанский Михаил Георгиевич** (1857—1910) — историк литературы, фольклорист; собиратель фольклора; исследователь былин («Великорусские былины киевского цикла», 1885) и южнославянских сказаний о Марко Кралевиче («Южно-славянские сказания о Кралевиче Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса», 1893—1896, т. 1—4).
- Цыганов Николай Григорьевич** (1800—1831) — актер, поэт, собиратель народных песен; написал более 40 песен, многие из них получили широкое распространение; основные темы песен — разлука, измена, потеря любимого человека, жалобы на судьбу; отдельным изданием песни опубликованы после его смерти («Русские песни Цыганова», 1834).
- Чайковский Петр Ильич** (1840—1893) — выдающийся композитор, автор опер, балетов, симфонических произведений («Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа», «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и др.).
- Чистов Кирилл Васильевич** (1919) — фольклорист, этнограф; исследователь обрядов и обрядовой поэзии, несказочной прозы; автор работ по истории и теории фольклора.
- Чичеров Владимир Иванович** (1907—1957) — фольклорист, этнограф; исследователь обрядовой поэзии, былин, исторических песен, рабочего фольклора; автор работ по истории и теории фольклора, курса лекций «Русское народное творчество» (1959).
- Чулков Михаил Дмитриевич** (ок. 1743—1792) — писатель, историк, этнограф, экономист, издатель; проявлял большой интерес к фольклору, издал «Собрание разных песен» (1770—1774), ч. 1—4, в котором свыше 300 подлинно народных песен, «Словарь русских суеверий» (1782) и др.
- Шамбинаго Сергей Константинович** (1871—1948) — литературовед, фольклорист; исследователь былин, исторических песен; составитель и комментатор ряда фольклорных сборников («Народные русские легенды» А.Н. Афанасьева, 1914; «Древние русский-

ские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», 1912 и др. изд.; «Былины — старины», 1938).

Шевырев Степан Петрович (1806—1864) — критик, историк литературы, поэт; вместе с М.П. Погодиным возглавлял журнал «Москвитянин»; славянофил.

Шейн Павел Васильевич (1826—1900) — собиратель русского и белорусского фольклора, его исследователь; составитель сборника русского фольклора «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах... и т. п.» (1898—1900, т. 1, вып. 1—2).

Шляпкин Илья Александрович (1858—1918) — литературовед, книговед, палеограф; автор исследований по древнерусской литературе, русской литературе XVIII—XIX вв. (Грибоедов, Гоголь, Лесков и др.).

Якушкин Павел Иванович (1822—1872) — писатель, фольклорист и этнограф; собранные им фольклорные тексты вошли в классические издания русского фольклора (П.В. Киреевского, А.Н. Афанасьева, В.И. Даля); является автором очерков и рассказов из народной жизни, отразивших настроения крестьян перед и после отмены крепостного права; в многочисленных «Путевых письмах» и других произведениях активно использовал наиболее острые по своему содержанию народные песни, предания и т. д.

Словарь

- Агиография** — церковно-житийная литература
- акафист** — в христианском богослужении разновидность церковного хвалебного песнопения
- алтарь** — главная, восточная часть церкви (в православной церкви отделенная от общего помещения иконостасом)
- анахронизм** — пережиток старины
- анимизм** — система представлений о наличии у человека, животных, растений, предметов независимого начала — души; анимизм является характерной чертой первобытных религий и обязательным элементом всех современных верований
- амбивалентность** — двойственность переживания, когда один и тот же объект вызывает одновременно противоположные чувства (любовь и ненависть, удовольствие и неудовольствие и др.); одно из чувств иногда подвергается вытеснению и маскируется другим
- амебейное пение** — попеременное пение двух певцов или хоров при исполнении фольклорных произведений
- антропология** — наука о биологической природе человека
- апокриф** — произведение на библейскую тему, отвергаемое церковью
- аполог** — притча, краткая иносказательно-нравоучительная повесть
- аполógия** — неумеренное, чрезмерное восхваление, защита кого-, чего-н.
- ап[и]лiкé** — накладное серебро; металлические изделия, покрытые тонким слоем серебра
- ареал** — область распространения на земной поверхности видов животных, растений, полезных ископаемых, явлений быта, языка, искусства и др.
- армяк** — старинная крестьянская верхняя одежда (кафтан) из толстого сукна
- архангел** — в христианской мифологии высший ангел
- архетип** — первоначальный вид произведения фольклора, литературы, восстанавливаемый по поздним записям или рукописям
- архидьякон** — старший дьякон
- архитектóника** — сочетание частей в одном стройном целом; композиция
- архóнт** — высшее должностное лицо в городах-государствах (полисах) Древней Греции; в Афинах около середины VII в. до н. э. коллегия архонтов состояла из 9 человек; в V в. до н. э. архонты утратили свое значение
- аршин** — русская мера длины, равная 0,71 м
- аскетизм** — строгий образ жизни с отказом от жизненных удовольствий; религиозное подвижничество
- áспид** — злой, коварный человек
- аффе́кт** — состояние сильного возбуждения и запальчивости
- аффе́кция** — естественная, обычно преднамеренная возбужденность в поведении, в речи
- Баба́к** — сурок

- баз** — двор
- ба́ник** — мифологический персонаж, дух, якобы живущий в бане
- басилей, басилевс** — в Древней Греции в гомеровскую эпоху правитель небольшого поселения, вождь племени или союза племен; в Спарте и затем в эллинистических государствах царь; в Византии титул императора
- басурма́ни** — иноземец, человек иной веры (чаще всего о магометанах)
- батле́йка, бетле́йка** — белорусский народный кукольный театр (XVI—нач. XX вв.); близок к русскому кукольному театру Петрушки, русскому и украинскому вертепу
- баха́рь** — сказитель, сказочник
- богомáз** — иконописец
- бошлы́к** — начальник, руководитель артели рыбаков и т. д.
- бра́мhin** — член высшей жреческой касты в Индии
- бра́тчина** (Никольщина) — складчина, праздник на общий счет (обычно в честь особенно почитаемых святых, например, святого Николая)
- будда́йцы** — последователи буддизма — религии, распространенной в Китае, Японии, Индокитае и некоторых других странах Востока
- бу́де** — если
- бурса́к** — бедный студент в Западной Европе в средние века; в дореволюционной России — учащийся духовного училища, семинарии
- бу́са** — большая долбленая лодка; корабль
- бутафо́рия** — предметы, имитирующие подлинные (на сцене театра, в витринах магазинов и т. п.); *перен.* мишура, поддельная роскошь
- буффо́н** — актер, пользующийся приемами шутовства, буффонады — игры, построенной на использовании комических, шутовских приемов
- бу́халень** — выпь, ночная болотная птица из семейства цапель
- Вага́нты** — в средние века (XII—XIII вв.) в Западной Европе бродячие актеры (нищие студенты, низшие ктирики, школяры) — исполнители песен, участники остросатирических представлений, нередко имевших антиаскетическую, антицерковную направленность, за что преследовались церковью
- вампир** — то же, что упырь, вурдалак в славянских народных поверьях (мертвец, который якобы выходит из могилы и сосет кровь живых); кровопийца, жестокий человек
- василевс** — см.: басилей, базилиевс
- ве́жество** — вежливость
- велико́рус** — русский
- вене́ц** — то же, что венок; драгоценный головной убор, корона как символ власти монарха; корона, возлагаемая на вступающих в брак при церковном обряде венчания; один ряд бревен в срубе избы
- верста́** — старая русская мера длины, равная 1,06 км
- вершо́к** — старая русская мера длины, равная 4,4 см
- ве́шний** (сад) — весенний
- выля́вый** — извилистый
- ви́рий** — рай, райская страна
- виги́й, виги́я** — оратор, красноречивый человек
- водяно́й** — в славянской мифологии существо, живущее в воде
- воло́га** — жидкое съестное, похлебка

- вѣлость** — в Древней Руси территория, подчиненная одной власти, преимущественно княжеской; в дореволюционной России и в СССР до районирования административно-территориальная единица
- вѣтяк** — старое название удмурта
- вѣтапоры** — в ту пору, тогда
- выпь** — ночная болотная птица из семейства цапель
- Гайдѣцкиѣ (песни)** — от слова «гайдук» — повстанец-партизан на Балканах и в Венгрии в период турецкого владычества; благородный разбойник
- генезис** — происхождение, история зарождения
- гетеризм** — термин, обозначающий неупорядоченные половые отношения на ранней стадии развития человеческого общества (в современной науке — промискуитет) и группового брака; иногда так называют пережитки группового брака, существовавшие у некоторых народов; искупительный гетеризм — право определенных лиц (напр., жрецов) на женщину перед ее вступлением в брак, гостеприимный гетеризм — право гостя на жену или дочь хозяина и др.
- горбуша** — эд.: сельскохозяйственное орудие — небольшая коса с короткой ручкой и изогнутым лезвием
- гостинный (двор)** — купеческий
- граять** — каркать (о крике ворона)
- громовник** — бог грома, Перун
- гротѣск** — изображение в искусстве чего-н. в фантастически преувеличенном, уродливо-комическом виде
- грузно** — эд.: тяжело
- гумно** — помещение, сарай для сжатого хлеба; площадка для молотбы, ток
- Дарѣвья** — дары
- дѣверь** — брат мужа
- дѣдукция** — логическое умозаключение от общего к частному, от общих суждений к частным выводам
- дѣнежка** — эд.: старинная медная монета в полкопейки
- детрит** — обломок, остаток чего-л.
- дѣзанин** — в итальянской комедии дель арте один из основных персонажей, слуга; наиболее известны Арлекин — простак, увалень и Бригелла — пройдоха и плут
- диахрония** — историческое развитие тех или иных языковых явлений и языковой системы в целом как предмет лингвистического изучения
- домовѣй** — по народным поверьям, злой или добрый дух, живущий в доме
- домостроевский** — о семейном быте: патриархально-суровый, косный
- дѣнья** — госпожа
- дѣсѣле** — до сих пор
- дѣсѣльный, дѣсѣль-ный** — прошлый
- дрѣбный** — мелкий
- дрѣвни** — крестьянские сани без кузова для перевозки дров, грузов
- дѣяк** — на Руси в XIV—XVII вв. должностное лицо в государственных учреждениях

дьякон	— в православной церкви низший духовный сан; помощник священника при совершении церковной службы
дьячок	— в православной церкви низший духовный служитель
дюжинный (человек)	— средних способностей, заурядный
Епанча	— длинный, широкий старинный плащ
ересь	— у верующих: отклонение от норм господствующей религии, противоречащее церковным догматам; нечто противоречащее общепринятому мнению, пониманию
есаул	— офицерский чин в казачьих войсках в дореволюционной России, соответствующий чину капитана в пехоте
Жадобный жбан	— родимый, милый
жерновы	— сосуд в виде кувшина с крышкой
жнея	— ручные мельничные каменные круги для размола зерна; жернова
журить	— та, кто жнет в поле хлеб
	— укорять, ругать
Завалинка	— невысокая земляная насыпь вдоль наружных стен дома
завенные (плачи)	— плачи, причитания об ушедших на войну, погибших на войне
загинул	— погибнуть
заглуше	— глушь
зевало	— <i>эд.</i> : рот
зелье	— отравы
здынуть	— поднять
заутрени	— ранняя церковная служба
знахарь	— лекарь-самоучка, действующий собственными, часто невежественными способами, якобы с помощью колдовства
золówka	— сестра мужа
Идальго	— мелкопоместный рыцарь, дворянин в средневековой Испании
идиллический	— <i>перен.</i> мирный, безмятежно-счастливый
иды	— название 15-го (в марте, мае, июле, октябре) или 13-го дня (в остальных месяцах) древнеримского календаря
извóз	— до революции промысел, состоявший в перевозке на лошадях грузов или людей
имманентный	— присущий природе самого предмета, внутренний
изника́ть	— исчезать
иллюзия	— нечто кажущееся; <i>перен.</i> несбыточная надежда, мечта
импровизация	— сочинение стихов, музыки и т. п. в момент исполнения; то, что создано таким образом; выступление с чем-нибудь, не подготовленным заранее
инверсия	— изменение обычного порядка слов в предложении с целью усилить выразительность речи
индукция	— логическое умозаключение от частных фактов, положений к общему выводу
инициация	— обряды посвящения в первобытном обществе, связанные с переводом юношей и девушек в возрастную класс взрослых
инок	— монах
интегрирующий	— соединяющий части в одно целое
инфáнт, инфáнта	— в Испании и Португалии титул принцев и принцесс королевского дома

- Када́нс** — гармонический или мелодический оборот, завершающий музыкальное построение и сообщающий ему большую или меньшую законченность
- кади́ть** — раскачивать при богослужении кадило (металлический сосуд)
- кади́ка** — в русском народном эпосе: бродячие, обычно слепые певцы
- канони́зация** — причисление церковью кого-л. к числу святых
- кану́н (пить)** — эд.: пиво или брага, сваренные к празднику
- капра́л** — воинское звание младшего командного состава в армиях некоторых стран и в русской армии до начала XIX в.
- капте́р (каптенармус)** — должностное лицо в воинской части, ведающее хранением и выдачей имущества, продовольствия
- карава́й** — круглый большой хлеб
- каса́тая (ласточка)** — маленькая, быстро летающая птица из отряда воробьиных с длинными острыми крыльями и раздвоенным хвостом
- ка́тарсис** — очищение души, душевная разрядка, испытываемая зрителем в процессе сопереживания при помощи «страха и сострадания» к персонажам трагедии; термин введен Аристотелем
- кача́ло** — эд.: шея
- кваше́ня** — деревянная кадка для теста; забродившее тесто, опара
- ке́льты** — группа древних народностей, обитавших в Западной Европе
- ке́лья (келия)** — жилище монаха, монахини в монастыре (отдельная комната)
- кисте́нь** — старинное оружие в виде короткой палки, на одном конце которой подвешен на коротком ремне или цепочке металлический шар
- кифа́ра** — струнный шипковый музыкальный инструмент древних греков, родственный лире, первоначально четырехструнный, позднее — семиструнный; отсюда — гитара
- киа́н** — эд.: океан
- кладь** — груз, поклажа; стог сена
- клеть** — кладовая (при избе или в отдельной постройке)
- кля́риик** — священнослужитель, церковнослужитель
- кля́рос** — место в церкви для певчих (церковного хора)
- кляше́** — шаблонная фраза, выражение
- кгу́ня** — хозяйственная постройка для молотбы хлеба, его хранения
- кльо́ка** — палка с кривым верхним концом для опоры при ходьбе
- кокова́ть** — куковать (о кукушке)
- коко́ра** — вырванное дерево с корнем
- коко́ша** — кукушка
- коко́шник** — старинный, преимущественно севернорусский, женский головной убор в виде разукрашенного шитка надо лбом
- ко́ли** — если
- колли́зия** — столкновение противоположных взглядов, стремлений, интересов
- комо́нь** — конь
- компа́ративизм** — сравнительно-историческое литературоведение, изучающее международные литературные связи и отношения, сходства и различия между литературно-художественными явлениями разных стран
- контамина́ция** — возникновение нового текста путем соединения текстов двух (или более) разных редакций
- копа́нще** — от слова «копать»; там, где копают, добывают что-л. (глину и др.)
- косу́па** — эд.: висок
- космогониче́ский** — объясняющий происхождение Вселенной

- косёвчатое, косячатое** — окно с косяками и рамой
(окно)
- кóстра, кóстрика** — отбросы льна и конопли после трепания и чесания; крапива, сорная трава
- кочерга́, кочерёжка** — железный прут с загнутым концом для перемешивания дров в печи
- кóчет** — петух
- кума́чный** — из кумача, хлопчатобумажной ярко-красной ткани
- кубы́шка** — глиняный сосуд
- куде́ль, куде́ля** — волокнистая часть льна для пряжи; пряжа
- кумуляти́вная** (сказка) — построенная на повторении одинаковых или похожих друг на друга эпизодов, диалогов, песенок
- ку́рная** (изба) — в старину изба, отапливаемая печью без трубы
- Ламентация́** — жалоба, сетование
- латиня́не** — лица, говорившие на латинском языке (римляне и др.)
- лейтмоти́в** — основной мотив, неоднократно повторяющийся в произведении, основная тема
- ле́ка** — лекарство
- ле́мбóй** — леший, черт
- ле́нные права́** — от слова «лен»; в Западной Европе в эпоху феодализма (главным образом в Германии) — земельное владение (реже — какой-либо другой источник дохода), которое вассал получал от сеньора, сюзерена на условии несения службы, главным образом военной; с XII в. — наследственное
- ле́тось** — прошлым летом, в прошлом году
- ле́ший** — по народным поверьям, хозяин леса, существо, обитающее в лесу
- ле́тания́** — молитва у католиков, которая поется или читается во время торжественных религиозных процессий; длинный и скучный перечень чего-либо; причитания, нескончаемые жалобы
- ли́тургия́** — центральное богослужение православной церкви; русское название — обедня, у католиков — месса; литургия включает чтение отрывков из Библии, песнопения, молитвы; с конца XVII в. композиторами создавались законченные циклы песнопений литургии; известны литургии П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова и др.
- лицеде́й** — актер; тот, кто притворяется, обманывает
- лоба́нчик** — золотая монета с изображением головы
- лока́льный** — местный, свойственный данному месту
- лоха́нь** — посуда для различных хозяйственных надобностей (сливания воды и пр.)
- лу́бок** — народная картинка; вид графики, изображение с надписью, отличающееся простотой и доступностью образов; выполнялся в технике ксилографии, гравюры на меди, литографии и дополнялся раскраской от руки; тематика — самая разнообразная, начиная с политики; иллюстрировались и фольклорные произведения
- лу́бочная литература́** — дешевые массовые издания в дореволюционной России: перелетки сказок, былин, житий святых, литературных произведений, сборники анекдотов, песенники, сонники; обычно с лубком — народными картинками
- лу́бяная́** — из луба, кусков коры некоторых лиственных деревьев вместе с волокнистой внутренней частью

- лунь** — хищная птица, взрослый самец которой имеет серовато-белое оперение
- лыко** — луб молодой липы, ивы и некоторых других деревьев, разделяемый на слои и узкие полосы; из лыка плели лапти, другие предметы для хозяйства
- Ма́гия** — чародейство, колдовство; обряды, связанные с верой в сверхъестественную способность человека воздействовать на природу, людей и т. д.
- майора́т** — в феодальном и буржуазном праве форма наследования прежде всего земельной собственности, при которой она переходит нераздельно к старшему из наследников
- малева́нный**
малоросси́йский — разрисованный, украшенный
— от Малороссия, названия Украины (с середины XVII в.) в официальных актах царской России и в русской дворянской и буржуазной историографии
- малору́с**
ма́тица
матриарха́т — украинец
— потолочная балка
— одна из форм общественного устройства в ранний период первобытнообщинного строя; у некоторых народов предшествовал патриархату, иногда сохранялся в период перехода от родового строя к классовому обществу; характеризуется господствующим положением женщины в хозяйственной и общественной жизни
- маха́ло**
межо́нный
местни́чество — эд.: рука
— относящийся к середине лета
— в средневековой Руси порядок распределения служебных мест в зависимости от знатности рода и степени важности должностей, занимавшихся предками; соблюдение только своих узкоместных интересов в ущерб общему делу
- месяцесло́в**
ме́трика — православный календарь
— учение о стихотворных размерах, а также сами стихотворные размеры
- минора́т** — средневековая система наследования имущества младшим в семье
- мира́кль** — средневековое религиозно-назидательное представление в Западной Европе на тему о чуде, чудесах, совершаемых каким-либо святым или Девой Марией
- мисте́рия** — тайные религиозные обряды, в которых участвовали посвященные (мисты): в Древнем Египте — мистерии Исиды и Осириса, в Вавилоне — мистерии Таммуза; в Древней Греции — элевсинские, орфические, самофракийские мистерии, в Древнем Риме — мистерии Вакха, Аттиса и др. Жанр средневекового западноевропейского театра, пьесы, представляющие собой вольные, обычно стихотворные инсценировки на библейские темы, разыгрывавшиеся на площадях во время религиозных празднеств; библейские сцены чередовались с интермедиями — вставными комедийно-бытовыми эпизодами
- ми́стик** — человек, склонный к мистике, сторонник религиозно-мистического мировоззрения

мифология	— совокупность мифов, отражавших фантастические представления людей в доклассовом и раннеклассовом обществе о мире, природе и человеческом бытии; наука, изучающая мифы
мних	— монах
монастырь	— религиозная община монахов или монахинь, представляющая собой церковно-хозяйственную организацию, владеющую землями и капиталами: церковь, жилые помещения и территория, принадлежащие такой общине
моногамия	— единобрачие, форма брака, при которой мужчина имеет одну жену, а женщина — одного мужа; исторически сложилась в эпоху распада первобытнообщинного строя
моралитэ	— жанр средневекового (XV—XVI вв.) западноевропейского театра, представление нравоучительного характера с аллегорическими персонажами, олицетворяющими различные пороки и добродетели (Скупость, Леснь, Дружба и др.)
мурава мякина	— светло-зеленая молодая трава — остатки колосьев, стеблей и другие отходы при молотье
Навь	— надо б (ы)
наволоч	— низменный мыс, полуостров; пойма, заливной луг
навоз	— навоз, помёт, смесь помета животных с подстилкой (например, соломой), употребляющийся как удобрение
невэстка	— жена брата или жена сына, а также замужняя женщина по отношению к родным ее мужа
неумильные	— нехорошие, жестокие
нонь	— ныне, сегодня
норманны	— общее название племен, населявших Скандинавию в средние века
новелист	— новеллист, писатель
нужный	— эд.: тот, кто нуждается
Обельный (холоп)	— полный холоп в Древней Руси
обняк	— намек, иносказание
оборотень	— в сказках, быличках и т. д. человек, способный превращаться в кого-, что-н. с помощью волшебства; человек, резко меняющий свои взгляды, поведение
обрók	— ежегодный сбор денег и продуктов с крепостных крестьян помещиками
овин	— строение для сушки снопов перед молотью
овинник	— по народным верованиям, хозяин овина, существо, обитающее в овине
одóше	— подстил, подклад под стог, скирд
окарач	— на карачках, на четвереньках, опираясь на ноги и руки
околенка	— оконная рама
окольное (выражение)	— иносказательное, не прямое
оксиморон, оксюморон	— стилистический оборот, в котором сочетаются противоположные по значению слова, создающие неожиданное смысловое единство («живой труп», «убогая роскошь»)
óмут	— водоворот на реке, образуемый встречным течением; глубокая яма на дне реки или озера
ошуч	— обмотка для ноги под сапог или лапоть; портянка
ошара	— заправленное дрожжами и забродившее жидкое тесто
опричнина	— система внутрисполитических мер Ивана Грозного в 1565—1572 гг. для борьбы с предполагаемой изменой в среде феодалов

опри́шник	— благородный разбойник, борец против угнетателей
ора́тай	— пахарь
орхе́стра	— в древнегреческом театре круглая площадка, окаймленная амфитеатром, на которой выступали хор и актеры
орхестическое	— танцевальное; имеющее отношение к оркестру
осьми́на	— старинная русская мера объема сыпучих тел — 104,95 л
осьму́шка	— восьмушка, восьмая часть фунта, восьмая часть бумажного листа
ошкúй (ушкúй)	— в Древней Руси большая плоскодонная ладья с парусом и веслами
Пáбедье	— время между завтраком и обедом в летние дни
палеонто́логия	— наука об ископаемых животных и растениях
палеоли́т	— первый период каменного века, когда человек изготовлял свои орудия приемами скальвания и оббивки камня; палеолит продолжался с возникновения человека на Земле (свыше 2 млн. лет назад) примерно до 10-го тысячелетия до н. э.
палимпсэ́ст	— древняя рукопись, написанная главным образом на пергаменте поверх смытого или соскобленного текста; палимпсесты были распространены до начала книгопечатания
па́рча	— плотная узорчатая ткань, вытканная золотыми или серебряными нитями
патриарха́т	— сменившая матриархат форма первобытнообщинного строя, когда мужчина господствует в семейной, хозяйственной и общественной жизни
пая́ц	— комический персонаж старинного народного итальянского театра; балаганный шут, клоун, скоморох; человек, который кривляется, паясничает
перехо́ды (частые)	— <i>эд.</i> в коридор
перл	— жемчуг, жемчужное зерно; нечто прекрасное, выдающееся
персонифика́ция	— олицетворение, представление животного, предметов, явлений природы и отвлеченных понятий в образе человека
пест	— короткий тяжелый стержень с округлым концом для толчения чего-н. в ступе
пе́тарь	— певец, исполнитель народных произведений
плеона́зм	— речевое излишество, употребление слов, ненужных для смысловой полноты высказывания: «самый лучший», «своя автобиография»
плёс	— широкое водное пространство между островами
побыва́льщина	— устный рассказ о чем-л. или ком-л.
пово́йник	— платок, обвитый вокруг головы (головной убор русских замужних женщин в старину)
погу́дка	— напев, присказка, прибаутка
побда́ть	— денежный налог, взимающийся с крестьян и мещан в царской России до середины XIX в.
подсе́чное (земледе-	— примитивная система земледелия, при которой на освобожденных от леса землях 2—3 года выращивали сельскохозяйственные растения, используя естественное плодородие почвы; после его утраты участок забрасывали и осваивали новый
лис)	
подсу́шное	— начинающее сохнуть (о дереве)
поезжа́не	— члены свадебного поезда жениха
покру́т	— наряд на службу, работу; рекрутчина

полáти	— настил из досок, устраивавшийся в избе под потолком между печью и противоположной ей стеной
полови́ца	— одна из досок, составляющих деревянный пол
полуше́чка, полу́шка	— старинная медная монета достоинством в четверть копейки
по́льня	— пламя
поля́ница	— женщина-богатырь
пономáрь	— низший церковный служитель в православной церкви
поса́д	— торгово-ремесленная часть города за городскими стенами в Древней Руси; пригород, предместье
посему́	— поэтому
пост	— в некоторых религиях воздержание на определенный срок от приема всякой пищи или отдельных ее видов (особенно мяса)
по́тчек, по́тник	— войлок под седлом
похило́е (дерево)	— искривленное, слабое
поче́стный	— почетный, в честь кого-л.
почто́	— почему
пошехо́нец	— тупой, беспросветно-отсталый человек (от названия Пошехонья — Ярославская губ.)
прѣ́тка	— беда; неожиданная помеха, неудача
просви́ря	— женщина, занимающаяся выпечкой просвир (просвира — большой круглый хлебец, употребляемый в обрядах православного христианства)
проте́йский	— от слова «протей»: в древнегреческой мифологии морское божество, которому приписывались дар прорицания и способность произвольно менять свой вид; изменчивый
протоше́рь	— старший священник
пря́жница	— деталь конской упряжи
псалом , псалом	— пень, песнопение, входящее в Псалтырь; псалмы — произведения иудейской религиозной лирики (не ранее VI в. до н. э.), вошедшие в христианский культ
псалты́рь, псалты́рь	— книга псалмов, одна из книг Библии; содержит 150 псалмов; занимает важное место в христианском культе, оказала влияние на фольклор и древнерусскую литературу; в средневековье была основной учебной книгой для овладения грамотой
пуанта́	— особенно важное место в рассказе, анекдоте (финал, конец и пр.)
пуд	— русская старинная мера веса, равная 16,3 кг
пусты́е (щи)	— постные, без мяса
Ра́ка	— саркофаг для хранения мощей святых
ра́льчик	— ларчик, ларец
рапсо́д	— древнегреческий декламатор, речитативом, без музыкального сопровождения исполнявший на праздниках эпические поэмы; народный певец
рапсод́ия	— эд.: эпическая песня, былина
раско́л	— эд.: религиозно-общественное движение в Московском государстве XVII в., направленное против официальной церкви и закончившееся образованием ряда сект; старообрядчество
раце́йка, раце́я	— длинное назидательное рассуждение, высказывание
рекреацио́нный	— направленный на восстановление и развитие физических и духовных сил
рекру́т	— в русской армии в 1705—1874 гг. лицо, зачисленное в армию по рекрутской повинности. В 1874 г. термин «рекрут» был заменен словом «новобранец»

- рели́кт** — организм, предмет или явление, сохранившееся как пережиток древних эпох
- ремни́н-сцэ́ния** — смутное воспоминание; явление, наводящее на сопоставление с чем-л.; отзвук иного произведения в поэзии, музыке и пр.
- речита́тив** — род вокальной музыки, воспроизводящий интонации и ритмики речи, применяемый в опере и других вокальных произведениях (былинах и пр.); встречается в свободном ритме (исполняется «говорком») или в четком ритме — более мелодический речитатив
- ржа́ца** — рожь
- рома́нский** — преимущественно связанный с древнеримской культурой
- ро́сстань** — перекресток или разветвление дорог
- ру́ны** — старинные народные карельские, финские и эстонские эпические песни с коротким восьмисложным стихом без рифмы; древние письмена, применявшиеся различными германскими племенами и сохранившиеся в надписях на камнях и других предметах
- руса́лка** — в народных поверьях существо в образе обнаженной женщины с длинными распущенными волосами и рыбьим хвостом, живущее в воде
- ру́та** — многолетнее травянистое или полукустарниковое растение семейства рутовых с желтыми цветками и листьями, содержащими эфирное масло
- ря́дчик** — подрядчик, поставлявший рабочих по договору
- ря́пушка** — небольшая рыбка семейства лососевых
- Са́ван** — покров из белой ткани для покойника
- са́га** — древнескандинавское и древнеирландское поэтическое сказание
- са́льные (свечи)** — содержащие сало
- самоё́ды** — старое название ненцев и некоторых других северных народов
- само́тник** — эгоист
- санскри́т** — литературно обработанная разновидность индийского языка индоевропейской языковой семьи; на санскрите написана большая часть художественной, религиозной и научной древнеиндийской литературы
- сатурна́лии** — в Древнем Риме ежегодные празднества по окончании полевых работ в честь бога Сатурна; сопровождался карнавалом, во время которого не соблюдались сословные различия, пиршествами; бедным гражданам раздавали деньги, друг другу делали подарки; праздник длился 7 дней и сопровождался необузданным весельем
- сби́теньщик** — продавец сбитня (горячего напитка из меда с пряностями)
- свёкор** — отец мужа
- свекро́вь** — мать мужа
- се́лезень** — самец утки
- семшóтика** — наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем (естественный, разговорный язык, языки программирования, физическая и химическая символика, логические и математические исчисления и т. д.)
- синкрети́зм** — слитность, нерасчлененность, характеризующая первоначальное, неразвитое состояние какого-л. явления (например, пер-

- вобытного искусства, в котором пляска, пение и музыка существовали в единстве, нерасчлененно)
- синхро́нный** — одновременный, совпадающий во времени
- си́речь** — то есть, иными словами
- скит** — кельи отшельников в отдалении от монастыря; небольшой монастырь
- скоморо́хи** — странствующие актеры в Древней Руси, выступавшие как певцы, остроловы, музыканты, исполнители сенок, дрессировщики, акробаты; известны с XI в.; особую популярность получили в XV—XVII вв.; подвергались за свое творчество гонениям со стороны церковных и гражданских властей
- ско́ромный** — о молочной, мясной пище, не употребляемой религиозными людьми во время поста
- славя́низм** — слово или оборот речи славянских языков, заимствованные неславянскими языками; слово или оборот речи, вошедшие в русский язык из древнецерковнославянского
- смерд** — в Древней Руси крестьянин-землевладелец; презрительное название крепостного крестьянина, простолюдина, человека незнатного происхождения
- сморо́д** — зловоние, смрад
- смрад** — вонь, отвратительный запах
- сийзочка** (жемчуга) — нанизанные на нить бусы
- сноха́** — жена сына по отношению к его родителям
- со́йма** — речное небольшое судно
- сога́** — комедийно-сатирический жанр французской литературы XV—XVI вв., разновидность фарса
- соха́** — примитивное сельскохозяйственное орудие для вспахивания земли
- соче́льник** — канун дня Рождества Иисуса Христа и др. христианских великих праздников
- ста́рица** — эд.: монахиня, отшельница
- старове́р** — то же, что старообрядец
- староо́брядец** — человек, придерживающийся старообрядчества — религиозного направления, представляющего собой ряд сект, возникших в результате церковного раскола в России в XVII в. и ставших оппозиционными или враждебными официальной православной церкви
- ступа́** — металлический или тяжелый деревянный сосуд, в котором толкут что-н. пестом
- суге́стивность** — в поэзии активное воздействие на воображение, эмоции, подсознание читателя, слушателя посредством отдаленных тематических, образных, ритмических, звуковых ассоциаций
- су́женная** — невеста
- сукро́й** — ломоть хлеба во всю ковригу (буханку)
- сыпь** — эд.: доля в складчине
- сы́рная** (неделя) — Масленица
- сыта́** — подслащенная медом вода. Медовой взвар на воде
- Тала́н** — судьба, удача, счастье
- толо́ка** — совместная работа жителей деревни по зову у одного хозяина
- тоте́м** — животное, растение, предмет или явление природы, которые у родовых групп служили объектом религиозного почитания; каждый род носил имя своего тотема; герб племени с изображением тотема

- тотемизм** — древнейшая форма религии раннеродового строя, характеризующаяся верой в сверхъестественную связь и кровную близость данной родовой группы с каким-л. тотемом, который считается не божеством, а родичем и другом
- травести́, травести́ровать** — ампула актрисы, исполняющей роли подростков, мальчиков и девочек, а также роли, требующие по ходу действия переодевания в мужской костюм; вид юмористической поэзии, близкой к пародии
- триэте́рий** — в Древней Греции союз трех групп, содружеств граждан; в XVIII—нач. XIX в. союз греческих тайных обществ (трех), имевших целью освобождение Греции от турецкого ига
- У́да** — удочка
- у́здица** — узда
- у́рядник** — в царской армии казачий унтер-офицер; в царской России нижний чин уездной полиции
- ухва́т** — надетая на палку металлическая рогатка для подхватывания горшков, чугунов, которые ставятся в русскую печь
- уша́т** — небольшая кадка, деревянный сосуд
- ушкúйник** — эд.: вольный человек в Древней Руси, совершавший набеги с вооруженной дружиной и промысливавший на ушкуях (речных судах с веслами) по Волге и Каме
- Фа́блио, фа́бльо** — жанр средневековой французской литературы (XII—XIV вв.), пересказ анекдотического события в прозе или в стихах; отличался грубоватым юмором, имели нередко антифеодалную и антиклерикальную направленность
- фа́була** — сюжетная основа художественного произведения, predetermined литературной традицией расстановка лиц и событий
- фарс** — комедия, один из видов драматического представления, особенно широко развившийся в городах средневековой Франции; в позднейшем понимании (XIX—XX вв.) — комедия, водевиль легкого содержания с чисто внешними комическими приемами; шутовская выходка, грубая шутка; нечто лицемерное, циничное, лживое
- фа́те́ра** — квартира, дом
- фаце́ция** — жанр короткого смешного рассказа типа анекдота; в западноевропейской литературе известен с XII—XIII вв., особенно был популярен в эпоху Возрождения; в России — в XVII—XVIII вв.
- фети́ш** — неодушевленный предмет, который, по представлениям верующих, наделен сверхъестественной магической силой и служит объектом религиозного поклонения; предмет слепого поклонения
- фикция** — выдумка, вымысел
- фолиа́нт** — толстая книга большого формата (обычно старинная)
- фунт** — старинная русская единица веса, равная 409,5 г
- Храмово́й (праздник)** — церковный праздник в честь святого или события, которому посвящен храм, церковь; принадлежащий храму, его служителям, духовенству
- Целова́льник** — в XV—XVIII вв. должностное лицо по сбору податей и по

- некоторым судебнo-полицейским делам; позднее продавец вина в питейном заведении, кабаке
- цеп** — ручное орудие для молотбы
- Чекан** — штемпель для выдавливания изображений на поверхности металлических изделий (монет, например), а также самое изображение; знак, монета
- червонец** — русская золотая монета достоинством в разное время в 3, 5 или 10 рублей; с 1922 по 1947 гг. денежный кредитный билет в 10 рублей
- черепан** — битый горшок
- чухонцы** — дореволюционное название эстонцев, а также карело-финского населения окрестностей Петербурга
- Швец** — портной
- шелом** — шлем
- ширинка** — эд.: полотенце, рушник
- шпалька** — эд.: деталь конской упряжки
- шпильман** — в средние века в Германии странствующий певец, музыкант, актер, акробат
- Эпитафия** — надгробная надпись, чаще всего стихотворная; короткое стихотворение, посвященное умершему; в поэзии в эпоху классицизма эпитафии стали самостоятельным жанром, обычно панегирического, но нередко и сатирического содержания (как в эпиграмме)
- эсхатология** — религиозное учение о «конце света» и о конечных судьбах мира и человека, входящее составной частью во многие религии; особенно большое развитие получила в иудаизме и христианстве; различают индивидуальную эсхатологию, т. е. учение о загробной жизни единичной человеческой души, и всемирную эсхатологию, т. е. учение о цели космоса и истории и их конце
- Юнацкие (песни)** — песни о юнаках, героях народного эпоса южных славян, прославлявших борьбу против турецкого владычества
- Ярьжка** — беспутный человек, пьяница; земские ярьжки — низшие полицейские служители в приказах
- ярый** (хмель) — спелый, сильный
- ячвое** (пиво) — из ячменя
- яхонт** — древнерусское название некоторых драгоценных камней, чаще рубина, реже сапфира

Содержание

Предисловие	3
-----------------------	---

Общетеоретические вопросы фольклористики

<i>Буслаев Ф.И.</i> Общие понятия о свойствах эпической поэзии	7
<i>Лотман Ю.М.</i> Альтернативный вариант: бесписьменная культура или культура до культуры	14
<i>Аникин В.П.</i> Фольклор как коллективное творчество народа	19
<i>Богатырев П.Г.</i> Традиции и импровизация в народном творчестве	24
<i>Гусев В.Е.</i> Художественный метод фольклора	27
<i>Пропп В.Я.</i> Принципы классификации фольклорных жанров	34
<i>Кравцов Н.И.</i> Фольклорное произведение как художественное целое	37
<i>Лазутин С.Г.</i> О фольклористическом аспекте в изучении языка народной поэзии	45
<i>Жирмунский В.М.</i> Сравнительно-историческое изучение фольклора	48
<i>Гацак В.М.</i> Проблемы изучения конкретно-национального и общего в фольклоре	52
<i>Азбелев С.Н.</i> Основные понятия текстологии в применении к фольклорному материалу	55
<i>Гацак В.М.</i> Текстологическое постижение многомерности фольклора	58

Жанровая специфика фольклора

Обрядовая поэзия

<i>Сахаров И.П.</i> Предсказания и сказания о русском чернокнижии	63
<i>Терещенко А.В.</i> <Быт русского народа>	68
<i>Аксаков К.С.</i> Быт русского народа по его обычаям, поверьям и песням	72
<i>Афанасьев А.Н.</i> Народные праздники	74
<i>Блок А.А.</i> Поэзия заговоров и заклинаний	87
<i>Лотман Ю.М.</i> О роли типологических символов в истории культуры	92
<i>Чичеров В.И.</i> Новогодние песни-заклятья урожая и благополучия семьи (русские колядки и их типы)	94
<i>Колпакова Н.П.</i> Песни заклинательные	102
<i>Чистов К.В.</i> Русская причесеть	111

Загадки

<i>Садовников Д.Н.</i> Предисловие	118
<i>Марков А.В.</i> О методе изучения загадок	121
<i>Рыбникова М.А.</i> Загадка, ее жизнь и природа	124

Пословицы и поговорки

<i>Снегирев И.М.</i> Обзорение пословиц	133
<i>Даль В.И.</i> Напутное	140
<i>Шевырев С.П.</i> <Пословицы русского народа>	147
<i>Потебня А.А.</i> Из лекций по теории словесности	149
<i>Рыбникова М.А.</i> Русская поговорка	159
<i>Шолохов М.А.</i> Сокровищница народной мудрости	166

Сказки

<i>Веселовский А.Н.</i> Поэтика сюжетов	168
<i>Буслаев Ф.И.</i> Переходные повести и рассказы	173
<i>Ончуков Н.Е.</i> Сказки и сказочники на Севере	183
<i>Соколовы Б. и Ю.</i> Сказочники и их сказки	188
<i>Трубецкой Е.Н.</i> Христианское в русской народной сказке	198
<i>Ильин И.А.</i> Русская душа в своих сказках и легендах	201
<i>Никифоров А.И.</i> Народная детская сказка драматического жанра	209
<i>Протт В.Я.</i> Морфология сказки	215
<i>Мелетинский Е.М.</i> Происхождение сказок о младшем брате и их роль в формировании сказочного эпоса	223
<i>Жирмунский В.М.</i> К вопросу о международных сказочных сюжетах	228
<i>Аникин В.П.</i> Волшебная сказка «Царевна-лягушка»	235
<i>Пельтицер А.П.</i> Происхождение анекдотов в русской народной словесности	246
<i>Руднев В.П.</i> Анекдот	250

Несказочная проза

<i>Афанасьев А.Н.</i> Происхождение мифа, метод и средства его изучения	253
<i>Мелетинский Е.М.</i> Миф и сказка	257
<i>Чистов К.В.</i> Русские народные социально-утопические легенды XVIII—XIX вв.	265
<i>Соколова В.К.</i> Жанровые особенности исторических преданий и их основные типы	272
<i>Померанцева Э.В.</i> Устные рассказы о мифических существах и их жанровые особенности	284
<i>Азбелев С.Н.</i> О подразделениях несказочной прозы	290

Былины

<i>Рыбников П.Н.</i> Заметка собирателя	297
<i>Гильфердинг А.Ф.</i> Олонецкая губерния и ее народные рапсоды	306
<i>Миллер В.Ф.</i> Русская былина, ее слагатели и исполнители	314
<i>Миллер В.Ф.</i> Очерк истории русского былинного эпоса	322
<i>Скафтымов А.П.</i> Архитектоническое соотношение внутреннего состава былин о богатырских подвигах	337
<i>Астахова А.М.</i> Происхождение северной эпической традиции	347
<i>Протт В.Я.</i> Русский героический эпос. Введение	359
<i>Рыбаков Б.А.</i> Русский эпос и исторический нигилизм	368
<i>Лихачев Д.С.</i> Эпическое время былин	371

<i>Путилов Б.Н.</i> Историзм былинного эпоса и проблема исторической эволюции жанра	379
<i>Селиванов Ф.М.</i> Былина об Илье Муромце и Соловье-разбойнике	386

Песни

<i>Веселовский А.Н.</i> Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля	400
<i>Буслаев Ф.И.</i> Русские духовные стихи	411
<i>Синявский А.Д.</i> «Голубиная книга»	421
<i>Балашов Д.М.</i> [Поэтика баллады]	429
<i>Соколов Б.М.</i> Экскурсы в область поэтики русского фольклора	435
<i>Лазутин С.Г.</i> Композиция русской народной лирической песни	441
<i>Новикова А.М.</i> О строфической композиции традиционных лирических песен	450
<i>Акимов Т.М.</i> О поэтической природе народной лирической песни	455

Частушки

<i>Успенский Г.И.</i> Новые народные стишки	458
<i>Зеленин Д.К.</i> Новые веяния в народной поэзии	459
<i>Колпакова Н.Т.</i> Типы народной частушки	464
<i>Зырянов И.В.</i> Частушечные спевы	471

Народный театр

<i>Бахтин М.М.</i> [Народная смеховая культура]	476
<i>Крупянская В.Ю.</i> Народная драма «Лодка» (генезис и литературная история)	485
<i>Савушкина Н.И.</i> Народная драма «Царь Максимилиан»	499
<i>Некрылова А.Ф.</i> Театр Петрушки	506
<i>Богатырев П.Г.</i> Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре	517

Детский фольклор

<i>Виноградов Г.С.</i> Детский фольклор	527
---	-----

Историческое развитие фольклора

<i>Веселовский А.Н.</i> Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов	545
<i>Полищук Н.С.</i> Основные этапы развития русской рабочей песни (вторая половина XIX— начало XX века)	559
<i>Линева Е.Э.</i> Жива ли народная песня?	566
<i>Розанов И.Н.</i> От книги — в фольклор	569
<i>Листопадов А.М.</i> Народная казачья песня на Дону (Песенная экспедиция 1902—1903 гг.)	576
<i>Домановский Л.В.</i> Советский фольклор	586
<i>Путилов Б.Н.</i> Фольклор и художественная самодеятельность	595

Литература и фольклор

<i>Пушкин А.С.</i> О французской словесности	605
[Из письма] Л.С. Пушкину	605
Старинные пословицы и поговорки	605
Возражение на статью «Атеняя»	606
«Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»	606
[Путешествие из Москвы в Петербург]	606
<i>Белинский В.Г.</i> <Статьи о народной поэзии>	607
<О народных сказках>	613
<i>Чернышевский Н.Г.</i> Песни разных народов. <i>Перевел Н. Берг. Москва, 1854.</i>	615
Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Н. Калачовым. <i>Книги второй половина вторая. Москва, 1854</i>	621
<i>Добролюбов Н.А.</i> О степени участия народности в развитии русской литературы	627
Народные русские сказки. <i>Издал А. Афанасьев. Выпуск III и IV. Москва, 1858. Южнорусские песни. 1. Киев, 1857</i>	629
<i>Горький А.М.</i> Разрушение личности	634
<О сказках>	639
Вопленица	641
[А.С. Пушкин]	644
[Из письма] Е.А. Ляцкому	644
[Из письма] И.А. Груздеву	644
Советская литература. <i>Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 г.</i>	647

Музыка и фольклор

<i>Стасов В.В.</i> Двадцать пять лет русского искусства	651
<i>Серов А.Н.</i> Русская народная песня как предмет науки	652
<i>Григорьев Ал.А.</i> Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны	657
<i>Ляцкий Е.А.</i> Сказитель И.Т. Рябинин и его былины	664
<i>Маслов А.Л.</i> Калики переходные на Руси и их напевы	666
Русская народная песня в произведениях Н.А. Римского-Корсакова	671
<i>Кюи Ц.А.</i> «Сборник русских народных песен», составленный М. Балакиревым	672
<i>Чайковский П.И.</i> Ответ анонимному корреспонденту.— Два образчика московской городской музыкальной критики	675
Источники	677
Словарь имен	684
Словарь	693

Учебное издание

РУССКОЕ УСТНОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО.

ХРЕСТОМАТИЯ ПО ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ

Составители: **Круглов Юрий Георгиевич,**
Круглов Олег Юрьевич, Смирнова Татьяна Викторовна

Под редакцией **Круглова Юрия Георгиевича**

Редактор *Т.А. Феоктистова*

Художник *В.Н. Хомяков*

Технические редакторы *Н.В. Быкова, Л.А. Овчинникова*

Компьютерная верстка *С.Н. Луговая*

Корректоры *Н.Е. Жданова, В.А. Жилкина, О.Н. Шебашова*

Оператор *М.Н. Паскарь*

Лицензия ИД № 06236 от 09.11.01.

Изд. № ЛЖ-221. Сдано в набор 09.07.02. Подп. в печать 17.09.02.
Формат 60 x 88¹/₁₆. Бум. газетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.
Объем 43,61 усл. печ. л. + 0,25 усл. печ. л. форз., 44,61 усл. кр.-отт.
46,95 уч.-изд. л. + 0,30 уч.-изд. л. форз.

Тираж 6000 экз. Заказ № Я-7.

ФГУП «Издательство «Высшая школа»,

127994, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., 29/14.

Тел.: (095) 200-04-56, E-mail: info@v-shkola.ru, <http://www.v-shkola.ru>

Отдел реализации: (095) 200-07-69, 200-59-39, факс (095) 200-03-01.

E-mail: sales@v-shkola.ru

Отдел «Книга-почтой»: (095) 200-33-36. E-mail: bookpost@v-shkola.ru

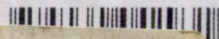
Набрано на персональных компьютерах издательства.

Отпечатано в типографии ФГУП ПИК «Идел-Пресс».

420066, г. Казань, ул. Декабристов, д. 2.



ISBN 5-06-004293-6



0 785060 042931